



HAL
open science

L’Invention de soi : Rilke, Kafka, Pessoa

Béatrice Guéna

► **To cite this version:**

Béatrice Guéna. L’Invention de soi : Rilke, Kafka, Pessoa. Peter Lang, 2011, Comparatisme et Société / Comparatism and Society, 978-9052016757. 10.3726/978-3-0352-6069-4 . hal-02915906

HAL Id: hal-02915906

<https://hal.science/hal-02915906>

Submitted on 16 Aug 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'invention de soi

Béatrice GUÉNA

L'Invention de soi : Rilke, Kafka, Pessoa

Préface de Robert Bréchon



© Ryan Johnson

version avant expertise

version publiée : *L'Invention de soi : Rilke, Kafka, Pessoa*, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 2011.

<https://www.peterlang.com/abstract/title/11714?rskey=q5D2JU&result=1>

Essai tiré de la thèse soutenue en 2004 à l'Université de Paris III / Sorbonne Nouvelle sous la direction de Gerald Stieg :

« L'écriture de soi au tournant du siècle : une quête ontologique, chez Rilke (*Les Carnets de Malte Laurids Brigge*), Kafka (*Le Journal*) et Pessoa (*Le Livre de l'intranquillité*) »

Dans une Europe en crise, à la même période, au même âge, Rilke écrit *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, Kafka son *Journal* et Pessoa *Le Livre de l'intranquillité*. C'est un « je » personnage, plus ou moins fictif, qui tient son journal, qu'il s'appelle Malte, Soares ou simplement Franz. Pour qui habite mélancoliquement le monde, l'écriture de soi est bien plus qu'un instrument de connaissance, c'est une tentative de renaissance, d'autogenèse. Naître littérature, puisque la littérature est Tout...

La fiction de soi mène ces grands découvreurs des espaces intérieurs à travers les limbes, où la mélancolie côtoie la mort et la folie.

Leurs livres rendent les mouvements mêmes de l'âme et inventent un nouveau lyrisme. Inquisiteur du genre humain, l'Orphée moderne est animé d'une conscience à la fois tragique et ironique. Ivres de leurs métamorphoses, créateurs de mythes, Rilke, Kafka et Pessoa pressentent qu'ils seront des précurseurs. Car si le diable est l'inventeur de l'absurde, il est aussi, tel le poète, le porteur de lumière...

Cette étude, pour la première fois, fait se croiser les feux de ces trois « phares inutiles dans l'Océan désert », selon le mot de Robert Bréchon, poète et éminent spécialiste de Pessoa dont il a édité les œuvres. Lue à la lumière des deux autres, chacune des œuvres jette des reflets inattendus, où miroitent les fondements même de l'écriture contemporaine de soi.

Table des matières

Préface	7
Introduction	13

CHAPITRE 1. SE TIRER SOI-MEME HORS DU MARECAGE

A. Mouvement dans la pénombre	20
La Décadence.....	20
La vie est un songe	37
B. Etre à ce monde	49
Vertige à Babel	49
La Chair triste	61
L'Étranger.....	72
C. Les Arpenteurs	93
Regarde !.....	93
Le Langage de l'invisible	104
« L'Espace du dedans »	114
D. Veux la métamorphose	125
La Réforme	125
« Au seuil de tâches plus grandes »	138
La Nostalgie de l'infini	149
Le Moi-gigogne	158

CHAPITRE 2. L'OMBRE PROJETEE

A. Etre et ne pas être	173
« Le Mauvais Moine ».....	173
Le Royaume des limbes.....	198
La Déréliction	211

B. Le Journal d'un fou	226
L'Expérience du chaos	226
« Face aux verroux ».....	235
Le jeu des images.....	256
C. L'Écriture dévoyée	275
« Un échec qui se voit ».....	275
« Poésie et vérité ».....	290
La Tunique de Nessus.....	305

CHAPITRE 3. NAITRE LITTERATURE

A. « Le Livre des images »	321
Écrire plutôt que vivre	321
« La Patience de supporter une âme »	336
Garder l'image	347
B. Un nouveau lyrisme : Le Neutre	354
Orphée déchiré.....	354
Les Grands Découvreurs.....	374
La Voix sacrée	386
C. L'Invention du diable	395
L'Œuvre au noir.....	395
Les « Inquiéteurs ».....	412
D. La Gloire nocturne	430
Orphée au plat à barbe	430
Une « mystique de l'échec ».....	443
Conclusion	463
Bibliographie	467

Remerciements

Je remercie Gerald Stieg d'avoir été un directeur de recherche passionné et attentif.

Je tiens également à remercier Teresa Rita Lopes et toute son équipe de chercheurs, ainsi que Richard Zenith, Teresa Sobral Cunha de la Bibliothèque nationale du Portugal de leur accueil à Lisbonne,

Wendelin Schmidt-Dengler et Norbert Bachleitner de leur accueil à Vienne,

Les bibliothécaires de la fondation Gulbenkian à Paris,
Michel Chandeigne et Patrick Quillier.

Je souhaite remercier Alain Montandon et Jacques Lajarrige de l'intérêt qu'ils ont témoigné à cette étude,

David Martens, relai bienveillant de cette publication,

Les centres de recherche CPTC (Didier Souiller) de l'Université de Bourgogne et CELIS (Pascale Auraix-Jonchières) de l'Université Clermont-Ferrand II, de leur contribution,

Je remercie Geoffroy de son soutien indéfectible, mes parents, Yolaine Parisot, Alison Boulanger, Edwige Brender, Cécile Cerf, Geneviève et Jacques Ducher, Stéphane Gödicke, Kerstin Hausbei, João Heitor, Gaëlle Vassogne, Karine Winkelvoss, de leur aide précieuse,

Et bien sûr je remercie très chaleureusement Emilie Menz, éditrice passionnée,

Ryan Johnson, qui a généreusement offert le concours de son talent pour illustrer cet ouvrage,

et Robert Bréchon, dont les écrits m'ont ouvert le chemin vers Pessoa, et qui me fait aujourd'hui l'honneur de sa collaboration.

Liste des principales abréviations et codes

- CM Rilke, Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, in *Œuvres en prose. Récits et essais*, éd. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- AM Rilke, R.M., *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francfort-sur-le-Main, Insel Taschenbuch, 1982.
- J Kafka, Franz, *Journaux*, in *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984.
- I Kafka, F., *Tagebücher*, éd. par Hans Gerd Koch, Michael Müller et Malcolm Pasley, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1990, vol. 1.
- II *Ibid.*, vol. 2.
- III *Ibid.*, vol. 3.
- LI Pessoa, Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999.
- LD Pessoa, F., *Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*, Lisbonne, Assírio & Alvim.

Dans le corps du texte, ces abréviations sont parfois placées entre parenthèses, suivies d'un nombre indiquant le numéro de page.

Sauf mention contraire, les termes en italiques dans les citations sont soulignés par l'auteur de ces citations.

Préface

Quand, il y a quelques années, j'ai lu pour la première fois la thèse de doctorat qui est à l'origine de ce livre et que j'ai assisté à sa soutenance devant un jury, cela a été pour moi une révélation. En mettant en rapport, pour la première fois, les figures de Rilke, de Kafka et de Pessoa, Béatrice Jongy faisait le portrait du héros de notre temps – de mon temps en tout cas puisque, contrairement à elle, je suis presque leur contemporain. J'étais déjà né quand ils sont morts, tous les trois assez jeunes : Kafka en 1924 à 41 ans, Rilke en 1926 à 51 ans, Pessoa en 1935 à 47 ans. Je les avais découverts, admirés, aimés alors que leur gloire était encore toute neuve. J'avais lu Rilke avant la guerre, à l'adolescence, avec émerveillement ; Kafka, à la fin de la guerre, à l'âge d'homme, avec effroi ; Pessoa, presque vingt ans après, à l'âge mûr, avec une véritable affection. Mais je les avais aimés séparément, et pour d'autres raisons que celles qui aujourd'hui, grâce à Béatrice, me les font aimer ensemble. Ce qui, de Rilke, m'avait fasciné, c'était les *Elégies* et les *Sonnets*, dans l'admirable traduction de Maurice Betz. Ma première lecture de Kafka, foudroyante, c'était traduit par Vialatte *Le Procès*. J'avais découvert Pessoa dans les poèmes du *Gardeur de troupeaux* de son hétéronyme Alberto Caeiro, avec l'aide d'Armand Guibert : des poèmes, un roman ; de la fiction, de l'imagination, tout autre chose que la vie quotidienne. C'est bien plus tard que j'ai lu les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, le *Journal* de Kafka, le *Livre* de Bernardo Soares ; mais je n'aurais sans doute pas vu, sans Béatrice, ce qui les unit à l'aube du siècle. Ce héros qu'à eux trois ils incarnent est tragique, puisqu'il ne désire rien d'autre au fond que la mort ; mais il est en même temps un conquérant de l'espace du dedans, dont l'exemple est exaltant. Tout, en lui, en eux, se passe à une très grande altitude spirituelle, à cet étage de la conscience où l'homme est en relation avec Dieu, ou les dieux, ou les puissances inconnues dont l'exigence trace notre destin.

En lisant ce livre, on se rend mieux compte que les trois artistes, créateurs de ces objets de langage que sont les poèmes et les romans, avec leur forme achevée, leur composition, leurs croisements et leurs retours possibles, ont été aussi des « diaristes », auteurs de textes informes, sans fin, qui vont droit devant eux, d'un jour à l'autre, à l'aveugle ; textes qui ne se constituent pas en « œuvres » véritables, encore moins en « livres ». Avec l'autobiographie et les confessions, le journal intime relève du genre qu'on appelle aujourd'hui « l'écriture de

soi » (l'expression, selon Philippe Lejeune, serait de Michel Foucault). Tenir un journal, c'est, au lieu d'imaginer ou de se souvenir, dire le vrai, ce que l'on fait, ce que l'on pense, ce que l'on est, sur le moment, sans le recul que donne habituellement l'écriture. Le contenu du journal, c'est ce que désigne le mot que Montaigne (qui n'est pourtant pas, dans les *Essais*, un diariste) avait donné pour titre au chapitre final de son livre : l'expérience.

Les trois « journaux » qu'étudie Béatrice Jongy n'ont pas le même statut. Rilke attribue les *Carnets* à un jeune poète danois, qui vit dans un galetas à Paris. Pessoa donne pour auteur à son *Livre* un petit employé de bureau de la *Baixa* à Lisbonne. Ils ont l'un et l'autre fait de l'écriture de soi une fiction. Ils auraient pu mettre en exergue, comme Charles Plisnier à ses *Faux-passeports* : « Le je de ce livre n'est pas moi ». Ils ne l'ont pas fait, car ni les *Carnets* de Malte ni le *Livre* de Soares ne sont des romans. Malte est Rilke, Soares est Pessoa, mais un Rilke ou un Pessoa qui a pris de la distance avec lui-même, qui est à tu et à toi avec lui. Cette distance est celle de la conscience de soi.

Quand Kafka, lui, dit je, ce je est bien lui. Pourtant, il lui arrive de dire tu à ce je, ou à ce je de lui dire tu. Qu'est alors le je, qui est le tu ? Béatrice montre bien que, même dans son journal, il y a cette distance, cette sorte de flottement, qui lui permet, par l'écriture, de circuler en lui-même. Ecrire de soi, c'est, par la force des choses, se séparer de soi, passer derrière soi ou s'élever au-dessus de soi. Rilke, Kafka, Pessoa, diaristes, écrivent comme au second degré, à la fois acteurs, témoins et juges de leur propre être.

Eduardo Lourenço, dans le livre qui, en 1973, a renouvelé l'image de Pessoa, prévient le lecteur que son essai n'a de sens que si l'on admet, une fois pour toutes, que le poète qu'il étudie est un génie. Le mot n'est pas lancé au hasard. Pessoa a lui-même proposé dans *Erostrate* une théorie du génie, qu'il oppose au talent. Le talent, c'est l'habileté d'exécution, le don de s'adapter au public. « Le génie est fait de folie assagie par dilution dans l'abstrait, comme un poison changé en remède par mélange. L'essence du génie est l'inadaptation à l'environnement ».

J'appartiens à une confrérie internationale informelle de dévots de Pessoa, comme il y a en aussi de Rilke et de Kafka. Notre passion pour eux est paradoxale. Nous exaltons des hommes qui ont refusé le succès. Béatrice montre bien qu'à la source de leur inspiration, nourrissant leur écriture et orientant leur vie, il y a le désir fou à la fois de l'échec et de la gloire, comprise tout autrement que comme la notoriété, celle que donnent aujourd'hui les *mass media*. Un fragment (n°4) du *Livre de l'intranquillité* révèle le secret de leur obscur éclat. La vérité de Pessoa, mais aussi celle de Rilke et de Kafka, se trouve dans l'accord parfait entre la conscience de n'être rien et la certitude d'être tout. Avoir tout raté, être un poète « maudit » (comme Verlaine appelait ses amis), un « vaincu de la vie » (comme s'appelaient les écrivains portugais de la génération de 1870) n'empêche pas de se sentir habité par toute la grandeur humaine possible.

Tenir un journal intime, pour eux, ce n'est donc pas, comme dans la sagesse traditionnelle, mieux se connaître, mais se faire autre. Non pas savoir qui l'on est, comme le voulait Socrate ou Montaigne, mais le devenir, comme l'enseigne Nietzsche. C'est un travail sur soi, qui doit provoquer un changement en soi. Chacun d'eux sait, comme Malte, que « de grandes choses » l'attendent. Il s'agit de les faire advenir. Le journal, ainsi conçu, est un processus de transfiguration, au sens évangélique (quand Jésus, dans la « nuée de lumière », dit aux fidèles disciples : « Eveillez-vous, n'ayez pas peur »). Dans chacun des cas, en Rilke, en Kafka, en Pessoa, un homme apparemment et peut-être réellement insignifiant devient un être supérieur à l'humain ordinaire. Chacun, en vivant sa saison en enfer, car cette ascèse de l'écriture est une souffrance, construit son propre mythe, qui lui renvoie une image de lui magnifiée.

Au cours de cette évolution, il y a un moment central que Béatrice analyse magistralement en empruntant à Roland Barthes l'idée du « neutre ». A ce moment de son parcours, l'écrivain tente de se nier, de s'oublier, de disparaître à lui-même. Le neutre, c'est l'opacité et le silence de l'être. Une sorte de mort expérimentale, pour qu'une vie nouvelle en surgisse. Si le grain ne meurt... Béatrice dit magnifiquement, à propos de Kafka, que « l'artiste est celui qui met fin à la musique du monde », mais j'ajoute que c'est pour retrouver, au-delà de la sensation brute, le véritable chant du monde, tel que le font entendre les êtres privilégiés qui, dans les religions monothéistes, ont une présence sans existence : les anges. On est là bien au-delà ou au-

dessus de la littérature, ou bien n'est-ce pas la littérature elle-même qui, en Rilke, en Kafka, en Pessoa, s'est transfigurée ?

J'ai parlé de notre commune dévotion à ces trois écrivains. Le commentateur, quand il aime à ce point ce qu'il tente d'expliquer, fait lui-même œuvre d'écrivain. L'exégète n'a pas sur les textes le regard du comptable ou du notaire. Si le livre de Béatrice a gardé quelque chose de son origine, une thèse, on y sent, d'un bout à l'autre, un ferveur qui intègre tous les éléments de l'analyse au projet global d'exaltation de ce que j'ai appelé la Transfiguration. Elle a un style qui n'est pas toujours celui de l'agrégée, docteur ès lettres, maître de conférences à l'Université, qu'elle est aussi. Peut-être est-il utile au lecteur de savoir que Béatrice a un double, qui est, elle, pure créatrice... On ne côtoie pas jour et nuit pendant des années un Rilke, un Kafka, un Pessoa, si l'on n'a pas en soi quelque écho ou reflet de leur singulière grandeur.

Pessoa a écrit : « La vie ne suffit pas ». J'ai connu jadis un homme extraordinaire : Michael Fraenkel, l'ami d'Henry Miller et d'Anais Nin, qui pensait, lui, que la mort non plus ne suffit pas. *Death is not enough*, c'est le titre d'un de ses livres. En fait, au niveau d'être où se situent des hommes comme ceux-là, rien ne suffit. L'exigence spirituelle est infinie. Mais en même temps, puisqu'elle est sans limite, il faut se résigner à n'aller au bout de rien : je trouve même quelque chose de tonique dans cette mesure de ce qui est démesuré. Même eux, ces génies, ces géants, ces phares, sont, tout comme nous, seulement de passage. Mais comme il est beau, chez eux, le passage ! Je me récite sans cesse ces derniers vers d'un poème de Pessoa sur la mort, où il exprime sereinement, au cœur même de son enfer, sa paradoxale espérance :

La terre est faite de ciel
Le mensonge n'a pas de nid,
Jamais personne ne s'est perdu
Tout est vérité et chemin.

Au dernier chapitre de ce livre, Béatrice, à propos particulièrement de Kafka, mais cela s'applique aussi à Rilke et à Pessoa, écrit : « c'est le geste et non l'acte qui assure au poète l'éternité.

C'est le chemin et non le but ». Tout est vérité et chemin, mais il n'y a pas d'autre vérité que le chemin. Eux, les génies, nos maîtres, qui nous ont précédés, nous le montrent. Et nous, leurs disciples, qui les suivons, nous sommes, grâce à eux, nous aussi en chemin.

Robert Bréchon



© Ryan Johnson

INTRODUCTION

Les Carnets de Malte Laurids Brigge [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*] de Rainer Maria Rilke sont un journal tenu par un narrateur fictif : un jeune poète danois, lors de son séjour à Paris. Malte vit dans une chambre au cinquième étage, pauvre et solitaire, et souhaite devenir écrivain. Pour cela, il doit apprendre un nouveau regard sur les choses. Mais l'expérience se révèle dangereuse, et il devra faire face à une réalité où plane ce qu'il appelle la Grande Chose, c'est-à-dire la mort. Des souvenirs d'enfance au Danemark, à Ulsgaard et Urnekloster remontent à sa mémoire ; ils se rapportent à la découverte de la précarité du moi et de l'existence du Terrible. Sa tentative échoue, et la seconde partie de l'œuvre est une fuite dans l'imaginaire, à travers l'Histoire et la parabole du fils prodigue. Le sujet s'efface sans que l'œuvre ait été écrite. Malte, vaincu par l'angoisse, finit par se taire.

Le *Journal* [*Tagebücher*] de Franz Kafka a été tenu par son auteur parallèlement au reste de son œuvre, et ne cesse d'interférer avec celle-ci, dans la mesure où de nombreux récits sont élaborés dans le cadre de cette écriture diaristique. L'aspect anecdotique disparaît très tôt de ces notes. C'est son portrait intime que l'écrivain nous livre, celui d'une âme accablée par l'angoisse. Le regard qu'il porte sur le monde qui l'entoure, la difficulté de ses relations avec son entourage et lui-même l'affligent d'une grande insécurité existentielle. Il écrit pour tâcher de remédier à cette défaillance ontologique. Mais il ne parvient pas à modifier son rapport à l'existence. Comme le dit Philippe Lacoue-Labarthe, « on peut très bien lire le *Journal* comme un compte permanent que Kafka règle avec ses difficultés insurmontables à vivre. »¹ Cette œuvre, si elle n'est pas attribuée à un hétéronyme, élabore une telle mise en fiction du « je » qu'on peut l'apparenter au processus des *Carnets de Malte Laurids Brigge* et du *Livre de l'intranquillité*. Kafka voit cette écriture quotidienne comme un processus devant mener à l'œuvre. Il commence son journal à peu près au même âge que Rilke-Malte et Pessoa-Soares. Il habite chez ses parents mais vit en retrait. C'est un citoyen, qui, de surcroît, partage avec Soares la condition d'employé de bureau.

¹ *De la tête aux pieds*, émission de France Culture, 3 août 2003.

Le Livre de l'intranquillité [*Livro do Desassossego*], écrit par Pessoa à Lisbonne entre 1913 et 1935, est le journal d'un personnage fictif, que Pessoa lui-même désigne comme son semi-hétéronyme : Bernardo Soares. Leur rencontre, telle qu'elle a été imaginée par l'auteur, aurait eu lieu dans un restaurant que tous deux fréquentaient à la même heure ; l'hétéronyme est présenté par Pessoa lui-même au début de l'ouvrage : « C'était un homme d'environ trente ans, assez grand, exagérément voûté en position assise, mais un peu moins une fois debout, et vêtu avec une certaine négligence qui n'était pas, cependant, entièrement négligée. »² Aide-comptable dans une maison de commerce de la rue des *Douradores*, logé dans un deux-pièces au quatrième étage, il consacre son temps libre à l'écriture de son journal. Il ne quitte jamais Lisbonne, à moins d'y être contraint par son travail, ni même son quartier. Comme Kafka, il est un solitaire. Il fait très peu d'allusions à sa vie passée, et ne raconte pour ainsi dire rien : « [...] je raconte avec indifférence mon autobiographie sans événements [...] »³, écrit-il.

Il est difficile de définir le genre des *Carnets de Malte Laurids Brigge* et du *Livre de l'intranquillité*. Comme l'a prouvé une partie de la critique, les *Carnets* peuvent être considérés comme un roman, et *Le Livre de l'intranquillité* comme une sorte de recueil de poèmes en prose. Ces œuvres répondent pourtant en grande partie à la définition que donne Alain Girard du journal intime⁴. Celui-ci est écrit au jour le jour ; il ne s'agit pas d'une écriture rétroactive. L'auteur est présent personnellement ; il dit « je ». L'accent est mis par l'auteur « sur sa propre personne » : « Ce n'est pas l'événement, ni l'autre, en eux-mêmes, qui intéressent le rédacteur, mais seulement leur résonance, ou encore leur réfraction dans sa conscience. »⁵ *Les Carnets* et *Le Livre de l'intranquillité* se présentent comme des notes prises sur le vif, des fragments déclinés jour après jour, même s'ils ne sont pas ou peu datés. Certes, l'identité auteur-narrateur-personnage qui est le pacte autobiographique formulé par Philippe Lejeune⁶ est absente des *Carnets* et du *Livre*. Malte et Soares sont en effet des hétéronymes, selon le mot de Pessoa, qui prend quelques libertés avec le sens exact du terme. L'expression « auteur hétéronyme » désigne en effet un « auteur qui

² *LI*, p. 35 (« Era um homem que aparentava trinta anos, magro, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, vestido com um certo desleixo não inteiramente desleixado » ; *LD*, p. 39).

³ *Ibid.*, p. 48 (« [...] narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos [...] », p. 54).

⁴ Girard, Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963, p. 4-5.

⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁶ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points Seuil, 1996, p. 15.

publie un livre sous le nom véritable d'une autre personne » (*Litttré*). Pessoa transforme cet adjectif qualificatif, attesté depuis 1866, en substantif, pour désigner les auteurs fictifs de ses ouvrages, dont la biographie et le style ne se confondent pas avec les siens – ce qui les distingue de pseudonymes. Néanmoins, la forme est bien celle de journaux intimes. De plus, la proximité du narrateur et de l'auteur est trop grande pour les ranger dans la catégorie de la fiction. Il est possible, sur de nombreux points, de confondre Rilke et Malte. Le poète pragoïse, dans sa correspondance, a maintes fois affirmé leur parenté. Pessoa qualifiait Soares de semi-hétéronyme. Richard Zénith, sans identifier Soares à son créateur, considère cependant que le *Livre* « recouvre presque entièrement l'univers personnel » de Pessoa⁷. Pour Angel Crespo, il s'agit du journal intermittent de Pessoa, son « portrait intérieur »⁸. Il va plus loin que Zénith, affirmant que Soares est un pseudonyme. Eduardo Lourenço fustige avec raison une telle interprétation, qui réduirait le *Livre* à une duperie⁹. Pour notre part, nous préférons, concernant le *Livre* et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, parler, avec Antonio Tabucchi, de pseudo-journaux¹⁰.

Le journal de Kafka pose un problème en raison de sa disparité. Les manuscrits laissés par l'écrivain comportent en effet des cahiers de différents formats, des liasses de feuilles et des feuillets isolés¹¹, sans souci de chronologie, mêlant écriture intime et romanesque. Entraîné par l'inspiration, l'écrivain n'a pas changé de support d'écriture pour rédiger tel ou tel récit. L'édition Fischer de 1990 (que nous utilisons pour le texte original)¹² présente les cahiers dans l'ordre de rédaction, en excluant donc tous les textes intimes qui n'y figurent pas, mais conservant les récits. Aussi, je choisis comme texte de référence l'édition de la Pléiade établie par Claude David (1984), d'après l'édition de Max Brod (1951) et celle en langue anglaise, plus complète, parue à New York chez Schocken Books (1974). J'ai exclu du journal intime les textes narratifs qui n'y figurent que par commodité. D'autre part, conformément à l'édition de la Pléiade, j'ai étudié des textes absents des

⁷ Cf Introduction à *LI*, p. 17.

⁸ Crespo, Angel, *A Vida plural de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Bertrand, 1990, p. 315. Je traduis.

⁹ Lourenço, Eduardo, *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, Paris, éd. Chandeigne, 1997, p. 188-119.

¹⁰ Tabucchi, Antonio, *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini*, Paris, Seuil, 1998, p. 78.

¹¹ Cf Kafka, Franz, *Das Schloß*, Apparatband, dir. par Malcolm Pasley, Introduction, in *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Aufgabe*, dir. par Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley et Jost Schillermeit, 1982.

¹² Kafka, F., *Tagebücher*, dir. par Hans Gerd Koch, Michael Müller et M. Pasley, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1990.

cahiers, mais qui relèvent bien du journal intime¹³, ainsi que les aphorismes. En revanche, à l'inverse de la Pléiade, je n'intègre pas au *Journal* les récits de voyage, qui ont un tour anecdotique et quittent le terrain de l'introspection.

Les Carnets de Malte Laurids Brigge ont été rédigés en Italie, en Allemagne et en France, entre 1904 et 1910. Malte a vingt-huit ans lors du début de la rédaction, Rilke vingt-neuf. Kafka commence son *Journal*, écrit essentiellement à Prague, en 1909, à l'âge de vingt-sept ans, et l'interrompt en 1923, quelques mois avant sa mort. *Le Livre de l'intranquillité* a été écrit par Pessoa à Lisbonne entre 1913 et 1935. Soares a trente ans, Pessoa vingt-cinq lors du début de la rédaction.

Le parallèle, en ce qui concerne *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* et *Le Livre de l'intranquillité*, est évident. Il s'agit de journaux intimes fictifs, dont l'auteur porte un nom différent de celui des deux écrivains, mais leur ressemble comme un frère. Ce sont deux livres fragmentaires, rédigés par un personnage qui se veut écrivain, et considère ce journal comme un essai de son œuvre. Ils ont sensiblement le même âge, et leurs conditions de vie – deux solitaires repliés sur eux-mêmes et leur écriture dans une grande ville, logés dans une chambre à l'étage élevé d'un immeuble – sont quasiment identiques. Mais le journal de Kafka, comme nous le verrons, s'il n'est pas attribué à un hétéronyme, élabore une telle mise en fiction du « je » qu'on peut l'apparenter au processus des deux autres œuvres. Lui aussi voit cette écriture quotidienne comme un chemin vers l'œuvre. Il commence son journal à peu près au même âge que Rilke-Malte et Pessoa-Soares. Il habite chez ses parents mais vit en retrait. C'est un citadin, qui, de surcroît, partage avec Soares la condition d'employé de bureau.

Seuls Rilke et Kafka, tous deux originaires de Prague, et évoluant dans une sphère culturelle commune, avaient connaissance l'un de l'autre. D'après Malcolm Pasley, Rilke a pu rencontrer Kafka en 1916, lorsque ce dernier fit une lecture publique de *La Colonie pénitentiaire* à Munich. Il connaît son œuvre pour avoir probablement lu *La métamorphose* un peu plus tôt dans les *Weissen Blätter*. La lettre de Kafka à Felice du 7 décembre 1916 montre que Rilke connaissait ce récit¹⁴. Une autre lettre que le poète adresse à Kurt Wolff en 1922, après réception du recueil de nouvelles *Un médecin de campagne* [*Ein Landarzt. Kleine Erzählungen*], témoigne de l'admiration qu'il portait à leur auteur : « Je n'ai jamais lu une ligne de cet auteur qui ne m'ait

¹³ H-G. Koch a regroupés ces textes dans quatre volumes, par ordre chronologique, de 1897 à 1915, de 1916 à 1918, de 1919 à 1922.

¹⁴ Pasley, M., *Die Schrift ist unveränderlich*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1995, p. 50.

concerné ou étonné de la façon la plus singulière.»¹⁵ Il prie son correspondant de mettre de côté pour lui tout ce qu'il recevra de Kafka, car, écrit-il, il n'est « pas son plus mauvais lecteur » (« nicht sein schlechtesten Leser »).

Rilke et Kafka n'ont jamais entendu parler de Pessoa et réciproquement. Il n'y a aucune étude sur Rilke et Pessoa. Toutefois, Almeida Faria et Antonio Tabucchi ont rapproché, dans des articles, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* et *Le Livre de l'intranquillité*. Ils évoquent l'environnement dans lequel ces œuvres prennent naissance, à savoir le renouvellement de la littérature du moi à la lumière de la psychanalyse, et le statut de cette écriture fragmentaire. Almeida Faria s'attache en particulier à ce soupçon qui pèse sur le moi dans *Les Carnets* et *Le Livre* : « Chez tous les deux, le vide du Moi trouve dans l'écriture sa compensation possible. »¹⁶ Elle souligne le lien étroit qui unit les auteurs et leurs hétéronymes et s'intéresse à la forme narrative des deux ouvrages. Antonio Tabucchi met également l'accent sur les affinités formelles et thématiques entre ces deux romans anti-romanesques : « Ces deux pseudo-journaux, écrits dans notre siècle par deux écrivains s'ignorant l'un l'autre, présentent des ressemblances stupéfiantes. »¹⁷

Aucune étude, à ce jour, n'a établi de parallèle entre Kafka et Pessoa. Robert Bréchon, toutefois, a perçu leurs affinités, dans un poème intitulé « Franz Pessoa et Fernando Kafka »¹⁸.

Ces œuvres font écho à la crise du sujet qui affecte l'Europe au tournant du siècle. Nietzsche annonce la mort de Dieu et sape par là-même la certitude que pouvait avoir le sujet de sa propre existence. Les découvertes de Freud en psychanalyse ont mis à jour la complexité et la fragilité du moi, que le romantisme avait érigé en forteresse imprenable, en fondement de tout rapport au monde. Aux grandes certitudes succède une remise en cause angoissée de la nature et de la structure du sujet. Le moi n'est plus posé comme inaltérable, mais comme une entité qui se creuse, s'évide, fragile et mouvante. Il apparaît comme protéiforme, et pour cette raison le lieu de l'inquiétude, un sujet d'étude, l'occasion d'une expérience. La littérature du début du XX^e siècle se fait l'écho de

¹⁵ Lettre du 17 février 1922 à Kurt Wolff (« Ich habe nie eine Zeile von diesem Autor gelesen, die mir nicht auf das eigentümlichste *mich angehend* oder erstaunend gewesen wäre. »). Je traduis.

¹⁶ Faria, Almeida, « Rilke/Pessoa : L'Ère du soupçon », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, n° 291, septembre 1991, p. 53.

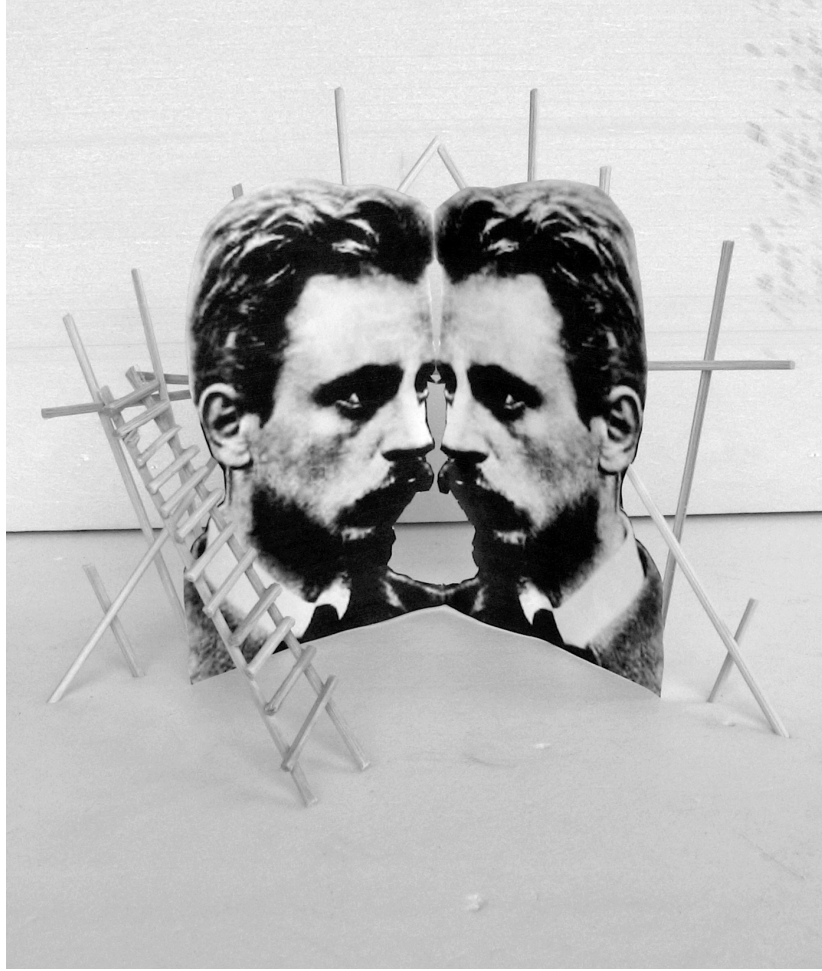
¹⁷ Tabucchi, A., *Une malle pleine de gens*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 79.

¹⁸ Bréchon, Robert, *L'Innombrable*, Paris, Christian Bourgois, 2001, p. 343.

cette crise. Le genre romanesque, en particulier, transforme sa vision du monde et du sujet, et cherche de nouvelles formes pour exprimer ce désarroi. C'est ainsi qu'est né le topos littéraire de la « mort du sujet ». Au même moment, à la fin du XIX^e siècle, de nombreux journaux posthumes sont publiés, amorçant l'explosion éditoriale que connaîtra le XX^e siècle dans ce domaine.

Les trois œuvres sont donc filles de leur époque. Leurs affinités relèvent donc à la fois de l'histoire littéraire – la fondation de la modernité dans la littérature – et d'un projet commun : celui d'une invention de soi. Il s'agit en effet, pour ces trois diaristes, non de se connaître, mais d'échapper au moi qui leur a été attribué pour révéler dans l'écriture leur être authentique. Pour Rilke, Kafka et Soares, le journal doit être un acte de naissance dans le langage. Ils espèrent à la fois recréer le monde et accoucher de leur être – se tirer soi-même hors du marécage, comme le baron de Münchhausen. Le moi est ce qui constitue l'individualité d'un être, une forme monolithique, figée, qui régit ses relations avec le monde extérieur. L'être est une singularité plastique, apte à toutes les métamorphoses, forme ouverte qui n'est plus séparée des choses et implique un nouveau rapport au monde et à l'écriture. Il s'agit de trouver un sujet du sujet, qui serait aussi sujet de l'écriture. Les œuvres qui pouvaient prendre place dans un tel contexte devaient donc obéir à ces trois critères fondateurs de l'écriture de la modernité : une redéfinition des rapports entre sujet et objet, une quête d'un langage pour exprimer ces nouveaux rapports, et l'expression d'une situation existentielle caractéristique de l'homme contemporain.

L'invention de soi



© Ryan Johnson

CHAPITRE 1

Se tirer soi-même hors du marécage

A. Mouvement dans la pénombre

La Décadence

« [...] être homme, c'est savoir qu'on ne comprend pas l'univers. »

Rilke, Kafka et Pessoa sont d'une génération née dans l'angoisse métaphysique d'avoir perdu cette fusion avec les choses qu'enseignait le paganisme du monde antique. Ils vivent dans un monde qui a oublié le sens du mystère, c'est-à-dire le destin commun des hommes et des choses. Au début du XX^e siècle, Max Weber développe un concept promis à une grande postérité, celui de « désenchantement du monde », c'est-à-dire le retrait de Dieu du monde humain et naturel. Désormais, la rationalisation remplace la vision magique. En 1881-1882, Nietzsche proclame : « Le plus grand événement récent – à savoir que « Dieu est mort », que la croyance au Dieu chrétien est tombée en discrédit – commence dès maintenant à étendre son ombre sur l'Europe. » Georges Lukács, dans *La Théorie du roman* (1914), écrit que l'époque contemporaine a brisé le « cercle métaphysique » à l'intérieur duquel vivaient les Grecs, et que nous nous sommes par conséquent trouvés dans un monde trop vaste.

Malte Laurids Brigge vit dans l'univers de la rupture et de la séparation. Dressant le bilan de la civilisation, il constate que l'on en est resté « à la surface de la vie »⁵. L'histoire, qui n'a pas tenu compte des

¹ *LI*, p. 116 (« [...] ser homem é saber que se não compreende [o universo] » ; p. 116).

² Weber, Max, *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus (L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme)* in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1963, p. 114.

³ Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Gallimard, 1982, p. 237.

⁴ Lukács, Georges, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1971, p. 24-25.

⁵ *CM*, p. 448 (« an der Oberfläche des Lebens » ; *AM*, p. 23).

individus, est fausse. Les hommes du monde moderne se sont coupés à la fois des objets et des bêtes. Ils ne savent plus prendre soin des premiers, détruisant même ceux qu'ils offrent au jeune Malte pour son anniversaire, au fragment 42. Quant aux Schulin, auxquels la famille Brigge rend visite, ils sont incapables de voir le fantôme de leur maison disparue dans un incendie, car « ils n'y vont naturellement que lorsqu'elle n'est pas là. »⁶ L'ignorance du mystère se manifeste, lors de la mort du chambellan, par le bris d'objets, au fragment 8. Alors que ces collections, comme dans les cabinets de curiosité, ont été rassemblées afin de refléter et comprendre l'univers, les hommes de l'époque de Rilke entrent dans cette « Wunderkammer » et la saccagent (CM 440-441). Non contents de briser les objets, les hommes les pervertissent. Aux fragments 49 et 50, Malte déplore la dégénérescence des choses qui imitent la vie absurde des hommes. À cette décadence, Malte oppose au fragment 40 une époque antérieure, à travers la figure de *La Dame à la Licorne*, qu'il contemple au musée de Cluny. Celle-ci est en effet représentée avec des objets symboliques, attentive à sa parure, à la coupe, aux fleurs et aux bijoux qu'on lui tend, ou au miroir qu'elle tient. Les jeunes filles présentes dans le musée ont perdu la lenteur hiératique des gestes de la Dame. Elles se jettent dans des actions sans valeur symbolique, se contentant de reproduire, par le dessin, ce qui les entoure, au lieu de se laisser imprégner par les choses. La Dame est entourée d'animaux héraldiques. Les animaux, pour Rilke, ont partie liée avec le mystère. Les chiens sont présents dans la chambre du chambellan lorsqu'il meurt, et le chien Cavalier sait voir le fantôme d'Ingeborg (CM 492). Malte rêve d'une harmonie entre l'homme et l'animal, comme sur les tapisseries et les portraits. Le cavalier qu'il dessine, lors de l'épisode de la main, témoigne de cette nostalgie. Mais l'échec symbolique se manifeste dans le fait que le jeune garçon, qui était juché sur sa chaise comme sur une monture, doit en descendre pour aller à la recherche de son crayon. Les hommes sont donc l'instrument de cette perte de l'unité. Lorsque le Secret pourrait leur être révélé, par l'intermédiaire d'une actrice tragique dont le cœur devenait « une réalité immense »⁷, ignorants, ils éclatent en applaudissements « comme s'ils voulaient détourner l'ultime moment, qui les aurait contraints à changer leur vie. »⁸ Comparant le théâtre antique au théâtre moderne, Malte dénigre le second au profit du premier qui seul permettait d'accéder au

⁶ *Ibid.*, p. 526 (« die gehen natürlich nur hin, wenn es nicht da ist » ; p. 115).

⁷ *Ibid.*, p. 588 (« zu einer immensen Wirklichkeit » ; p. 183). Il s'agit de la tragédienne Eleonora Duse.

⁸ *Ibid.* (« wie um im letzten Moment etwas von sich abzuwenden, was sie zwingen würde, ihr Leben zu ändern »).

Mystère. Le masque y revêt une valeur positive, car ce qu'il cache fait sens. Au théâtre d'Orange, envahi par un profond bonheur, Briggé en attribue la cause à la présence du « grand masque antique, qui dissimulait toutes choses et derrière lequel le monde se concentrait en une vision. »⁹ Dans le monde moderne, l'homme erre en étranger. « Nous ne sommes pas si confiants que cela sous nos toits / dans l'univers expliqué »¹⁰, écrira Rilke dans la première Élégie. À propos des *Carnets*, il écrit à Lotte Hepner qu'il a voulu exprimer « cela : comment peut-on vivre, quand tous les éléments de cette vie nous restent absolument impénétrables ? »¹¹

L'ensemble du fragment 14 des *Carnets* est une *Kulturkritik*. En une genèse inversée, il décline sept versets qui remettent en cause tous les fondements de la civilisation, le septième étant consacré, non au repos de Dieu, mais à sa réfutation en tant que créateur universel. Ce n'est pas seulement le monde moderne que Malte critique, mais les millénaires qui se sont écoulés, et qu'a marqués la présence de l'homme sur la Terre. Il reproche à la civilisation, à la religion, à la philosophie, d'avoir camouflé jusqu'à la surface des choses. Malte regrette la dégénérescence des grandes lignées aristocratiques, l'éclatement des familles (CM 519). Les jeunes filles portent des robes qui ne sont pas boutonnées dans le dos, car celles-ci n'avaient pas été conçues pour la solitude des grandes villes (CM 520). Elles veulent changer, et se perdent dans la recherche de plaisirs : « Elles ont déjà commencé à regarder autour d'elles et à chercher ; elles dont la force a toujours consisté à être trouvées. »¹² L'homme moderne se perd dans des occupations qui l'éloignent de son destin. Il est semblable à un couvercle, qui, posé de travers sur une boîte, roule à terre avec un bruit de ferraille. Ce mouvement perpétuel de la modernité, cette instabilité de tout est cause d'un vacarme épouvantable (CM 553-554).

Chez Rilke l'homme a perdu tout « toit métaphysique »¹³, comme l'écrit Gerald Stieg, qui explique que « le jeune Rilke est hanté par la ruine de

⁹ *Ibid.*, p. 586 (« starke, alles verstellende antikische Maske, hinter der die Welt zum Gesicht zusammenschoss » ; p. 181).

¹⁰ *Élégies de Duino*, in R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 525-582, p. 527 (« Wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind in der gedeuteten Welt. » *Duineser Elegien*, in *Sämtliche Werke I*, dir. par Ernst Zinn, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1955, p. 685).

¹¹ Lettre du 8 novembre 1915 : « [...] *Dies*, wie ist es möglich zu leben, wenn doch die Elemente dieses Lebens uns völlig unfäßlich sind? » Je traduis.

¹² *CM*, p. 521 (« Sie haben schon angefangen, sich umzusehen, zu suchen ; sie, deren Stärke immer darin bestanden hat, gefunden zu werden. » ; p. 109).

¹³ *Ibid.*, p. XVII.

Dieu, par sa destinée mortelle, son historicité [...] »¹⁴. Avec le Christ a disparu le monde de la fusion magique dont rêve le poète¹⁵. Malte met en accusation le christianisme, qui fausse la mort, car il en fait une rupture entre le visible et l'invisible. Il se demande « comment sont nés le ciel et la mort »¹⁶, et reproche aux hommes d'avoir éloigné d'eux leur « bien le plus précieux »¹⁷, de l'avoir oublié et d'être aujourd'hui accablés par son immensité. Ce bien, c'est « cette précoce unité du monde »¹⁸ de l'Antiquité, « civilisation cohérente, qui sut en quelque sorte rendre visible l'entière totalité »¹⁹. L'ajustement était alors parfait entre « la moitié céleste de la vie » et « la coupe semi-circulaire de l'existence »²⁰.

La famille est coupable de ne plus transmettre de valeurs spirituelles dignes de ce nom. « [...] les familles ne mènent plus à Dieu »²¹, déplore Malte. Le christianisme qui a été transmis à celui-ci par sa mère n'est qu'une théâtralisation de la religion. Elle fut incapable de lui apprendre à prier. Sa religion est un rituel sans fondement spirituel. D'ailleurs les parents de Malte n'ont aucun respect pour le pasteur Jespersen. Il faut dire que celui-ci incarne également une forme toute sociale de la religion. Malte lui reproche entre autres d'exercer un pouvoir sur ses fidèles. Il le décrit comme un « fonctionnaire dans le rayon de l'âme »²², qui bénéficie de la complaisance de son entourage.

À vingt-huit ans, Kafka découvre les racines du judaïsme. Pour lui, l'assimilationnisme de son père est un « fantôme de judaïsme »²³. Hermann ne lui a pas réellement donné d'identité juive, et voit d'un mauvais œil les tentatives de son fils pour se rapprocher de cette

¹⁴ Stieg, Gerald, Introduction aux *Œuvres poétiques et théâtrales* de Rilke, *op. cit.*, p. XIV.

¹⁵ Jaccottet, Philippe, *Rilke*, Paris, Seuil, 1998, p. 46.

¹⁶ *CM*, p. 543 (« wie der Himmel entstanden ist und der Tod » ; p. 133).

¹⁷ *Ibid.*, p. 543 (« Kostbarstes » ; p. 133).

¹⁸ *Ibid.*, p. 591 (« jener frühen Welteinheit » ; p. 187).

¹⁹ *Ibid.*, p. 591 (« konsequente Kultur mit ihren gewissermaßen vollzähligen Versichtbarungen. » ; p. 187).

²⁰ *Ibid.*, p. 591 (« des Lebens himmlische Hälfte » « die halbrunde Schale des Daseins » ; p. 187).

²¹ *Ibid.*, p. 520 (« [...] Familien können nicht mehr zu Gott. » ; p. 108).

²² *Ibid.*, p. 505 (« im Seelenfach angestellt » ; p. 90).

²³ Kafka, F., « Lettre à son père » in *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 861 (« Nichts von Judentum » *Brief an den Vater*, in *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden...*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994, p. 42).

communauté. Le 31 octobre 1911, il traite Max Brod de « "meschuggener Ritoch" »²⁴, et reproche à Franz de recevoir dans sa chambre un étranger en la personne de Löwy²⁵. Quelques jours plus tard, il fait preuve de plus de virulence, déclarant à Franz : « "Qui couche avec les chiens attrape des punaises." »²⁶ Kafka fils critique la religion des juifs assimilés. Le 24 décembre 1911, il assiste à la circoncision de son neveu. À cette date-là, il connaît déjà mieux les pratiques du judaïsme de l'Est, grâce à Löwy, qu'il fréquente depuis plus de deux mois. Observant l'ennui qui saisit les assistants pendant la prière, il conclut que le judaïsme d'Europe occidentale en est à une « période de transition manifeste »²⁷. À Milena, il écrit qu'il est le plus typique des juifs occidentaux, car il doit tout acquérir, « non seulement le présent et l'avenir, mais encore le passé, cette chose que tout homme reçoit gratuitement en partage »²⁸. Il attribue sa faiblesse, son impossibilité de faire face à l'existence, à la rupture que le judaïsme occidental a faite avec son passé. Toute action implique pour lui le même effort que s'il devait se mettre au monde, parce que son milieu n'a pas pu lui donner sa place dans l'existence. La décadence est un déclin des valeurs spirituelles dans tous les domaines, y compris le champ social et politique. Le journal de Kafka aborde peu les questions sociales. Il exprime néanmoins le sentiment d'une décadence de la société dans laquelle il vit, qui se serait amorcée avec la génération de son père. Comme pour une grande partie des Allemands de Prague, ce sentiment, écrit Jacques Le Rider, est sans doute dû à un « effet d'irréalité » produit par le contraste entre « l'illusion de l'hégémonie autrichienne et la réalité de l'émancipation de la culture nationale tchèque. »²⁹ Si Kafka s'intéresse aussi peu, comme nous le verrons, à la situation socio-politique de l'Empire, c'est parce que l'Histoire, à ses yeux, n'existe pas. Benjamin note en effet que « l'époque où vit Kafka ne représente pour lui aucun progrès par rapport aux premiers commencements. »³⁰ Né

²⁴ *J*, p. 136. La note de Claude David explicite cette expression yiddish : « excité sans cervelle. »

²⁵ Acteur d'une troupe de comédiens du théâtre yiddish venue des pays de l'Est.

²⁶ *J*, p. 142 (« Wer sich mit Hunden zu Bett legt steht mit Wanzen auf. » ; *I*, p. 174).

²⁷ *Ibid.*, p. 193-194 (« deutlichen unabsehbaren Übergang » ; *I*, p. 242).

²⁸ Kafka, F., *Lettres à Milena*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, novembre 1920, p. 1107 (« [...] nicht nur die Gegenwart und Zukunft, auch noch die Vergangenheit, etwas das doch jeder Mensch vielleicht mitbekommen hat [...] »).

²⁹ Le Rider, Jacques, « Prague à l'époque de Kafka », in Le Rider, J. et Rinner, Fridrun (dir.), *Littératures de langue allemande. Des lumières à nos jours*, Paris, PUF, 1998, p. 107.

³⁰ Benjamin, Walter, « Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 439.

dans l'empire moribond des Habsbourg, il appartient à un monde quasi disparu, et presque irréel, impression qu'il partage avec toute la génération décadentiste, notamment Pessoa.

Soares déplore l'oubli du sens du Secret, et même cette ignorance des hommes qu'il puisse y avoir un Secret : « Le mystère de la vie nous meurtrit et nous effraie de multiples manières. [...] Il se trouve derrière nous, visible seulement si l'on ne se retourne pas pour voir, et c'est la vérité tout entière qui révèle son horreur insondable – celle de nous rester inconnue. »³¹ La plupart des hommes se contentent d'une vie superficielle. « [...] le quotidien frôle le mystère [...] »³², mais l'homme ne le voit pas. Le garçon de café et le commis sont les représentants de cette humanité inconsciente, qu'amuse le spectacle de l'existence. Chez Rilke, ils rient au passage de l'épileptique (CM 476-477). Chez Pessoa, le garçon de café est le symbole de cette humanité qui vit sans angoisse métaphysique. Au fragment 171, il mène sa vie monotone, déposant des cafés sur d'innombrables tables. Le coiffeur, le cuisinier, sont autant d'avatars de ce premier personnage. Le cuisinier, quant à lui, se laisse distraire par le spectacle de la rue. Soares constate que c'est cette humanité-là qui vit dans le bonheur. Lui-même a le sentiment d'avoir passé la plus grande partie de sa vie dans cette inconscience : « L'impression que j'ai de moi-même, c'est celle d'un homme se réveillant d'un sommeil peuplé de rêves réels [...] »³³. Il a vécu, comme la plupart des hommes, dans « la pénombre du cachot »³⁴. Cette image évoque la misère pascalienne de l'homme sans Dieu. L'humanité prend rarement conscience de sa condition. « Nous dormons la vie, éternels enfants du Destin [...] »³⁵, écrit le lisboète. Les êtres humains ne sont alors que des « fantoches mus par des ficelles »³⁶. Les différences qui les séparent, qu'elles soient intellectuelles ou physiques, ne sont rien à l'aune de ce destin commun. La fraternité se constitue par le négatif.

Si, chez Kafka il y a *peut-être* un secret que nous ne savons pas découvrir, la position de Soares est plus ambiguë. D'un côté, il déplore la perte du lien spirituel avec le monde. D'un autre côté, il nie

³¹ *LI*, p. 74 (« O mistério da vida dói-nos e apavora-nos de muitos modos. [...] está atrás de nós, visível só quando nos não voltamos para ver, e é a verdade toda no seu horror profundíssimo de a desconhecemos. » ; p. 78).

³² *Ibid.*, p. 430 (« [...] as coisas quotidianas roçam mistérios [...] » ; p. 400).

³³ *Ibid.*, p. 68 (« A minha sensação de mim é a de quem acorda depois de um sono cheio de sonhos reais [...] » ; p. 73).

³⁴ *Ibid.*, p. 69 (« luz pouca do cárcere » ; p. 73).

³⁵ *Ibid.*, p. 101 (« Dormimos a vida, eternas crianças do Destino [...] » ; p. 102).

³⁶ *Ibid.*, p. 101 (« fantoches movidos pelas cordas » ; p. 102).

l'existence du Mystère. Sa conception est plus désespérante, car elle suppose une absence de transcendance. Le seul secret révélé par la conscience, c'est notre condition mortelle. Soares voit dans la modernité l'émergence de la conscience réflexive. L'incrédulité moderne a laissé l'individu livré à lui-même, avec la conscience tragique de sa condition humaine, « avec le désespoir de se sentir vivre »³⁷. L'intuition centrale de Pessoa, selon Robert Bréchon,

c'est que le phénomène qui a fondé la culture européenne et en a fait la grandeur a fini par causer son malheur. Ce phénomène, c'est celui de la conscience réflexive [...]. En Pessoa, c'est toute une culture, la nôtre, qui parvenue à l'extrême du possible se retourne contre elle-même pour se contester.³⁸

Les précurseurs de Pessoa ont pour nom Socrate, Hamlet, Faust. « Socrate illustre l'avènement triomphal de la conscience de soi ; Hamlet se situe au moment de rupture de son équilibre ; Faust en consomme la perversion et le déclin. » Ne pouvant se reposer ni dans le passé ni dans l'avenir, sa génération n'a plus d'autre refuge, d'« autre toit »³⁹ que le présent. Le sujet qui prend conscience de son destin se trouve séparé du monde et des significations familières. Il ne coïncide plus avec l'univers qui l'entoure, et tout lui semble étranger, comme s'il naissait brusquement et n'avait pu faire l'apprentissage de son environnement : « Je suis, écrit Soares, comme un voyageur se retrouvant soudain dans une ville inconnue, sans savoir comment il y est parvenu. »⁴⁰ Ce qui est perdu, c'est la connivence que des siècles de civilisation et l'éducation d'un individu lui ont permis d'établir avec le monde dans lequel il vit. Soares est semblable à « ces gens qui perdent la mémoire, et qui deviennent un autre pendant très longtemps. »⁴¹ Et d'ajouter : « J'ai été moi-même un autre pendant très longtemps – depuis ma naissance, depuis la conscience [...] »⁴². Ici, Soares redevient comme un enfant, et s'étonne de tout, saisi par « une stupeur métaphysique »⁴³. Or prendre conscience, c'est s'apercevoir qu'on est étranger. « Éternel nomade »⁴⁴, le sujet ne sait plus habiter l'univers, comme le faisait l'homme de l'âge classique, qui connaissait « le

³⁷ *Ibid.*, p. 308 (« na desolação de se sentir viver » ; p. 289).

³⁸ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 67-68. Et suivante.

³⁹ *LI*, p. 518 (« outra casa » ; p. 469).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 69 (« Sou como um viajante que de repente se encontra numa vila estranha sem saber como ali chegou. » ; p. 74).

⁴¹ *Ibid.* (« esses casos dos que perdem a memória, e são outros durante muito tempo. »).

⁴² *Ibid.* (« Fui outro durante muito tempo – desde a nascença e a consciência... »).

⁴³ *Ibid.*, p. 68 (« um pasmo metafísico » ; p. 73).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 383 (« hóspede e peregrino » ; p. 357).

langage des fleurs et des choses muettes »⁴⁵, pour reprendre le vers baudelairien, et à qui le monde, rempli de présences divines à son image, parlait. « Tout ce que nous sommes est une impression étrangère à nous-mêmes [...] »⁴⁶. La vie humaine est « une note en marge d'un texte totalement effacé. »⁴⁷ Ce qui a été perdu, c'est le sens. « Nous ne nous accomplissons jamais », écrit Soares. « Nous sommes deux abîmes face à face – un puits contemplant le Ciel. »⁴⁸ Cette image très pascalienne fait référence à la condition humaine, mais chez Pascal, le Ciel est habité, tandis que chez Pessoa il s'agit d'un abîme. Amère parodie de représentations antiques et humanistes de l'homme comme miroir de la création, reflet du cosmos, cette formule renvoie dos à dos un univers vide et une humanité misérable. Comme le Lenz de Büchner, que la négation du Dieu et de la création entraîne dans le gouffre⁴⁹, le sujet pessoen est suspendu dans le vide⁵⁰. Tout est néant, et reflet du néant. S'il y a une transcendance, ce ne peut être qu'un « subterfuge »⁵¹. À la place de Dieu, Soares suppose un « monstre immanent aux choses »⁵², qui donne sa loi arbitraire au chaos du monde. La « salade collective de l'existence »⁵³ lui apparaît lors de ses déambulations dans Lisbonne. Le monde, comme dans les « Correspondances » de Baudelaire, est peuplé de « confuses paroles »⁵⁴, mais, chez Pessoa, elles ne sont l'expression d'aucun symbole. Il n'y a aucun sens à déchiffrer : « Le monde entier est confus, comme des voix perdues dans la nuit. »⁵⁵ Pour Soares, la perte du « toit métaphysique » résulte de la critique de la Bible qui a sapé les fondements métaphysiques que la science est impuissante à restaurer : « Ce criticisme fruste de nos pères, cependant,

⁴⁵ Baudelaire, Charles, « Élévation », in *Les Fleurs du Mal, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p. 46.

⁴⁶ *LI*, p. 49-50 (« Tudo que somos é uma impressão alheia [...] » ; p. 55). Traduction modifiée.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 169 (« Tudo quanto o homem expõe ou exprime é uma nota à margem de um texto apagado de todo. » ; p. 164).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 48 (« Nós nunca nos realizamos. / Somos dois abismos – um poço fitando o Céu. » ; p. 54).

⁴⁹ Büchner, Georg, *Lenz*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Hamburg (Hamburger Ausgabe), Christina Wegner Verlag, 1967, p. 94.

⁵⁰ « Il fut saisi, dans ce néant, d'une peur indicible, il était dans le vide » ; Büchner, G., *Lenz, op. cit.*, p. 80). Je traduis.

⁵¹ *LI*, p. 95 (« subterfúgio » ; p. 95).

⁵² *Ibid.*, p. 157 (« O monstro imanente nas coisas » ; p. 153).

⁵³ *Ibid.*, p. 42 (« salada colectiva da vida » ; p. 48).

⁵⁴ Baudelaire, C., « Correspondances », in *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 46.

⁵⁵ *LI*, p. 95 (« Todo o mundo é confuso, como vozes na noite. » ; p. 97).

nous a légué l'impossibilité d'être chrétiens, mais sans la satisfaction que nous aurions pu en tirer»⁵⁶. Le monde apparaît quelquefois à Soares, héritier de Nietzsche, comme orphelin de Dieu : « La nuit était le tombeau de Dieu [...] »⁵⁷. Le christianisme est assimilé à un désastre qui ne s'est révélé qu'après la disparition de cette religion ; c'est pourquoi Soares date les effets négatifs du XVIIIe siècle, époque où la raison porta les premières atteintes à la religion. De la même manière, Pessoa rejette le romantisme qu'il considère comme un « christianisme sans illusions et sans mythes »⁵⁸. Or le mythe, on le verra, est essentiel. Mais Pessoa, pétri de contradictions, s'en prend aussi directement au christianisme, véritable « corruption du paganisme transcendantal »⁵⁹. Pour Leyla Perrone-Moisés⁶⁰ l'œuvre pessoen est à envisager comme une recherche de la santé. La hantise de la maladie qui l'habite se place dans un contexte plus large, présent à la fin du XIXe siècle : la pensée de la décadence. Au christianisme qui « n'est que la dégénérescence abâtardie du néoplatonisme rabaissé », correspond « notre époque, sénile et cancérigène »⁶¹. La métaphore de la maladie et de la sénilité est directement inspirée de Nordau et de Nietzsche. Comme le Nietzsche du Crépuscule des Idoles⁶², Pessoa déplore cette décadence de notre civilisation qui instaure la division en un monde vrai et un monde apparent, et fustige cet enfer moderne où l'homme est l'« habitant d'un temps sans magie », pour reprendre une expression d'Eduardo Lourenço⁶³. Il déplore que la civilisation moderne ait perdu certains aspects de l'existence⁶⁴. Il oppose à cet excès de conscience qui nous plonge dans l'angoisse métaphysique la sérénité de la culture antique, et il a « la nostalgie d'une santé de l'esprit qui, en d'autres temps,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 196 (« Mas o criticismo frustre dos nossos pais, se nos legou a impossibilidade de ser cristão, não nos legou o contentamento com que a tivéssemos » ; p. 188).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63 (« A noite era o túmulo de Deus [...] » ; p. 68).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 82 (« cristianismo sem ilusões... sem mitos » ; p. 86).

⁵⁹ Pessoa, F., *Textos Filosóficos*, dir. par António de Pina Coelho, Lisbonne, Ática, 1968, vol. 2, p. 93. Je traduis.

⁶⁰ Perrone-Moisés, Leyla, « Pessoa et la maladie de l'Occident », in *Colloque de Cerisy. Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 480-481.

⁶¹ *LI*, p. 115 (« não foi senão a degeneração bastarda do neoplatonismo abaixado », « nossa época, senil e cancerígena » ; p. 115).

⁶² Pour Nietzsche, il est en effet impossible de prouver une autre réalité que ce monde-ci.

⁶³ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 94.

⁶⁴ Pessoa, F., *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, dir. par Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho, Lisbonne, Ática, 1966, p. 165.

permettait la relation immédiate avec la nature. »⁶⁵ Le païen vivait en harmonie avec le monde et lui-même, ignorant « ce sens maladif des choses et de soi-même. »⁶⁶ Soares attribue au christianisme le sens réflexif. En effet, c'est chez Saint-Augustin que nous trouvons les premières traces du moi tel que le connaît l'époque moderne. Le créateur de Soares a sans doute lu *Le Disciple* de Paul Bourget, théoricien de la décadence, roman dans lequel le héros fait son autoanalyse et du même coup l'expérience du dédoublement de la conscience⁶⁷. Soares constate que seuls les initiés, chez les païens, étaient confrontés au mystère, à la notion de « vide du monde »⁶⁸. Le lisboète rêve de fonder un néo-paganisme :

On a vu, depuis le milieu du XVIII^e 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 christianisme, la Renaissance échouant en tant que paganisme, la Réforme, enfin, échouant en tant que phénomène universel. [...] Tout cela tomba dans nos âmes et les empoisonna.⁶⁹

Un hétéronyme pessoen, António Mora, lui-même disciple d'un autre hétéronyme, qui a redécouvert le paganisme, Caeiro, se prononce pour la « repaganisation du monde moderne »⁷⁰.

Soares fait partie de ces mystiques ratés, ces êtres décadents vivent dans l'insatisfaction et la tristesse, enfermés dans leur chambre, privés de volonté. Pessoa reprend la critique formulée par Nietzsche, qui fait dans *La Volonté de puissance* le portrait du « parfait nihiliste »⁷¹. Il a également lu Freud et Max Nordau. Son hétéronyme estime qu'il appartient à la Race de la Fin, de ceux qui « n'eurent pas même le

⁶⁵ Bréchon, R., « Fernando Pessoa et ses hétéronymes. Le Cas Pessoa ». Préface au *Cancioneiro* de Fernando Pessoa, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 18.

⁶⁶ *LI*, p. 83 (« este sentido doente das coisas e de si mesmo » ; p. 86).

⁶⁷ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 110-113.

⁶⁸ *LI*, p.83 (« vácuo do mundo » ; p. 86).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 256-257 (« Desde o meio do século dezoito que uma doença terrível baixou progressivamente sobre a civilização. Dezassete séculos de aspiração cristã constantemente iludida, cinco séculos de aspiração pagã perenemente postergada – o catolicismo que falira como cristismo, a renascença que falira como paganismo, a reforma que falira como fenómeno universal. [...] Isto caiu nas almas e envenenou-as. » ; p. 242-243).

⁷⁰ Pessoa, F., *Pessoa inédito*, dir. par Teresa Rita Lopes, Lisbonne, Livros Horizonte, 1993, p. 272 (« a repaganisação do mundo moderno »).

⁷¹ Nietzsche, F., *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1948, p. 42.

courage de tout refuser, ni celui de trouver refuge en eux-mêmes. »⁷² Pour lui, l'Histoire a cessé d'exister, note Baltrusch. Le lecteur se trouve plongé dans un univers où la destruction de toutes les valeurs a déjà eu lieu, et où la civilisation est en ruines⁷³. Le portrait que le lisboète fait de lui-même comme un archétype de sa génération est très proche de celui que dresse Huysmans à travers des Esseintes. Triste roi déchu d'un domaine perdu, Soares a pour destin la décadence (LI 354). Il considère les hommes de sa génération comme des convalescents, « des gens qui n'apprennent aucun art ni aucun métier, pas même l'art de jouir de la vie »⁷⁴. Le monde est abâtardi à la fois sur le plan spirituel et politique : « Nous sommes nés en pleine angoisse métaphysique et morale, en pleine agitation politique [...] »⁷⁵. Ce texte de Soares rappelle le constat que fait Valéry en 1919 :

Et de quoi était fait ce désordre de notre Europe mentale? – De la libre coexistence dans tous les esprits cultivés des idées les plus dissemblables, des principes de vie et de connaissance les plus opposés. C'est là ce qui caractérise une époque moderne. [...] Chaque cerveau d'un certain rang était un carrefour pour toutes les races de l'opinion ; tout penseur, une exposition universelle de pensées.⁷⁶

Le « desassossego » du monde est à l'origine de celui de l'individu. Et en effet, la période où a vécu Pessoa est très troublée. Les années 1908-1933 voient la décadence de la monarchie, l'échec de la démocratie et l'instauration d'un régime totalitaire. La jeune République, proclamée en 1910, connaîtra deux dictatures avant de s'effondrer en 1926. Soares aborde dans son journal la question politique. Mais celle-ci occupe peu de place, et encore est-elle toujours liée à une réflexion esthétique. Il lie comme deux fléaux romantisme et démocratie (LI 527-258). Puisque chacun a des sentiments, chacun peut devenir artiste. Dans un fragment esthétique⁷⁷, Pessoa reproche au romantisme d'avoir fait croire que l'inappétence devant la vie était la condition suffisante du génie. Soares

⁷² LI, p. 309 (« Raça do Fim », « nem tiveram a coragem da negação e do asilo em si próprios » ; p. 290).

⁷³ Baltrusch, Burghard, *Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, Francfort-sur-le-Main / Paris, etc., Peter Lang, 1997, p. 313.

⁷⁴ LI, p. 518 (« criaturas que não aprendemos nenhuma arte ou ofício, nem sequer o de gozar a vida » ; p. 470).

⁷⁵ *Ibid.*, p. 196-197 (« Nascemos já em plena angústia metafísica, em pleno desassossego político [...] » ; p. 187).

⁷⁶ Valéry, Paul, « La crise de l'esprit », *Variétés, Essais quasi politiques*, première lettre, in *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 991-992.

⁷⁷ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, in *Obra em prosa*, dir. par António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 96.

se déclare partisan d'une aristocratie de l'esprit, qui ne peut plus exister dans ce monde moderne. Il blâme le romantisme d'avoir donné la primauté à l'expression des sentiments, alors que le classicisme reposait sur une construction de l'intellect. Rousseau, en tant que précurseur du romantisme, est l'homme moderne par excellence, qui a tiré de ses faiblesses, c'est-à-dire de sa sensibilité, des forces qui lui assurèrent la victoire. Mais cette victoire fut en même temps une défaite, car elle est née du refus de régner, du flot démocratique des sentiments. La pensée politique de Pessoa s'inspire de la *République* de Platon : le gouvernement des hommes ne peut se confier qu'à une minorité de personnes capables de l'assumer, en vertu d'une hiérarchie spirituelle et intellectuelle. Dans une lettre à José Pacheco datée de 1922, l'écrivain portugais fustige l'incapacité de la démocratie à produire une classe cultivée⁷⁸. Il y a chez lui un pessimisme culturel, la conviction de vivre un règne de barbares nommé démocratie. Sa théorie politique est très proche du dandysme baudelairien.

Si les diaristes ont une telle conscience du déclin des valeurs et de l'émergence de la modernité, c'est parce qu'ils sont tous trois citoyens. Ils écrivent dans le contexte, évoqué par Dorothea Lauterbach, de « l'intérêt anthropologique des contemporains pour les phénomènes de la vie sociale » (Max Weber), des « faits sociaux » (Émile Durkheim) exerçant une contrainte sur l'individu, des « relations entre individus et la masse des grandes villes modernes » (Georg Simmel)⁷⁹.

Des trois villes, Paris est la plus grande et la plus moderne. Elle a connu, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, d'importantes transformations, grâce aux travaux entrepris par Haussmann. Roswitha Kant note que le Préfet de la Seine a fait de Paris la métropole de la culture visuelle. Cependant, bien que Malte y vienne pour la première fois, il ne regarde pas les monuments, mais suit son chemin à travers ses propres impressions visuelles désordonnées⁸⁰. Il en reste à une vision au sol, labyrinthique⁸¹. Il perçoit d'abord l'objet, puis le déréalise en cherchant son nom : « Plus loin, rue Saint-Jacques, un grand bâtiment

⁷⁸ Cf. *Correspondência inédita*, dir. par Manuela Parreira da Silva Lisbonne, Livros Horizonte, 1996, p. 77.

⁷⁹ Lauterbach, Dorothea, « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge », in Engel, Manfred (dir.), *Rilke Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2004, p. 325. Je traduis.

⁸⁰ Kant, Roswitha M., *Visualität in Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge » Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., 2002, p. 62-78.

⁸¹ *Ibid.*, p. 77.

avec un dôme. Le plan m'indique : *Val-de-Grâce, Hôpital militaire.* »⁸² Mais le nom n'indique rien, le langage ne permet pas de s'orienter dans la ville moderne. « Je n'avais pas absolument besoin de savoir cela, mais cela ne fait rien »⁸³, conclut Malte. Malgré le plan, la ville apparaît comme un lieu chaotique, dont on ne peut rendre compte que par une énumération hasardeuse, ainsi que le fait le jeune Danois. « Et quoi d'autre encore ? » (« Und sonst? ») Tel est le principe organisationnel de la ville, et donc de son discours. Dans un autre fragment, le narrateur s'égaré dans cette ville trop grande : « Je me perdis dans ces régions inconnues [...] »⁸⁴. Ce monde est indéchiffrable. De hauts murs longeant des boulevards infinis, empêchent le regard panoramique. Les rues, au lieu de s'ouvrir, font barrage. Paris est le lieu de l'angoisse, dépeint par Rilke dans les lettres datant de son premier séjour. La grande cité hésite encore entre misère et opulence. En marge des grands boulevards percés par Haussmann subsiste la misère. Les rues sont sales, pleines d'odeurs nauséabondes, mais aussi certains lieux, comme la Salpêtrière, où s'entassent les malades enveloppés de pansements sales, crachant par terre, dans une odeur de vêtements et d'haleines (CM 4 69). Il n'est pas jusqu'au Louvre qui ne soit épargné par la présence des miséreux, assis partout sur les banquettes de velours rouge (CM 462). Cette ville est avant tout pour Malte un lieu difficile, épuisant. Paris est un travail, constate Rilke en 1907, pendant son séjour à Capri⁸⁵. Néanmoins, il écrit à plusieurs reprises, l'année suivante, le besoin qu'il a de rester dans la capitale française : « Paris m'est nécessaire [...] »⁸⁶. Dans un projet de lettre, Malte avoue : « Je suis à Paris, ceux qui l'apprennent en sont heureux, la plupart m'envient. Ils ont raison. C'est une grande ville, grande et pleine d'étranges tentations. »⁸⁷ Malte ne fait pas allusion aux divertissements, mais à une tentation spirituelle, la possibilité d'un bouleversement des catégories mentales du sujet. « J'ai succombé à ces tentations, explique-t-il, et cela a eu divers changements pour

⁸² CM, p. 435 (« Weiter, rue Saint-Jacques, ein großes Gebäude mit einer Kuppel. Der Plan gab an Val-de-grâce, Hôpital militaire. » ; p. 9).

⁸³ *Ibid.*, p. 435 (« Das brauchte ich eigentlich nicht zu wissen, aber es schadet nicht. » ; p. 9). Et suivante.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 474 (« Ich verirrt mich in der fremden Gegend [...] » ; p. 54).

⁸⁵ Lettre du 29 mars 1907 à Thora Holmström.

⁸⁶ Cf. lettres du 5 avril, 20 juillet et 19 août à Mathilde Vollmoeller. (« Paris thut noth [...] » lettre du 19 août).

⁸⁷ CM, p. 480 (« Ich bin in Paris, die es hören freuen sich, die meisten beneiden mich. Sie haben recht. Es ist eine große Stadt, groß, voll merkwürdiger Versuchungen. » ; p. 62).

conséquence [...] dans ma façon de voir les choses [...]»⁸⁸. En lui donnant une « conception totalement nouvelle de toutes les choses »⁸⁹, Paris le fait entrer dans la modernité. La ville moderne est une véritable Babylone, pleine de bruit et de fureur. Dès le second fragment des *Carnets*, Malte se plaint du vacarme des tramways, des automobiles, des voix, des portes et fenêtres qui claquent. Il souffre aussi du bruit intérieur de l'immeuble. Les voisins sont des ennemis irréductibles qui, par leur tapage, pénètrent insidieusement, tels des « pneumocoques »⁹⁰, jusqu'au cerveau. Au fragment 50, Malte est nerveusement terrassé par le bruit qu'il attribue à un couvercle de boîte en fer-blanc tombant sur le sol. La foule participe de ce désordre épuisant, en se déversant à torrents dans les rues, cherchant à entraîner tous les individus qu'elle rencontre (CM 465). La vitesse participe également de ce chaos : « Des tramways me dépassaient parfois à toute vitesse, dans un excès de lumière en m'assourdissant de leurs sonneries. »⁹¹ La conception moderne du temps ne prend en compte que le temps comptable, pas le temps subjectif, ce qui ne laisse pas de provoquer des troubles chez le citadin, comme le montre le cas de Nicolai Kusmitch, qui cherche à comptabiliser son temps intérieur (fragment 49). Le monde moderne est organisé de façon fonctionnelle, et, fait remarquer Tanja Dembski, « nivelle de ce fait la possibilité, pour l'homme, d'une expérience individuelle de l'existence »⁹². En ville, la solitude est tragique. L'homme moderne a perdu les formes traditionnelles de communauté, comme le souligne Martin Buber⁹³. Cette femme que Malte aperçoit, le visage dans les mains, et que personne ne semble remarquer (CM 437), ou cet homme épileptique, dont se moquent les passants, enfin Malte lui-même, sont victimes de l'anonymat. En ville, même le silence est une menace ; loin d'être le repos des choses, il annonce un désastre⁹⁴. Dans une lettre de 1903 adressée à Otto Modersohn, Rilke décrit Paris comme une des « villes de la Bible, derrière lesquelles monta la colère de Dieu pour les

⁸⁸ *Ibid.* (« Ich bin diesen Versuchungen erlegen, und das hat gewisse Veränderungen zur Folge gehabt... in meiner Weltanschauung [...] »).

⁸⁹ *Ibid.* (« Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge »).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 544 (« *Pneumokokken* » ; p. 134).

⁹¹ *Ibid.*, p. 474 (« Elektrische Bahnen rasten manchmal überhell und mit hartem, klopfendem Geläute heran und vorbei. » ; p. 54).

⁹² Dembski, Tanja, *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000, p. 170.

⁹³ Buber, Martin, *Le Problème de l'homme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962, p. 60.

⁹⁴ *CM*, p. 436.

engloutir et les bouleverser »⁹⁵. La musique même y est corrompue. Les gens l'écoutent dans les salles de musique, mais leur ouïe est « infertile » (« unfruchtbar », CM 484). Aussi Malte déplore-t-il que Beethoven n'ait pas joué dans la Thébàïde, comme un moine du désert. Dans une lettre à Lou, Rilke décrit Paris comme une « épreuve » (« Prüfung ») qu'il n'a pas surmontée⁹⁶.

À Prague, c'est surtout le quartier de la Nouvelle Ville (*Nove Mesto*) qui connut de profondes restructurations au XIX^e siècle. Nombre de demeures anciennes disparurent en effet pour céder la place à des édifices plus modernes, souvent très prestigieux. La floraison, au tournant du siècle, de l'Art Nouveau, qui se caractérise par des lignes fluides et sensuelles, donne naissance à de nombreux édifices. Il est impossible de savoir, en lisant le journal de Kafka, à quoi ressemblait Prague. La ville est observée d'en haut, depuis sa fenêtre, et il n'en donne que quelques traits, pour l'essentiel des figures géométriques. Pour lui aussi elle est une sorte de lieu abstrait, à déchiffrer. Par exemple, le 28 octobre 1911 (J 132), il décrit le triangle de la rampe de l'escalier du pont Čech, puis le mouvement vertical de cet escalier, et enfin la ligne horizontale de l'échelle étendue dans l'herbe. La fascination de Kafka pour certains traits de la modernité le rattachent à l'univers urbain. Il y a en effet chez lui un intérêt profond pour la machine. Il assiste, enthousiaste, au grand meeting aérien de Brescia, en Italie du Nord, le 11 septembre 1909, comme en témoigne l'article qu'il consacra à cet événement⁹⁷. Il s'intéressait également au téléphone, au gramophone, aux débuts du cinéma, et même au parlographe (l'outil de travail de sa fiancée). La ville, en tant qu'elle est le lieu où s'utilisent les machines, lieu de la vitesse et de la communication, le fascine. Mais elle l'inquiète également. L'éclairage lui permet de décrire un univers expressionniste, fait d'ombres et de lumières, et de formes insolites. Ainsi évoque-t-il un pont de Prague : « Éclairée de l'intérieur par une lampe électrique, l'une des piles de l'arche qui sortait du pont Élisabeth apparaissait comme une masse sombre au milieu de la lumière coulant à flots des deux côtés et avait l'air d'une cheminée d'usine ; au-dessus d'elle, le coin d'ombre qui se dilatait en direction du ciel était comme une fumée qui monte. À côté du pont, les flaques de lumière verte,

⁹⁵ Lettre du 31 décembre 1903 (« die Städte [...] , von denen die Bibel erzählt, daß der Zorn Gottes hinter ihnen emporstieg, um sie zu überschütten und zu erschüttern. »).

⁹⁶ Lettre du 30 juin 1903 à Lou.

⁹⁷ « *Les Aéroplanes à Brescia* » article paru le 19 septembre dans *Bohemia*, le quotidien allemand de Prague.

strictement délimitées.»⁹⁸ La ville moderne est le lieu d'étranges métamorphoses...

Kafka est comme Rilke constamment assailli par les bruits urbains. D'abord, tant qu'il vit avec ses parents, jusqu'en 1914, il évoque le « tapage » (« Lärm ») qu'il doit subir (J 125-126). Sa chambre est placée entre celle des parents et la salle commune. Ainsi, le 7 janvier 1912, alors qu'il essaie de se reposer sur son canapé, il est environné par des voix s'élevant des deux côtés (J 222). Il lui semble alors être assailli par des créatures sauvages. Dans la chambre qu'il loue en 1914, il se plaint dès le premier soir du bruit qui l'empêche d'écrire : « Désespoir total. Est-ce ainsi dans tous les appartements ? Pareille détresse, aussi ridicule et absolument mortelle, m'attend-elle dans toutes les villes et chez toutes les logeuses ? »⁹⁹ Les cloisons des vieux immeubles pragois sont trop minces, le moindre chuchotement le gêne¹⁰⁰. Il rêve d'un silence total, où il pourrait oublier la présence des autres. Il loue alors une autre chambre, dans laquelle il est tout aussi persécuté par le bruit qui lui met « les nerfs littéralement à vif »¹⁰¹. Il se fait envoyer de Berlin le remède Ohropax (l'ancêtre des boules Quies), constate que le bruit est étouffé, mais non supprimé. Début 1917, le problème du logement persiste. Il souffre à la fois du bruit de la rue, de l'immeuble et des maisons du voisinage.

Soares ne semble rien connaître d'autre que Lisbonne, où les travaux de modernisation ont eu lieu plus tôt. La Ville basse (*a Baixa*) a été reconstruite suite au tremblement de terre de 1755, sous l'impulsion du Marquis de Pombal, Premier ministre de 1756 à 1770. Le plus grand aménagement urbain de l'époque fut ainsi réalisé. Les rues sont rectilignes et se coupent à angle droit. L'architecture des maisons est uniforme, ainsi que le dessin des portes, des fenêtres et des balcons. Capitale européenne, rationnelle et moderne, la Lisbonne pombaline, tournant le dos aux principes de l'art et de l'architecture baroques, est ainsi devenue une véritable ville des Lumières. Or c'est dans la Ville Basse, moderne, que vit et travaille Soares. Le tracé géométrique de ses

⁹⁸ *J*, p. 182 (« Der eine Pfeiler des auf der Elisabethbrücke sich erhebenden innen von einer elektr. [sic] Lampe beleuchteten Bogens sah als dunkle Masse zwischen seitlich hervorströmendem Licht wie ein Fabrikskamin aus und der über ihm zum Himmel sich ausspannende dunkle Schattenkeil war wie steigender Rauch. Die scharf begrenzten grünen Lichtflächen zur Seite der Brücke. » ; *I*, p. 228).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 383 (« Reine Verzweiflung. Ist es so in jeder Wohnung? Erwartet mich eine solche lächerliche und unbedingt tödliche Not bei jeder Vermieterin, in jeder Stadt? » ; *III*, p. 77).

¹⁰⁰ Cf. lettre à Felice du 11 février 1915.

¹⁰¹ *J*, p. 386 (« mit förmlich zerrissenen Nerven » ; *III*, p. 82).

rues renforce le sentiment de vide : « Je m'enfoncé, par ces longues soirées, dans leur réseau solitaire. »¹⁰² Cette image évoque un labyrinthe, – non le dédale tumultueux de la cité ancienne, où l'on se perd géographiquement, mais la ville moderne où l'on perd le lien social. La Lisbonne décrite par Soares est toujours le lieu d'une solitude abyssale. Il évoque son désir de fuir sa « Ville Basse aux rues étroites entre leurs hautes façades »¹⁰³, image de l'enfermement, et fustige « la nappe civilisée » qui « fait oublier le bois de pin, dûment verni, sur lequel elle repose »¹⁰⁴. Soares a conscience de vivre le syndrome de nombreux habitants des grandes villes : « Je ne sais si ce phénomène ne concerne que moi, ou bien tous ceux à qui la civilisation a donné une seconde naissance [...] Pour tous ceux qui sentent comme moi, l'artificiel est devenu le naturel, et c'est le naturel qui devient étrange. »¹⁰⁵ Il se passionne pour les changements de perception engendrés par la modernité. Dans un tramway, il s'entraîne à séparer l'idée du véhicule de celle de vitesse, et à ressentir la « Vitesse Pure »¹⁰⁶. Il a vécu cette tendance futuriste¹⁰⁷ à travers son hétéronyme Alvaro de Campos. Ce ne sont pas les produits de la modernité qui le fascinent, mais l'existence même de la ville, la coexistence d'éléments urbains et naturels, et la métamorphose que subit cette dernière au contact de la civilisation. Ce qu'aime Soares, c'est le fleuve et le ciel vus de Lisbonne, le jeu de lumière de la lune ou du soleil sur les toits de la ville. Celle-ci est alors comme un prisme merveilleux de la nature. La ville est un lieu ambigu : le moi s'y perd, mais elle offre aussi un abri contre l'angoisse, car elle distrait de la pensée du néant. Robert Bréchon note que Lisbonne est dans le *Livre* une « cité familière, domestique, intime : une demeure »¹⁰⁸. Cet amour pour sa ville, qui a poussé Pessoa à écrire un guide touristique¹⁰⁹, culmine dans ce cri de Soares : « Ô ma Lisbonne, mon foyer ! »¹¹⁰ Chez lui aussi, la ville est un texte à lire, car elle est composée de lignes. Elle est, comme chez Kafka, une ville de panoramas, ainsi que le note Robert Bréchon : « Ce que Pessoa aime

¹⁰² *LI*, p. 41 (« me insiro, por essas tardes, na solidão do seu conjunto » ; p. 47).

¹⁰³ *Ibid.* (« em baixo, entre as ruas estreitas de casas altas » ; p. 83).

¹⁰⁴ *Ibid.* (« o pano de mesa da civilização faz esquecer o pinho já pintado em que assenta »).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 80 (« Não sei se é a mim que acontece, se a todo os que a civilização fez nascer segunda vez [...] para os que sentem como eu, o artificial passou a ser o natural, e é o natural que é estranho. »).

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 105 (« Mera-Velocidade » ; p. 106).

¹⁰⁷ Le futurisme était connu au Portugal, où le manifeste de Marinetti était paru en 1909.

¹⁰⁸ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 261.

¹⁰⁹ Pessoa, F., *Lisbonne*, Paris, éditions Anatolia, 1995.

¹¹⁰ *LI*, p. 105 (Oh, Lisboa, meu lar ! » ; p. 105).

dans les panoramas, c'est leur construction, ce qu'il y a d'intellectuel dans les rapports des lignes, des surfaces, des volumes, des tons. C'est ce qui convient le mieux à son génie d'abstraction. »¹¹¹

Ce qui est frappant chez ces citadins, c'est qu'ils n'évoquent que rarement les plaisirs de la ville. Malte ne se rend ni au spectacle, ni au cinéma, ne noue aucune relation galante. Kafka fréquente quelques cafés pragois, et, brièvement semble-t-il, les bordels, mais n'y est pas à son aise. Il va au théâtre, mais s'intéresse surtout aux mauvaises représentations des troupes yiddish. Soares n'a aucune vie sociale, et n'évoque pas les activités de sa ville, à part quelques petits métiers. À lire ces journaux, on serait bien en peine de reconstituer la vie citadine de l'époque.

« *La vie est un songe* » (Calderón)

Ce monde et ses métamorphoses se déréalise aux yeux des auteurs. Dans *La Vie est un songe* de Calderón, Sigismond¹¹² découvre dès la seconde journée que la vie n'est qu'une chimère. Elle est un théâtre, où l'homme sait qu'il joue un rôle, le joue quand même, et se regarde le jouer... Dans les œuvres qui nous occupent, l'univers est ce *theatrum mundi*. Les trois diaristes sont d'ailleurs fascinés par le théâtre. Malte est ébloui par le théâtre antique, Soares le considère « comme une figuration exacte de la vie »¹¹³, Kafka se passionne pour le théâtre yiddish.

Le monde dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* apparaît comme une illusion. Théâtres, maisons et villes sont les éléments du décor d'un théâtre plus vaste, où *Sein* et *Schein* se confondent. Malte dit avoir lu Calderón, dans sa jeunesse (CM 565). La vie des hommes est une vaste mascarade. Ignorants de la réalité, ils mènent une vie qui n'est « reliée à rien, comme une horloge dans une chambre vide »¹¹⁴. Malte, en plein carnaval, court sans avancer : il a perdu sa place dans ce monde instable, carrousel devenu fou, point fixe habité par « un seul vertige,

¹¹¹ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 264.

¹¹² Emprisonné, Sigismond est endormi et introduit au palais, où, à son réveil, on lui révèle ses origines royales. Puis on l'endort à nouveau, et, à son second réveil, il croit avoir rêvé.

¹¹³ *LI*, p. 342 (« à perfeita figuração da vida » ; p. 320).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 448 (« mit nichts verknüpft, wie eine Uhr in einem leeren Zimmer » ; p. 24).

qui faisait tout tourner »¹¹⁵. À peine arrivé à Paris, il tente d'ordonner ce monde en constituant son cabinet de curiosités. La première page des *Carnets* est une énumération des éléments insolites de la ville, de ses bâtiments et des créatures qui la peuplent. Car la cité est un microcosme du monde ; tout s'y superpose : l'odeur d'iodoforme et celle de pommes frites, la morgue et la maison d'accouchement, le mourant et la femme enceinte... Mais la tentative baroque de connaître le monde entier en classifiant ses éléments échoue ici. Rilke, l'auteur pragois, se fait l'héritier de Rodolphe II, dont l'illustre cabinet de curiosités fut décrié par ses détracteurs, qui lui reprochaient d'être le lieu d'une « confusion babylonienne »¹¹⁶. Les créatures rilkéennes évoquent poupées et marionnettes, qui fascinaient le poète¹¹⁷. Comme chez son contemporain expressionniste James Ensor¹¹⁸, Rilke décrit un monde où l'intérieur et l'extérieur s'inversent en un bal masqué, où les masques sont les visages : « Il y a une quantité de gens, mais il y a encore beaucoup plus de visages, car chacun en a plusieurs. »¹¹⁹ Même leurs chiens peuvent les revêtir, car « un visage en vaut un autre »¹²⁰. Une des scènes-clé des *Carnets* se situe en plein carnaval, où les visages apparaissent comme des masques grimaçants. Au fragment suivant, à l'hôpital, Malte a de nouveau l'occasion d'être confronté à ces visages et ces corps déguisés. Les gens qui l'entourent sont à peine humains, soit en raison de leurs difformités, soit parce qu'ils sont enveloppés de pansements comme des momies. Le narrateur est entouré d'êtres aux yeux malades, comme son cousin Erik Brahe (CM 451-452), borgne malingre dont un œil semble avoir été « vendu » (« verkauft »), ou encore, parmi les monstres de l'hôpital du fragment 19, une jeune fille aux yeux exorbités et un homme cyclopéen dont un seul œil émerge des pansements. Le narrateur lui-même, à la fin de ce fragment, devient borgne puis aveugle, puisque la grande chose qui le terrifie envahit son « dernier œil » (« letzte

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 465 (« ein Schwindel [...] , der alles zu drehen schien » ; p. 44).

¹¹⁶ Rodolphe II de Habsbourg, empereur du Saint Empire Romain Germanique (1576-1612), roi de Hongrie et de Bohême. C'est sans doute dans le but de déchiffrer le mystère de l'univers qu'il a constitué à Prague un cabinet de curiosités (*Wunderkammer*) devenu célèbre. Rilke et Kafka ne l'ont pas visité, puisque la collection avait été dispersée en 1612, mais ont pu en prendre connaissance par des gravures. L'empereur étant atteint de troubles mentaux, sa collection reflétait plus le chaos du monde que son harmonie...

¹¹⁷ Cf. l'essai *Poupées (Die Puppen)*, in *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 613-620.

¹¹⁸ James Ensor (1860-1949). Dans ses tableaux, la foule apparaît comme une menace, un cauchemar.

¹¹⁹ *CM*, p. 437 (« Es giebt eine Menge Menschen, aber noch viel mehr Gesichter, denn jeder hat mehrere. » ; p. 11).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 437 (« Gesicht ist Gesicht. » ; p. 11).

Auge », CM 474). De même, la mère de Malte, en mourant, perd en premier lieu la vue (CM 506). Enfin, le voisin de Malte, étudiant en médecine névrosé, est affecté d'un tic à la paupière droite, qui se ferme en dépit de sa volonté (fragment 50). La bouche a également quelque chose d'effrayant. Celle des passants du carnaval ressemble à une blessure (offene Stellen, CM 465). La jeune fille de l'hôpital a la bouche ouverte, « si bien qu'on apercevait ses gencives blanches couvertes de mucosité ainsi que de vieilles dents gâtées »¹²¹. Or les yeux et la bouche sont les deux lieux du masque, qui, laissés vides, lui confèrent son caractère inquiétant.

La mort est au centre de cet univers. La matière inerte prend le pas sur la vie. Ainsi, la femme enceinte du premier fragment s'appuie-t-elle sur un mur « haut et chaud »¹²² dont la présence la rassure. Or ce mur est isolé, comme cette femme, et ne peut représenter qu'un soutien illusoire. Rilke appartient à cette génération d'esthètes viennois et pragois fascinés par la mort¹²³. La femme enceinte fait son apparition juste après le mourant. La grossesse est présentée comme une maladie dont la femme doit être délivrée. Le récit commence là où tout semble déjà terminé : par les mourants de l'Hôtel-Dieu. Birgit Giloy¹²⁴ a montré comment Malte tente, dès la première phrase, d'opposer son opinion à l'opinion générale : « C'est donc ici que les gens viennent pour vivre ? Je serais plutôt tenté de croire que l'on meurt ici. »¹²⁵ Malte a une autre conception de la vie. Il va chercher à préserver son individualité dans ce monde que rien ne détermine. On retrouve cette même atmosphère de fin du monde dans l'épisode du carnaval, passage du monde des vivants à celui des morts, période de réjouissance avant la pénitence du mercredi des cendres, célébration du corps avant sa dissolution. Ce monde est victime du passage du temps¹²⁶. Même les visages s'usent, et l'on en voit la trame (CM 437). À la Salpêtrière, les malades semblent déjà en voie de décomposition : « Des pansements qu'on avait ouverts et dans lesquels on apercevait, comme dans un lit sale, une main qui n'en était

¹²¹ *Ibid.*, p. 470 (« so daß man das weiße, schleimige Zahnfleisch sah mit den alten, verkümmerten Zähnen » ; p. 50).

¹²² *Ibid.*, p. 435 (« hohen, warmen » ; p. 9).

¹²³ Johnston, William M., *L'Esprit viennois*, Paris, PUF, 1985, p. 207-208.

¹²⁴ Giloy, Birgit, *Die Aporie des Dichters. Rainer Maria Rilkes « Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Munich, Ars Una, 1992, p. 16.

¹²⁵ *CM*, p. 11 (« So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier » ; p. 7).

¹²⁶ Cf. Jongy, Béatrice, « Le Temps dans *Humus* de Raul Brandão et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de R.M. Rilke : du chaos à l'extase. », in Schnyder, Peter (dir.), *Temps et roman*, Strasbourg, PUS, 2007.

plus une [...] »¹²⁷. Les bâtiments sont sales, délabrés, comme ces maisons éventrées du fragment 18. Le regard s'attarde longuement sur la décomposition de ces carcasses citadines, où la vie subsiste encore, tenace, à travers des couleurs fanées, des tissus déchirés et des odeurs rances : « Elle était encore là, accrochée aux clous encore en place, enfoncée dans les bouts de plancher larges comme la main qui subsistaient, recroquevillée dans ce qui restait des recoins, et là où s'était conservé un peu d'intimité. »¹²⁸ À la Salpêtrière, même l'air est corrompu et la lumière, verdâtre, a pris la couleur du cadavre. Le Paris rilkéen est un monde en putréfaction.

Chez Kafka, l'univers est une illusion d'optique : « Tout autour de nous, créés par le trouble ou l'hypersensibilité de nos sens, nous n'avons rien que des monstres et un jeu kaléidoscopique [...] »¹²⁹. « La seule possibilité que l'on ait, c'est de regarder le spectacle en oubliant que c'est avec nous qu'on joue, confie-t-il à Janouch »¹³⁰. Dans le *Journal*, il évoque la condition humaine comme celle de voyageurs dans un train arrêté au milieu d'un tunnel, dont ils n'aperçoivent plus le début et distinguent à peine la fin. Le fragment se poursuit par une remarque plus inquiétante encore : « Cependant que commencement et fin ne sont même pas sûrs. »¹³¹ Derrière l'absurdité de notre existence, due à un événement aussi dérisoire qu'un accident de chemin de fer, il y a une absurdité impensable : il est possible qu'il n'y ait aucun sens à l'univers, et que toutes les questions de la religion et de la science ne soient que des élucubrations. Le monde n'existe pas, il est un point sur le néant, une stagnation du rien, et le jeu kaléidoscopique n'a peut-être aucune source visuelle ; il est un jeu d'optique purement mental. Kafka est spiritualiste : « Il n'y a rien d'autre qu'un monde spirituel [...] »¹³², écrit-il en 1917. Hartmut Binder rappelle que l'écrivain a suivi

¹²⁷ *Ibid.*, p. 470 (« Verbände, die man geöffnet hatte und in denen nun, wie in einem schmutzigen Bett, eine Hand lag, die keine mehr war [...] » ; p. 50).

¹²⁸ *CM*, p. 463 (« Es war noch da, es hielt sich an den Nägeln, die geblieben waren, es stand auf dem bandbreiten Rest der Fußböden, es war unter den Ansätzen der Ecken, wo es noch ein klein wenig Innenraum gab, zusammengekrochen. » ; p. 42).

¹²⁹ *J*, p. 442 (« Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstempfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein [...] kaleidoskopisches Spiel. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden...*, *op. cit.*, p. 163.).

¹³⁰ Janouch, Gustav, *Conversations avec Franz Kafka*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 234.

¹³¹ *J*, p. 442 (« wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 163).

¹³² *Ibid.*, p. 456 (« Es gibt nur eine geistige Welt [...] » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 183).

l'enseignement du penseur Brentano¹³³, alors très en vogue à Prague et qui développa une philosophie subjectiviste, énonçant que les phénomènes n'existent pas en dehors de nous. La mort règne sur ce monde. « La caractéristique décisive de ce monde, selon Kafka, est sa caducité. [...] Le fait qu'une vie nouvelle fleurit sur les ruines prouve moins la ténacité de la vie que celle de la mort. »¹³⁴ Le thème des bâtiments délabrés apparaît comme chez Rilke. Dans un rêve du 9 octobre 1911, Kafka passe par une série de maisons au bord de l'écroulement. Il encourt le risque de tomber dans le vide béant (J 102). L'écrivain précise que le mur est inachevé. Mais l'escalier est dit « délabré » (« baufällig »). Difficile de distinguer l'inachevé de la ruine. Les deux se confondent, dans un univers où le temps a cessé de s'écouler. Le *Journal* déployait une véritable galerie des monstres, symptôme d'un univers de dérision et d'épouvante. Il fait même référence à Siegmund Breitbart¹³⁵, et s'inspira, pour son *Artiste du jeûne*, de Glenn Pulley¹³⁶. L'écrivain commence en octobre 1911 à fréquenter le café Savoy où se produisent des troupes yiddish. Il est fasciné par le monde du spectacle – acteurs, danseurs, artistes de cabarets –, mais aussi par les prostituées. Les descriptions qu'il fait des artistes mettent l'accent sur les extrémités et articulations du corps, comme en témoigne le portrait de la danseuse Odys : « Hanches raides. Vraiment décharnée. Ses genoux rouges ne vont qu'avec la danse : *État d'âme printanier* [...] »¹³⁷. Cette silhouette saccadée donne aux figures kafkaïennes l'aspect de marionnettes, voire d'automates, alors très répandus¹³⁸. Les visites de Kafka au bordel sont aussi pour lui l'occasion

¹³³ Binder, Hartmut, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier, 1966, p. 60-61. Il a notamment écouté ses disciples qui se réunissaient au café Louvre, que Kafka fréquentait.

¹³⁴ J, p. 477 (« Das entscheidend Charakteristische dieser Welt ist ihre Vergänglichkeit. [...] daß neues Leben aus den Ruinen blüht beweist weniger die Ausdauer des Lebens als des Todes. » ; [Oktavheft H], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 210).

¹³⁵ Siegmund Breitbart : juif américain surnommé « le roi du fer » il fut l'un des hommes les plus forts de la première décennie du XX^e siècle. Cf Bauer-Wabnegg, Walter, « Monster und Maschinen », in Kittler, Wolf et Neumann G. (dir.), *Franz Kafka: Schriftverkehr*, Freiburg, Rombach, 1990, p. 327-328.

¹³⁶ Glenn Pulley, surnommé l'« homme squelette » était d'une maigreur extrême. Il se produisait dans les foires et dans les cirques.

¹³⁷ J, p. 84 (« Steife Hüften. Richtige Fleischlosigkeit. Rote Knie passen mir zum Tanz *Frühlingsstimmung* [...] » ; I, p. 38).

¹³⁸ Les années 1850-1914 marquent un véritable âge d'or de l'automate qui, comme la poupée, devint une industrie avec la révolution industrielle. Rilke et Kafka ont sans doute vu à Paris les automates inspirés de la vie parisienne et du monde du spectacle.

d'évoquer les prostituées qu'il désigne explicitement comme des marionnettes, vêtues de faux vêtements, images même de l'imposture de ce monde :

« Quelques-unes sont habillées ici comme des marionnettes qu'on vend pour les théâtres d'enfants à la foire de Noël, c'est-à-dire que leurs robes sont faites de ruches et d'ors collés et cousus à points lâches, de sorte qu'on peut les découdre d'un seul coup et qu'elles se disloquent entre vos doigts. »¹³⁹

Tout le monde, chez le diariste pragois, a l'air costumé, y compris les passants. Leurs vêtements ne s'ajustent pas au corps et entretiennent avec lui un rapport d'étrangeté. Ainsi, une belle enfant peut-elle devenir « une grosse petite fille vêtue de robes raides »¹⁴⁰. Kafka décrit son propre père malade comme une sorte de monstre blessé, qui gémit, baille et se cure le nez (J 36-37), et se dit lui-même atteint par une lèpre interne (J 101), se rangeant au nombre des monstres de foire en vogue au XIX^e siècle¹⁴¹. Chez lui, le corps ne va pas de soi, il fait l'objet d'une observation interrogative, il provoque un choc visuel et existentiel. À propos du visage d'une marieuse qui leur rend visite, il écrit : « Je songeai à l'ébahissement que les animaux devraient ressentir en contemplant de pareils visages humains [...] »¹⁴². Comme chez Rilke, les hommes font l'objet d'une dégradation. L'inspecteur du gouvernement, « homme lamentable »¹⁴³, est atteint d'un tic qui lui contracte le visage, lequel est « complètement ruiné »¹⁴⁴. Le corps humain, chez Kafka, est fragmentaire. Il est toujours blasonné ; l'autre n'est jamais perçu dans sa globalité. L'homme moderne est vieux et las. Lui-même est l'habitant des ruines, comme en témoigne le titre d'un de ses récits¹⁴⁵.

Chez Rilke surgit l'image du carrousel, chez Kafka celle du kaléidoscope. Soares, lui, a recours à celle du tourbillon : « Remoinhos,

¹³⁹ J, p. 87 (« Einige hier und früher angezogen wie die Marionetten für Kinderteater [sic], wie man sie auf dem Christmarkt verkauft d.h. mit Rüschen und Gold beklebt und lose benäht, so daß man sie mit einem Zug abtrennen kann und daß sie einem dann in den Fingern zerfallen » ; I, p. 41).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 89 (« ein dickes steif angezogenes kleines Mädchen » ; I, p. 43).

¹⁴¹ Le cirque américain Barnum, notamment, produisait, dans des *freaks shows*, ces phénomènes. Une tournée eut lieu en Europe entre 1887 et 1902. Il est possible que Rilke et Kafka y ait assisté ; ils en ont tout au moins eu connaissance par la presse.

¹⁴² J, p. 135 (« Ich [...] dachte, mit welchem Tiere solche Menschengesichter anschauen müßten [...] » ; I, p. 167).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 95 (« kläglicher Mensch » ; I, p. 50).

¹⁴⁴ *Ibid.* (« ganz verfallenen »).

¹⁴⁵ « Le Petit Habitant des ruines » (titre qui n'apparaît pas dans l'édition) in *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 134-142 (« Der kleine Ruinenbewohner » ; I, p. 89-94).

redemoinhos, na futilidade fluida da vida ! » (« Tourbillons, tournolements, dans la fluide futilité de la vie ! »)¹⁴⁶ Les sonorités miment cette vanité de tout par la quasi-répétition du même terme. En effet les lettres du mot « remoinhos » sont incluses dans « redemoinhos », celles du mot « fluida » dans « futilidade », celles de « da » dans ces deux derniers, et si l'on remplace la consonne sonore « v » par sa correspondante sourde « f », on constate que le mot « vida » se retrouve lui aussi dans ces deux termes précédents. Les trois images convoquées par les diaristes ont en commun la notion de mouvement circulaire, c'est-à-dire le mouvement terrestre, mais déprécié, réduit à une ronde absurde et mensongère. La vie est une mort, le sommeil de la vie réelle (fragment 178), le monde un théâtre de guignol (LI 306). La vie équivaut à la mort : « Nous sommes la mort [...] »¹⁴⁷. L'aide-comptable se dit « environné d'ombres vivantes »¹⁴⁸. Comme chez Pindare, dans le monde pessoen, « l'homme est le rêve d'une ombre »¹⁴⁹. Noyée dans le brouillard, la brume, ou la pluie, la ville, dans *Le Livre*, se perd dans l'indistinct. Les cafés, par exemple, sont vus au fragment 410 comme des scènes de théâtre sur lesquelles s'agitent des fantoches. « Tout cela n'est que songe et fantasmagorie [...] »¹⁵⁰, écrit Soares, qui fait jouer la comédie humaine par une troupe théâtrale sans envergure qui se produirait dans une petite bourgade : Nous sommes un « mélodrame dont nous sommes tout à la fois les acteurs, les spectateurs actifs et les dieux mêmes, par une autorisation spéciale du conseil municipal »¹⁵¹. Retraçant ses promenades dans les jardins publics, qui sont pour lui « comme des cages »¹⁵², il expérimente sa condition d'homme comme celle d'un « enfant au cirque »¹⁵³, attendant la venue des premiers acteurs. « Toute la vie est un songe [...] »¹⁵⁴, déclare-t-il à la suite de Sigismond, car il a, lui aussi, lu Calderon. Mais il ajoute : « [...] non pas dans un sens métaphorique ou poétique, mais dans un sens véritable [...] »¹⁵⁵. Le monde, semblable aux *Mille et une nuits*, est

¹⁴⁶ LD, p. 112 ; LI, p. 112.

¹⁴⁷ LI, p. 198 (« Somos morte [...] » ; p. 189). Traduction modifiée.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 113 (« sombras que me cercam » ; p. 113).

¹⁴⁹ Pindare, « Le Sort de l'homme » in *Hymne Pythique*, p. 95-100.

¹⁵⁰ LI, p. 49 (« Tudo isto é sonho e fantasmagoria [...] » ; p. 55).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 50 (« melodrama de nós, que, sentindo-nos, nos constituímos nossos próprios espectadores activos, nossos deuses por licença da Câmara » ; p. 55).

¹⁵² *Ibid.*, p. 67 (« como gaiolas » ; p. 100).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68 (« criança no circo » ; p. 100).

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 100 (« Toda a vida é um sonho [...] » ; p. 102).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 198 (« [...] não num sentido metafórico ou poético, mas num sentido verdadeiro [...] » ; p. 189).

« une histoire contenant d'autres histoires et se déroulant, mensongère, dans la nuit éternelle »¹⁵⁶. Son maître est Omar Khayam, poète persan du XI^e siècle, lui-même disciple de l'incrédule Lucrèce, et qui, dans ses *Rubayat*, compare le monde à une lanterne chinoise, les hommes étant « les figures passant par cette lampe »¹⁵⁷. Le scepticisme de Soares s'étend à toutes les croyances, car l'initié n'est peut-être que la proie « d'une nouvelle facette de l'illusion »¹⁵⁸. Il en vient à mettre en doute sa propre existence dans cet univers évanescent. Soares va plus loin que le traditionnel *theatrum mundi*. Dans son cirque, les acteurs ne sont pas encore là, et si le monde est un spectacle, nous-mêmes n'en sommes ni les acteurs ni les spectateurs, mais « quelque chose qui se déroule pendant l'entracte. »¹⁵⁹ L'existence est une « tragédie de la négation » (LI 73) car elle se joue sans nous. Le monde, écrit l'aide-comptable, est une « tragi-comédie » (LI 98), à laquelle il participe comme figurant. Le terme est ici péjoratif, car dans ce genre théâtral créé par les baroques, les personnages frôlent le malheur, mais tout se termine bien et ils n'atteignent pas, aux yeux de Soares, la dignité des personnages tragiques. Ce *theatrum mundi* se double d'une conscience angoissée : et si, derrière les apparences trompeuses, il y avait le néant ? Quand vient la nuit, l'illusion du spectacle du monde se dissipe, « comme si la lumière du jour était un rideau de théâtre s'écartant pour moi seul » (LI 99), confie le lisboète. Est-ce le monde réel qui va surgir alors ? Non, c'est un autre décor, celui des étoiles. Le monde pessoen n'est qu'une succession de décors, la prétention d'un spectacle qui n'a jamais lieu, et qui serait celui où l'on tiendrait un véritable rôle. Derrière le rideau de théâtre, il y a une autre scène. *Le Livre* se situe dans un théâtre plus inquiétant que le théâtre baroque, car il est sans coulisses. Le monde, selon une expression lourencienne, est « un rêve sans rêveur »¹⁶⁰. Aussi Soares ne comprend-il pas ceux qui s'engagent par leurs actions, car « la seule réalité, pour chacun d'eux, c'est son âme, et [...] le reste – le monde extérieur et les autres –, n'est qu'un cauchemar inesthétique, semblable au résultat, dans les rêves, d'une indigestion de l'esprit. »¹⁶¹ « Mieux vaut rêver que d'être », écrit le

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 292 (« uma história com histórias [...], decorrendo falsa na noite eterna » ; p. 275).

¹⁵⁷ Khayam, Omar, *Rubayat*, Paris, NRF/Gallimard, 1994, p. 87.

¹⁵⁸ *LI*, p. 424 (« da nossa nova face da ilusão » ; p. 385).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 95 (« Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espectáculo » ; p. 97).

¹⁶⁰ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 191.

¹⁶¹ *LI*, p. 70 (« a única realidade para cada um é a sua própria alma, e o resto – o mundo exterior e os outros – um pesadelo inestético, como um resultado nos sonhos de uma indigestão de espírito. » ; p. 71).

baron de Teive, un temps narrateur du *Livre*¹⁶². Pessoa est, comme Kafka, un spiritualiste au sens où il n'y a pas, pour lui, d'autre réalité que l'Esprit. Aussi Soares déclare-t-il qu'il est erroné d'attribuer aux choses beauté, couleur, forme « et peut-être même existence »¹⁶³. On sent dans ces lignes l'inspiration humienne. Pour Hume, l'homme attribue une certaine existence aux choses, mais en fait, « tous les matériaux de la pensée sont tirés de nos sens »¹⁶⁴. Ainsi, la proposition « Le soleil ne se lèvera pas demain »¹⁶⁵ n'est pas plus fausse que l'affirmation contraire. Nous ne procédons que par extension du connu : « Nous attribuons généralement à nos idées sur l'inconnu la couleur de nos conceptions sur le connu [...] »¹⁶⁶, écrit Soares après Hume, qui expliquait ainsi l'idée de Dieu. Mais par un retournement caractéristique de la pensée pessoenne, Soares affirme soudain le matérialisme le plus brutal : « Tout vient du dehors, et l'âme humaine à son tour n'est peut-être rien d'autre que le rayon de soleil qui brille et isole, du sol où il gît, ce tas de fumier qu'est notre corps. »¹⁶⁷ Aussi n'y a-t-il rien à « retirer de la vie »¹⁶⁸, car où l'emporterions-nous ? Ce monde-ci est une toile peinte sur un abîme... La pensée pessoenne est plus radicale que le « Dieu est mort » nietzschéen. Chez lui, c'est le cosmos tout entier qui semble avoir disparu. La peur que suscite chez l'homme moderne le passage du temps n'est compensée par aucun espoir en la résurrection. De plus, comme l'ont explicité les théories bergsoniennes, le temps lui-même est arbitraire, subjectif, et ne semble pas résulter d'un ordre universel. Le temps n'existe pas, et pourtant nous mourons. Tel est l'amer constat du diariste lisboète : « Quelle est cette chose, pourtant, qui nous mesure sans avoir de mesure, et qui nous tue sans exister ? »¹⁶⁹ Le destin humain est une torture (LI 323) parce qu'à chaque instant peut fondre sur nous un malheur, dont le pire est la mort.

¹⁶² Pessoa, F., *L'Education du stoïcien*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 30 (« Mais vale sonhar que ser. » Barão de Teive, *A educação do estóico*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1999, p. 25).

¹⁶³ *LI*, p. 89 (« porventura até ser » ; p. 91).

¹⁶⁴ Hume, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1983, p. 65.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 85.

¹⁶⁶ *LI*, p. 96 (« Damos comumente às nossas ideias do desconhecido a cor das nossas noções do conhecido [...] » ; p. 98).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 89 (« Tudo vem de fora e a mesma alma humana não é porventura mais que o raio de sol que brilha e isola do chão onde jaz o monte de estrume que é o corpo » ; p. 92).

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 172 (« levar da vida » ; p. 167).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 343 (« Que coisa, porém, é esta que nos mede sem medida e nos mata sem ser? » ; p. 322).

Le monde est mauvais. Dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, le monde semble une œuvre du diable. Les membres de la famille Brahe sont tous inquiétants : l'oncle alchimiste, le grand-père aimant à vivre au milieu des fantômes, Erik enfin, personnage diabolique, effraie Malte dans la galerie, puis lui avoue qu'il apporte un miroir au fantôme de Christine Brahe. Il éteint la chandelle de son cousin le pince, et se moque de lui (fragment 34). Véritable démon, il semble vouloir initier Malte à ses maléfices. À Paris, véritable « lieu de damnation »¹⁷⁰, la foule semble possédée par le diable. Le carnaval est présenté comme un Sabbat, l'occasion d'une horrible luxure : « [Les gens] allaient de par les rues ; se frottant les uns contre les autres [...] et le rire coulait de leur bouche comme le pus d'une blessure ouverte. [...] Il n'y avait plus qu'un mol et lent va-et-vient parmi eux comme s'ils s'accouplaient debout. »¹⁷¹ Ces démons ont aussi leurs grotesques instruments de torture : « Quelqu'un m'envoya une poignée de confetti dans les yeux, qui me brûla comme un coup de fouet. »¹⁷² L'univers est une nuit de Walpurgis. L'épisode de la Salpêtrière met en scène un étrange tribunal. Malte attend que les médecins daignent le recevoir. Mais il semble déjà jugé, puisqu'il est cité à comparaître parmi ces réprouvés monstrueux, semblables aux damnés. Le couloir de l'hôpital représente le Purgatoire. D'ailleurs, Malte remarque que l'air y est « mauvais et lourd »¹⁷³. Ensuite, les médecins sont assis autour d'une table et le pressent d'exposer brièvement son cas, autrement dit de passer aux aveux (CM 471). Le docteur qu'il avait consulté, affublé d'une barbichette noire, rappelle les représentations populaires du diable. Les assistants qui l'entourent font figure de démons. La Salpêtrière est un enfer moderne. Du couloir, on entend ronfler les machines, qui remplacent le feu et les fourches des démons. Derrière les nombreuses portes qui font face à Malte, se trouvent autant de cellules de l'enfer, où les médecins torturent les patients, notamment en les obligeant à rire. Or le rire dans les *Carnets* est l'instrument d'initiation démoniaque. Lorsque Malte manque de périr étouffé sous son masque, l'assemblée des domestiques, autour de lui, rit, ignorante de ses suppliques. « Leur cruauté était sans bornes »¹⁷⁴, commente-t-il. Erik, à plusieurs reprises, dans la scène de la

¹⁷⁰ Lettre du 27 décembre 1913 à Marie de la Tour et Taxis (« Ort der Verdammnis »).

¹⁷¹ *CM*, p. 465 (« trieben umher und rieben sich einer am andern. [...] und das Lachen quoll aus ihren Munden wie Eiter aus offenen Stellen. [...] Es war [...] nur ein leises, weiches Auf und Ab, als ob sie sich stehend paarten. » ; p. 43-44).

¹⁷² *Ibid.*, p. 465 (« Jemand warf mir eine Hand Confetti in die Augen, und es brannte wie eine Peitsche. » ; p. 44).

¹⁷³ *Ibid.*, p. 469 (« schlecht, schwer » ; p. 49).

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 504 (« Ihre Grausamkeit war ohne Grenzen. » ; p. 89).

galerie, manifeste sa sournoiserie, en « ricanant »¹⁷⁵. Le rire du carnaval, qui transforme les visages en masques, est tentateur. Y céder revient à annihiler sa propre personnalité. Aussi Brigge s'y refuse-t-il : « Les gens m'arrêtaient en riant ; je sentis que j'aurais dû rire, moi aussi, mais je n'y parvenais pas. »¹⁷⁶ À l'hôpital, il cède à la tentation. Lorsque les médecins, de l'autre côté de la cloison, ordonnent à un patient de rire, c'est Malte qui s'exécute. Et quand Erik tente de l'initier à ses pratiques démoniaques, Malte a peine à s'empêcher de rire (CM 510). Les objets « dégénérés » (« entarteteten ») participent eux aussi de ce monde infernal. Ils s'allient pour pervertir le solitaire : « Ils se font signe les uns aux autres et alors commence la scène de tentation, qui grandit jusqu'à l'infini et qui veut entraîner tous les êtres et Dieu lui-même contre le seul qui soit peut-être capable de ne pas y succomber : contre le saint. »¹⁷⁷

Le monde chez Kafka et Pessoa a tout d'une sinistre farce, créée par un malin génie. Notre monde sensible « est le Mal dans le monde spirituel et ce que nous appelons Mal n'est que la nécessité d'un instant de notre évolution éternelle »¹⁷⁸, écrit Kafka. Comme l'a montré Benjamin, l'auteur pragois reprend la conception juive du péché. « Le prophète voit l'avenir sous l'aspect de la punition. »¹⁷⁹ L'essayiste rappelle que « la punition est plus importante que celui qui punit, la prophétie plus importante que Dieu. » Le monde de Kafka est celui de la faute sans Dieu. « Être maudit sans l'être par personne, c'est le dernier degré de la malédiction »¹⁸⁰, commente Ricoeur. Certains critiques, comme Anders¹⁸¹, ont souligné l'affiliation de Kafka à la pensée

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 510 et 511 (« kicherte » ; p. 95).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 465 (« Die Leute hielten mich auf und lachten, und ich fühlte, daß ich auch lachen sollte, aber ich konnte es nicht. » ; p. 43-44).

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 554 (« Da fangen sie, einander zuzwinkernd, die Verführung an, die dann ins Unermessene weiter wächst und alle Wesen und Gott selber hinreißt gegen den Einen, der vielleicht übersteht: den Heiligen. » ; p. 146).

¹⁷⁸ *J*, p. 456 (« Was wir sinnliche Welt nennen ist das Böse in der geistigen und was wir böse nennen ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung. » Aphorismus 54, [Aphorismen] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 228-248, p. 236).

¹⁷⁹ [Benjamin, W.], *Benjamin über Kafka*, dir. par Hermann Schweppenhäuser, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981, p. 117.

¹⁸⁰ Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité*, vol. 2 : *La Symbolique du mal*, Paris, Aubier/Montaigne, 1960, p. 139.

¹⁸¹ Anders, Günther, *Kafka. Pour et contre*, Paris, Strasbourg, Circé, 1990, pp. 123-128. Cf. aussi Johnston, W. M., *L'Esprit viennois*, *op. cit.*, p. 318-320.

marcionite¹⁸². Le philosophe constate que l'auteur pragoïse croit en des forces mauvaises, en un Dieu mauvais. L'homme kafkaïen¹⁸³ se sent coupable d'être au monde, parce qu'il aurait pu ne pas être. Kafka fait une peinture désespérante de la condition humaine :

Vus avec l'œil souillé qui est le nôtre en ce monde, nous sommes dans la situation de voyageurs de chemin de fer retenus dans un long tunnel par un accident, et ceci à un endroit où l'on ne voit plus la lumière du commencement et où la lumière de la fin est si minuscule que le regard doit sans cesse la chercher et la perd sans cesse [...] ¹⁸⁴.

Ainsi l'être humain est-il non seulement impur mais encore perdu dans un monde où il ne distingue ni son origine ni sa fin, et où l'existence semble être une immobilisation forcée dans un trajet qui n'a peut-être aucun sens. Toute existence humaine est un accident... Une tonalité schopenhauerienne colore ici le pessimisme kafkaïen.

Dans *Le Livre de l'intranquillité*, affleure parfois cette pensée que « L'univers entier » n'est peut-être qu'« une vaste erreur »¹⁸⁵. Le monde lui-même se voit « comme erreur et comme imperfection »¹⁸⁶. Selon les théories gnostiques, nous n'aurions pas dû être. « Vivre m'apparaît comme une erreur métaphysique de la matière [...] »¹⁸⁷, écrit Soares. La perspective schopenhauerienne rejoint les conceptions dualistes d'un monde créé par un démiurge mauvais. Les hommes ne sont pas les fils naturels de Dieu, mais ses fils adoptifs. Dieu lui-même est privé de sa puissance ; il n'est plus que l'époux de la « Nuit éternelle »¹⁸⁸. Ce n'est donc pas Dieu qui a créé l'homme, mais le Chaos et la Nuit. Soares renoue avec les mythes archaïques, notamment avec la théogonie d'Hésiode. Mais il fait de la Nuit la veuve du Chaos alors qu'elle était sa fille. Mêlant la mythologie grecque et la divinité chrétienne, l'écrivain

¹⁸² Marcionisme : secte chrétienne fondée au II^e siècle ap. JC, qui professe que le créateur du monde est un dieu inférieur devant être distingué du dieu suprême. Or le dieu créateur n'est pas bon ; c'est un juge, et la vie matérielle est le mal.

¹⁸³ L'usage de cet adjectif se justifie ici par la parenté avec l'univers des romans de Kafka.

¹⁸⁴ *J*, p. 442 (« Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind und zwar an einer Stelle wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert [...] » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden...*, op. cit., p. 163).

¹⁸⁵ *LI*, p. 63 (« o universo » « um erro » ; p. 68).

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 471 (« erro e imperfeição » ; p. 474).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 130 (« Viver parece-me um erro metafísico da matéria [...] » ; p. 128).

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 73 (« a Noite Eterna » ; p. 77).

portugais fait du principe créateur une force obscure. Être enfant du Chaos, cela signifie être enfant de l'inexistant et de l'indifférenciation.

Si le monde est un néant et le démiurge un imposteur, comment s'assurer de l'existence du sujet ? Celui-ci connaît dès lors une crise sans précédent.

B. Être à ce monde

Vertige à Babel

Pour Nietzsche, le moi, qui n'est qu'une simple postulation du discours, ne peut se connaître lui-même. « Les faits de conscience », écrit-il dans *Le Gai Savoir*, nous sont une « réalité étrangère » (1882)¹⁸⁹. Dans *Par-delà bien et mal* (1886), il rejette le cogito cartésien¹⁹⁰. Le moi pourrait bien ne pas être assuré de posséder une unité *a priori*. Il est devenu « une fable, une fiction, un jeu de mots », proclame-t-il dans *Crépuscules des idoles* (1888)¹⁹¹. À la même époque, Bergson découvre qu'une partie de nous-même nous échappe, car le langage est impersonnel : « Et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originalement vécu. [...] Ainsi jusque dans notre propre individu, l'individualité nous échappe. Nous nous mouvons parmi des généralités et des symboles, comme en un champ clos [...] »¹⁹². Un an plus tard, Mauthner, dans *Contributions à une critique du langage* (1901-1902), énonce que le sentiment du moi n'est qu'une illusion¹⁹³. Le sujet moderne découvre qu'il ne possède pas son moi et qu'il dépend de facteurs inconscients, comme en témoignent les percées psychanalytiques de Freud au début du siècle. Le sujet se désole alors, comme Soares, de n'être pas son propre créateur (LI 395). De

¹⁸⁹ Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 256.

¹⁹⁰ Nietzsche, F., *Par-delà bien et mal*, Paris, Folio/Gallimard, 1971, p. 34.

¹⁹¹ Nietzsche, F., *Crépuscule des idoles*, Paris, Folio/Gallimard, 1974, p. 55.

¹⁹² Bergson, Henri, *Le Rire* (1900), Paris, PUF, 1993, p. 117-118.

¹⁹³ Mauthner, Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. 1, *Zur Sprache und zur Psychologie*, Böhlau Verlag, Vienne / Cologne / Weimar, 1999, p. 661.

plus, comme le montre Gilbert Durand¹⁹⁴, la science des religions, sous l'impulsion de Max Müller, révèle à la fin du XIX^e siècle un *homo religiosus* différent de celui défini par le christianisme. On découvre le primitif, le prélogique. Le moi n'est plus miroir de la divinité, mais comporte en lui une part d'irrationnel. Ceci explique que le thème du double hante la littérature depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. Le sujet moderne découvre également que sa perception du monde objectal est relative. En effet, la théorie de la relativité d'Einstein montre l'interdépendance mutuelle du sujet et de l'objet et défait la division rigide entre observé et observateur en mettant en place la notion de continuum espace-temps. De plus, comme le rappelle Roswitha Kant, la croissance des media visuels et des images reproduites techniquement délivrent l'image d'une expérience directe et rend incertaine la perception de la réalité¹⁹⁵. Enfin, la chimie moderne apparaît, professant l'idéal d'une connaissance libérée du sujet. Le moi est donc assailli de toutes parts, à la fois dans son identité et dans son rapport au monde. L'individu moderne, qui a découvert son existence à la Renaissance, fait au tournant du siècle l'expérience de sa précarité. Soares évoque avec envie Chateaubriand (LI 439). Alors que les Romantiques jouissaient d'eux-mêmes, Rilke, Kafka et Soares sentent leur moi leur échapper. Robert Bréchon note que Pessoa est l'un des premiers à opérer une inversion des valeurs du romantisme, car il n'a d'émotions que cérébrales : « La tragédie intime de Pessoa, c'est de ne pas pouvoir saisir le réel concret, de ne pas éprouver le sentiment de la vie à chaud, dans son jaillissement immédiat, dans sa vérité psychologique, corporelle, biologique. »¹⁹⁶ Le sujet moderne ne peut connaître l'ivresse de soi romantique, le rapport spontané qu'elle permettait d'établir avec le monde. Il souffre d'un profond malaise, que le rapide changement des conditions de vie dans les grandes villes accentue, favorisant les maladies nerveuses. Joachim Radkau fait remarquer que les termes de nervosité et de neurasthénie ont remplacé les termes de faiblesse nerveuse, hypocondrie et mélancolie utilisés au cours des siècles précédents¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Durand, Gilbert, « Fernando Pessoa, la rémanence européenne du mythe et le réenchantement de la modernité », in Fondation de Serralves (dir.), *Fernando Pessoa e a europa do século XX*, 1991, p. 245-246. (Pour tout le développement qui suit dans ce paragraphe).

¹⁹⁵ Kant, R. M., *Visualität in Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »...*, op. cit., p. 191.

¹⁹⁶ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁷ Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1998, p. 19. Je traduis.

En outre, l'univers du poète, jadis unifié grâce à la magie de la langue, n'offre plus de refuge. Depuis la fin du XIX^e sévit en effet la crise du langage. Convaincus de l'impossibilité de toute communication entre les hommes, certains auteurs et penseurs dérivent vers une véritable mystique. Dans le monde germanique, on relit Maître Eckhart, et on célèbre les vertus du silence. Fritz Mauthner, influencé à la fois par le mysticisme de maître Eckhart et le taoïsme, soutient que le langage est incapable de refléter la pensée et détruit l'unicité de ce qui est pensé¹⁹⁸. C'est surtout la langue de son époque qu'il critique. Selon lui, elle n'est plus capable de correspondre à la « connaissance actuelle du monde »¹⁹⁹. Il la désigne comme une langue malade et condamnée²⁰⁰. En 1885 paraît le livre du philosophe et physicien autrichien Ernst Mach : *L'Analyse des sensations*. Selon lui, les mots n'ont aucun lien avec le réel et le moi n'est qu'un tissu de sensations. « Le moi ne peut être sauvé [...] »²⁰¹, écrit-il. En 1902, cette pensée est illustrée en littérature par la parution de la lettre de Lord Chandos d'Hofmannsthal, véritable « manifeste de la dissolution de la parole et du naufrage du moi dans le flux désordonné et indistinct des choses que le langage ne peut plus nommer ni dominer », selon les termes de Claudio Magris²⁰². Le héros est pris de vertige en constatant qu'il ne peut penser ou parler « de façon cohérente, sur quoi que ce soit »²⁰³. Claudio Magris montre que « dans le renoncement de Lord Chandos à la littérature s'opère la dissolution du sujet en tant que principe ordonnateur de la réalité, et donc en premier lieu, la crise du sujet poétique. »²⁰⁴ S'ensuivra la démystification saussurienne du signe, qui en vient à assumer une nature tout à fait arbitraire²⁰⁵. En philosophie, Wittgenstein imposa au langage des limites. Il lui dénia la possibilité d'exprimer tous les contenus de réalité. Il acheva son *Tractatus* (1921) sur la célèbre formule : « Sur ce dont on ne

¹⁹⁸ Johnston, W. M., *L'Esprit viennois*, op. cit., p. 240. Chez maître Eckhart, Dieu reste caché et incommunicable ; dans le taoïsme, le principe du Tao est ineffable.

¹⁹⁹ Mauthner, F., *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, op. cit., p. 78. Je traduis.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 229.

²⁰¹ Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Iena, Fischer, 1900, p. 17. Je traduis.

²⁰² Magris, Claudio, « L'Indécence des signes », Préface à la *Lettre de Lord Chandos / Brief des Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, Paris, Rivages Poche, 2000, p. 12.

²⁰³ Hofmannsthal, H. (von), *Lettre de Lord Chandos / Brief des Lord Chandos*, op.cit., p. 64-65.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁵ Dans ses *Cours de linguistique générale* (1916).

peut parler, il faut garder le silence. »²⁰⁶ La mise en cause du langage vient aussi de la physique moderne : Einstein et la théorie de la relativité, Niels Bohr et Werner Heisenberg avec la théorie quantique. En effet, les nouveaux phénomènes découverts se révèlent inadéquats avec les concepts d'espace et de temps présents dans la langue. Si le langage est impropre à exprimer à la fois le contenu de pensée et la réalité du monde, quelle valeur accorder à cette parole qui persiste à circuler parmi les hommes ? Mauthner reproche au langage d'être un « bien commun » se propageant de bouche en bouche²⁰⁷.

Rilke, Kafka et Pessoa partagent cette méfiance vis-à-vis du langage. Rilke considère que la conversation est une débauche (« Ausschweifung »)²⁰⁸. Le langage est devenu une parole vide. Telle est la critique formulée par Malte : « S'il fut une époque où l'on savait raconter, vraiment raconter, ce doit avoir été avant mon temps. »²⁰⁹ La communication entre les individus ne fonctionne pas dans les *Carnets*. Malte a beau exposer son cas à la Salpêtrière, on ne l'écoute pas. On lui demande d'être bref, le médecin est distrait, on lui pose une seule question – sur son sommeil –, puis on lui demande de patienter dans le couloir. Aussi Malte introduit-il ce fragment par un constat amer : « Le médecin ne m'a pas compris. Il n'a rien compris. »²¹⁰

Kafka redoute « la vie débordante du langage »²¹¹, qui incite à l'enthousiasme, aux paroles vaines, aux jugements catégoriques. Ce qui l'effraie dans le bavardage, c'est le bruit qu'il fait, sa confusion. Il note avec ironie que lorsque son père est bien portant, il mène une conversation « sinon suivie, du moins sonore »²¹². Lorsqu'il doit lui-même prendre la parole, il se sent faux, car il ne peut jamais exprimer ce qu'il ressent. C'est surtout avec Max Brod qu'existe cette duplicité, car, note-t-il, Max ne reconnaît jamais son état (J 221). Dans le dialogue, l'autre est incapable d'une véritable écoute, et le moi est nié. Le mensonge permet seul d'éviter le malentendu. Kafka note que les conversations l'ennuient, même lorsqu'elles concernent la littérature, parce qu'elles « ôtent à tout ce qu'[il] pense le poids, le sérieux, la

²⁰⁶ Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Schriften I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1969. Je traduis.

²⁰⁷ Mauthner, F., *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, *op. cit.*, p. 27.

²⁰⁸ Lettre du 24 juillet 1904 à Clara.

²⁰⁹ *CM*, p. 529 (« Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. » ; p. 118).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 469 (« Der Arzt hat mich nicht verstanden. Nichts. » ; p. 48).

²¹¹ *J*, p. 140 (« das Temperament der Sprache » ; p. 172).

²¹² *Ibid.*, p. 221 (« laut wenn auch nicht zusammenhängend » ; *II*, p. 20).

vérité »²¹³. Ainsi est-il mécontent d'un débat avec Willy Haas, au sujet d'un récit écrit par Kafka et Brod, et que Haas apprécie. Kafka, mécontent de ce texte, regrette la façon affectée dont il en a lui-même parlé, « pour prolonger en trichant l'effet du récit obtenu par tricherie ou par mensonge, ou pour le prolonger dans l'aimable mensonge de Haas, qu'[il] essayai[t] de lui rendre plus facile »²¹⁴.

Soares est écœuré par les conversations qu'il entend autour de lui. « Et c'est toujours la même succession des mêmes phrases... »²¹⁵, déplore-t-il. Il perçoit dans les discours d'autrui méchanceté, mensonge et obscénité. Ce ne sont qu'« intrigues », « médisance », « récit enjolivé de ce que l'on a jamais osé faire »²¹⁶, qui révèlent l'ignorance qu'ont les hommes de leur vaine condition. Le bavardage est un divertissement pascalien, vulgaire de surcroît.

Cette méfiance s'explique si l'on considère que les auteurs sont au carrefour de plusieurs langues et cultures. Rilke déplore de devoir, en tchèque comme en allemand, parler un jargon qui a perdu contact avec la vie quotidienne. Il reproche à l'Autriche de n'avoir pas su intégrer ses diverses composantes et de n'être pas parvenue à établir sa propre langue (« eigene Sprache »)²¹⁷. C'est à Prague que la situation est la plus problématique ; celui qui a été élevé dans cette ville s'exprime avec des « débris pourris de langage » (« verdorbenen Sprachabfällen ») dont il ne peut qu'avoir honte. La violence de la critique rilkéenne n'a d'égale que celle de Kraus. Sa situation est particulière, car, contrairement à Kafka et Soares, il n'est pas dans son pays natal lorsqu'il écrit les *Carnets*. En arrivant en France, il est confronté à une langue qui lui est certes familière²¹⁸, mais qu'il ne maîtrise pas tout à fait. Le fait que l'hétéronyme soit d'un pays étranger est évidemment révélateur de la perception que Rilke pouvait avoir de lui-même dans le monde pragois. Dans une lettre à Eugène Melchior de Vogüé, Rilke fait état de sa situation d'apatride (« Heimatlosigkeit »)²¹⁹. Gerald Stieg voit d'ailleurs

²¹³ *Ibid.*, p. 304 (« nehmen allem was [ich] denke die Wichtigkeit, den Ernst, die Wahrheit » ; *II*, p. 184).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 254 (« um die erschwindelte oder erlogene Wirkung des Reiseberichtes im Schwindel fortzusetzen oder in der liebenswürdigen Lüge des Haas, die ich ihm zu erleichtern suchte » ; *II*, p. 65).

²¹⁵ *LI*, p. 93 (« E é sempre a mesma sucessão das mesmas frases... » ; p. 95).

²¹⁶ *Ibid.*, p. 94 (« intriga » « maledicência » « prosápia falada do que se não ousou fazer » ; p. 96).

²¹⁷ Lettre du 11 janvier 1914 à August Sauer. Et citation suivante.

²¹⁸ Il a appris le français dans son enfance puis à l'école militaire.

²¹⁹ Lettre de 1902.

dans la généalogie fantaisiste de Rilke (convaincu de descendre de la noblesse carinthienne) le désir de se trouver une patrie²²⁰.

Kafka, auteur pragois, voit son environnement se modifier très vite. En 1840, Prague est une ville allemande ; cinquante ans plus tard, c'est une ville tchèque. La langue tchèque gagne du terrain, en raison de l'accroissement démographique de la population, qui aboutit à la création d'une université tchèque. Kafka, par sa naissance, possède les deux langues et cultures. Par la suite, il se familiarise avec le yiddish, puis l'hébreu. Dans une célèbre lettre à Brod, il souscrit aux critiques de Karl Kraus, qui dénonce dans *Literatur* le jargon des milieux littéraires juifs de Bohême, le *Mauscheln* : « Dans ce monde judéo-allemand, personne ne [sait] guère faire autre chose que jargonner. »²²¹ Mauthner fait d'ailleurs la même critique, considérant cet allemand comme dénué de vie²²². Il distingue les deux jargons utilisés à Prague : le *Kuchelböhmisch*, un mélange d'allemand et de tchèque, et le *Mauscheldeutsch*, mélange de yiddish et d'allemand²²³. L'antisémitisme est patent chez Kafka lorsqu'il explique ce qu'il entend par le mot jargon : « appropriation [...] d'un bien étranger qu'on n'a pas acquis [...] et qui reste un bien étranger »²²⁴. Il accuse donc les juifs de Bohême d'avoir pillé la culture allemande, et leur littérature d'être « une littérature de tziganes qui avaient volé l'enfant allemand au berceau »²²⁵. Il anticipe ainsi les reproches des nazis, et englobe Karl Kraus lui-même dans cet échec de la langue gœthéenne auprès des juifs pragois. La langue-mère est devenue une langue-marâtre²²⁶. Ce *Mauscheldeutsch*, Kafka devait l'entendre continuellement à la maison puisque son père, ancien colporteur du sud de la Bohême, appartenait à la petite

²²⁰ Cité par G. Stieg, « Les langues-patries » in *Magazine littéraire* : Rainer Maria Rilke, n° 308, mars 1993, p. 56.

²²¹ Lettre de juin 1921 (« in dieser deutsch-jüdischen Welt kaum jemand etwas anderes als mauscheln kann »).

²²² Mauthner, F., *Sprache und Leben*, Gershon Weiler, Salzburg / Vienne, Residenz Verlag, 1986, p. 35. Cité par J. Le Rider, « Prague à l'époque de Kafka », in *Littératures de langue allemande...*, op. cit., p. 102.

²²³ Cf. Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 90.

²²⁴ Lettre de juin 1921 à Max Brod (« Anmaßung eines fremden Besitzes, den man nicht erworben [...] und der fremder Besitz bleibt »).

²²⁵ *Ibid.* (« eine Zigeunerliteratur, die das deutsche Kind aus der Wiege gestohlen [...] hatte »).

²²⁶ Cf. à ce propos l'article de G. Stieg, « Langue maternelle – Karl Kraus –, langue marâtre – Franz Kafka – » *Revue d'Esthétique*, n°9, 1985, p. 71-77.

bourgeoisie juive²²⁷. Il exprime aussi la détresse d'une communauté littéraire perdue dans un *roman's land* culturel :

Ce que voulaient la plupart de ceux qui commencèrent à écrire en allemand, c'était quitter le judaïsme [...], mais leurs pattes de derrière collaient encore au judaïsme du père et leurs pattes de devant ne trouvaient pas de nouveau terrain. Le désespoir qui s'ensuivit constitua leur inspiration. [...] Ils vivaient entre trois impossibilités [...] : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait presque ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire [...].²²⁸

Outre l'isolement linguistique de la communauté juive, Kafka ressent un isolement linguistique parmi les siens. Lors du recensement de 1910, il est le seul membre de sa famille à se déclarer de langue allemande – bien que parlant couramment le tchèque –, son père ayant lors des deux recensements précédents déclaré les siens comme tchécophones. Hermann Kafka n'hésite pas à tchéquiser son prénom en *Heřmann*, tandis que monte l'hostilité des Tchèques face aux Allemands, et en particulier les juifs allemands²²⁹. Franz n'a pas de territoire en langue, c'est pourquoi Deleuze et Guattari parlent de « déterritorialisation »²³⁰. Mal à l'aise dans l'assimilationnisme paternel, il cherche à comprendre le judaïsme. Il lit notamment, en 1911, *l'Histoire du judaïsme* de Graetz (J 136). Il s'intéresse, dans un premier temps, aux juifs de l'Est. En 1911, il découvre le théâtre et la langue yiddish. Il ne parle pas celle-ci, mais cela ne l'empêche pas de tenir une conférence à ce sujet. Initié au judaïsme ashkénaze par l'acteur Löwy, originaire de Varsovie, auquel il voue une profonde admiration, il rapporte dans son *Journal*, toujours en 1911, divers rites religieux juifs, et décrit minutieusement les collègues talmudiques (J 218-221) d'après le récit que lui en fait le comédien. Il s'intéresse à la littérature juive et développe une théorie sur les littératures mineures (J 194-198). En 1912, il lit une histoire de la littérature judéo-allemande et *l'Organismus des Judentums* de Fromer. Il

²²⁷ Cf. Le Rider, J., « Prague à l'époque de Kafka », *art. cit.*, p. 98.

²²⁸ Lettre de juin 1921 à Max Brod (« Weg vom Judentum [...] wollten die meisten, die deutsch zu schreiben anfangen [...], aber mit den Hinterbeinchen klebten sie noch am Judentum des Vaters und mit den Vorderbeinchen fanden sie keinen neuen Boden. Die Verzweiflung darüber war ihre Inspiration. [...] Sie lebten zwischen drei Unmöglichkeiten [...]: der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, der Unmöglichkeit, anders zu schreiben [...] »).

²²⁹ En décembre 1897, les jeunes Tchèques attaquent les magasins juifs et les synagogues. La loi martiale est décrétée et l'armée intervient.

²³⁰ Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix, Kafka, *Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975, p. 46-50.

est également abonné à des revues sionistes, et se rend l'année suivante au congrès sioniste de Vienne. Il cherche des soutiens pour les acteurs juifs. Il prend soin de noter qu'il porte le nom, en hébreu, de son arrière-grand-père, qui était rabbin (J 199). À la fin de sa vie, en compagnie de Dora Diamant, jeune fille élevée dans une famille hassidique et parlant couramment l'hébreu et le yiddish, il lit la Bible, la Tora et le Talmud. Il suit des cours à l'Académie pour la connaissance du judaïsme, et rêve d'ouvrir un restaurant en Palestine. La situation de Kafka reflète celle des juifs pragoïses, ni tchèques ni allemands. En effet, pour les jeunes nationalistes tchèques, les juifs étaient des Allemands, alors que pour les Allemands, les juifs étaient des Juifs. En 1916, dans le dernier numéro de la *Neue Rundschau*, une critique de la *Métamorphose* juge que « "l'art de Kafka comme conteur a quelque chose de foncièrement allemand" »²³¹. Max Brod, pour sa part, affirme dans un article que « "les récits de Kafka font partie des documents les plus juifs de notre temps" »²³². Le principal intéressé ne se reconnaît dans aucun de ces jugements. Il écrit à Felice, le 7 octobre : « Un cas difficile. Suis-je un écuyer de cirque monté sur deux chevaux ? Malheureusement, je n'ai rien d'un écuyer, je gis par terre. »²³³ Et, de fait, dans sa correspondance avec Milena, il porte des jugements très ambigus sur ses coreligionnaires. L'hystérie antijuive est en effet à son comble le 1^{er} avril 1899, veille de Pâques juives, lorsque le corps d'une jeune chrétienne est découvert au bord d'une route villageoise. On accuse les juifs d'avoir sacrifié une vierge. La presse à scandale déverse un torrent de pornographie antisémite. Un membre de la communauté juive, Hilsner, est accusé de meurtre rituel et condamné à mort. Or Kafka ne doute pas de la culpabilité de Hilsner. Le 20 juin 1920, il écrit à son amie chrétienne : « Ce qu'il y a d'abord pour moi de plus terrible dans cette histoire est la conviction que les Juifs sont obligés de se tuer comme des bêtes fauves ; cependant, ils sont saisis d'épouvante, car ce ne sont pas des animaux, mais des êtres lucides, et ils se jettent sur vous. »²³⁴ Cette réflexion se rapporte à une affaire plus récente mais fait

²³¹ Lettre du 7 octobre 1916 à Felice.

²³² *Ibid.* Kafka cite ici l'article de Brod « Unsere Literaten und die Gemeinschaft » paru in *Der Jude*, Berlin et Vienne, Octobre 1916, repris in Born, Jürgen (dir.), *Franz Kafka, Kritik und Rezeption*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1979, p. 150.

²³³ Lettre du 7 octobre 1916 à Felice. (« Ein schwerer Fall. Bin ich ein Circusreiter auf 2 Pferden? Leider bin ich kein Reiter, sondern liege am Boden. »).

²³⁴ Lettre du 20 juin 1920 à Milena (« Das für mich zunächst Schrecklichste an der Geschichte ist die Überzeugung wie sich die Juden notwendigerweise, so wie Raubtiere morden müssen und entsetzt da sie doch nicht Tiere sind sondern überwachen, sich auf Euch stürzen mußten. »). La traduction de Claude David, qui comporte un contre-sens, a été modifiée.

allusion, dans ses termes, à l'affaire Hilsner. Ensuite Kafka évoque une lettre qu'il a reçue de Brod huit jours auparavant. Ce dernier y racontait le suicide d'un jeune homme dont la femme, chrétienne, avait une liaison avec Willy Haas. Par cette juxtaposition, Kafka fait de l'écrivain juif pragoïse un autre Hilsner. D'autre part, la remarque de Kafka, selon laquelle « ceux qui cherchent leur salut se précipitent toujours sur les femmes »²³⁵ l'englobe lui-même dans cette accusation de meurtre rituel. Claude David explique que ce commentaire implicite est si gênant que cette lettre n'a pas été publiée lors de la première édition en 1952²³⁶. En juin 1920, il les dénigre franchement. Il reproche à Milena d'avoir trop bonne opinion des juifs qu'elle connaît, y compris lui-même. Le 13 il lui écrit :

Il me prend parfois des envies de les fourrer tous [moi compris], disons dans le tiroir du coffre à linge en pressant bien, et puis d'attendre, et puis d'ouvrir un peu le tiroir pour voir s'ils sont tous asphyxiés, et sinon de refermer le tiroir, et ainsi de suite jusqu'à consommation des choses.²³⁷

Encore un peu plus d'une décennie, et le souhait de Kafka se trouvera exaucé de façon épouvantable. Deux ans plus tard, après lecture du pamphlet antisémite *Secessio judaica* de Hans Blüher, Kafka lui donne en partie raison (J 547-548). Kafka était-il sioniste ou antisémite ? Il symbolise en fait l'attitude de nombreux juifs de son milieu, habités par ce qu'on a appelé le *Jüdischer Selbsthaß* (haine juive de soi). Le juif assimilé assimilait l'antisémitisme de ceux qui lui servaient de modèles. D'un autre côté, pour Hartmut Binder²³⁸, Kafka appartient au *Nationaljudentum* (judaïsme national), c'est-à-dire qu'il considère le judaïsme comme une *Volksgemeinschaft* (communauté fondée sur la notion de peuple). Sans être sioniste, il n'est pas indifférent à la renaissance du peuple juif.

Si Pessoa n'a pas, comme Kafka, vécu dans un pays où coexistent diverses langues, il a traversé deux univers très éloignés culturellement : le Portugal et l'Afrique anglophone, ce qui en fait un éternel allophone : lusophone en arrivant à Durban, anglophone en arrivant à Lisbonne. Il tentera d'être un auteur anglais, et écrira d'abord dans cette langue,

²³⁵ *Ibid.* (« sich die Rettung-Suchenden immer auf die Frauen werfen »).

²³⁶ in Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, notes de la p. 935.

²³⁷ Lettre du 13 juin 1920 à Milena (« manchmal möchte ich sie eben als Juden (mich eingeschlossen) alle etwa in die Schublade ein wenig herausziehen, um nachzusehn, ob sie schon alle erstickt sind, wenn nicht, die Lade wieder hineinschieben und es so fortsetzen bis zum Ende. »).

²³⁸ Hartmut, B., *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 15-16.

proposant même une plaquette de poèmes à un éditeur londonien, qui les refuse. C'est alors qu'il décide de devenir un auteur portugais, mais ce cessera jamais pour autant d'écrire en anglais. Il a souhaité que deux langues règnent sur le monde : l'anglais comme langue scientifique, le portugais comme langue littéraire²³⁹. Il écrit également en français, en hommage à certains de ses « pères », en particulier Mallarmé. Tabucchi évoque « le cauchemar d'une béance de langue, d'un vide qu'accompagnera le surgissement d'obscurs « langages » totalement somatiques, très proches de ceux de l'hystérie »²⁴⁰. L'écrivain italien fait sans doute allusion aux écritures médiumniques de Pessoa, qui pratiquent le mélange des trois langues (portugais, anglais et français) auxquelles s'ajoute le latin, mais usent aussi de langages codés, notamment l'écriture inversée (lisible dans un miroir) et signes astrologiques. Ainsi, la tendance pessoenne à la pluralisation des voix, apparue dès l'enfance, dérive en partie de son bilinguisme.

À ce contexte socio-culturel s'ajoute pour ces écrivains une situation familiale douloureuse. Si Rilke a tant besoin de fonder son moi, c'est, présume-t-il, parce que l'enfance n'a pas joué son rôle de construction de la personnalité. C'est sa mère qu'il met en cause dans sa lettre à Lou du 15 avril 1904. Il la décrit comme une femme irréelle, qui a partie liée avec le fragmentaire, et se demande si pareille mère a pu lui donner accès au monde. Au fragment 31, Malte parle de sa mère comme d'une enfant. Évoquant des épisodes du passé, il écrit : « Depuis ce temps-là, nous avons grandi tous les deux. »²⁴¹ Pour lui complaire, il se transforme en la petite Sophie, se réjouissant de l'absence du méchant Malte, celui qui n'aurait pas dû exister (CM 498-499). Cette scène, que Rilke a réellement vécue²⁴², fait porter sur le sujet un doute que rien ne pourra atténuer : l'identité est arbitraire. En outre, Josef Rilke voulait faire de son fils l'officier qu'il n'avait réussi à être lui-même²⁴³.

Chez Rilke comme chez Kafka, et plus largement dans la génération expressionniste, le conflit avec le père est l'une des causes de l'instabilité du sujet²⁴⁴. Le reproche principal fait au père est celui d'un autoritarisme sans amour. Mais le fils a mauvaise conscience car il ne peut s'identifier aux valeurs paternelles – le sens des affaires, dans le cas

²³⁹ [Pessoa, F.], *Pessoa inédito*, op. cit., p. 154-155.

²⁴⁰ Tabucchi, A., *Une malle pleine de gens*, op. cit., p. 131.

²⁴¹ CM, p. 498 (« wir waren beide groß geworden seither » ; p. 82).

²⁴² Il s'attribue même le prénom de sa mère, Sophia, dont Phia était le diminutif.

²⁴³ Angelloz, Jean-François, *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 16-17.

²⁴⁴ Cf. Godé, Maurice, *L'Expressionnisme*, Paris, PUF, 1999, p. 126-137.

de Kafka, les honneurs militaires dans celui de Rilke. Il sait qu'en choisissant d'écrire, il échoue aux yeux de Hermann. La présence de ce dernier est écrasante. Ses frères étant morts en bas-âge et ses sœurs nées tardivement, lui écrit Kafka, il dut « soutenir seul un choc pour lequel [il] était beaucoup trop faible »²⁴⁵. D'une part, il ne faut pas négliger la culpabilité qui a pu naître de la mort des deux frères nés après lui et que l'enfant devait percevoir comme rivaux. Dans un fragment du 21 octobre 1917, Franz se dit poursuivi par « une chienne puante, mère prolifique, déjà putréfiée par endroits, mais qui signifiait tout pour [lui] dans [son] enfance »²⁴⁶. Il s'identifie ainsi à une mère qui porte à la fois la vie et la mort, sa propre mère qui met au monde des enfants promis à une mort prématurée. D'autre part, son père ne lui a pas laissé la place suffisante pour affirmer sa personnalité. Aussi l'écrivain se sent-il proche de Kierkegaard et de Dostoïevski, auxquels il fait de nombreuses allusions dans son *Journal*, car ils ont également souffert de la tyrannie paternelle. À propos de la façon dont Hermann l'a traité, il écrit : « J'ai succombé à cette action. »²⁴⁷ C'est ainsi, rappelle-t-il dans la « Lettre à son père », qu'une nuit, pour faire cesser les plaintes de l'enfant qui réclamait de l'eau, Hermann le porta sur la *pawlatsche*²⁴⁸ et l'y laissa, à demi-nu, terrifié par le pouvoir absolu de cet homme tenant plus de l'ogre que du père²⁴⁹. Ainsi naquit chez le jeune Kafka « le sentiment de [son néant] »²⁵⁰, qui ne le quittera plus. Sa mère et sa sœur sont toutes dévouées à ce chef de famille tyrannique et hypocondriaque, qui utilise contre son fils le chantage affectif. La nuit précédant le départ de Franz en vacances pour l'Italie, son père tient en éveil toute la maisonnée. Le fils décrit cette mise en scène d'Hermann pour attirer à lui toute l'attention, qui aurait dû être consacrée aux préparatifs de Franz : « Compresses sur le cœur, nausées, étouffements, va-et-vient parmi les gémissements [...] »²⁵¹. Dans la « Lettre à son père », l'écrivain évoque

²⁴⁵ Kafka, F., « Lettre à son père » *op. cit.*, p. 835 (« den ersten Stoß ganz allein aushalten mußte, dazu war ich viel zu schwach. » ; *Brief an den Vater*, *op. cit.*, p. 12).

²⁴⁶ *J*, p. 444 (« Eine stinkende Hündin, reichliche Kindergebälerin, stellenweise schon faulend, die aber in meiner Kindheit mir alles war » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, 166). Ce texte est peut-être une réminiscence du roman de Maupassant, *Une Vie*, où une chienne est sauvagement battue à mort tandis qu'elle accouche (chapitre X).

²⁴⁷ Kafka, F., *Lettre à son père*, *op. cit.*, p. 836 (« ich dieser Wirkung erlegen bin. » ; *Brief an den Vater*, *op. cit.*, p. 13).

²⁴⁸ Le balcon qui fait le tour de la cour intérieure dans les maisons d'Europe centrale.

²⁴⁹ Kafka, F., *Lettre à son père*, *op. cit.*, p. 837.

²⁵⁰ *Ibid.* (« Gefühl der Nichtigkeit » *Brief an den Vater*, *op. cit.*, p. 15).

²⁵¹ *J*, p. 36 (« Auf das Herz ein nasses Tuch, Brechreiz, Luftmangel, seufzendes Hin- und Hergehn [...] » ; *J*, p. 34).

cet usage fait par le père de sa maladie pour asseoir davantage sa domination et culpabiliser son entourage²⁵². Hermann se considère comme une victime, reproche à son fils le confort dans lequel il a été élevé (J 202), l'accusant implicitement de parasitisme. Ce reproche sera exorcisé dans la *Métamorphose*, où le protagoniste se transforme en cafard. Le jeune Franz, élevé par les domestiques, ne reçoit pas de sa mère l'amour espéré. Imitant son père, il développe alors une hypocondrie qui lui permet d'attirer l'attention de cette dernière : « Voilà déjà longtemps que je me plains d'être toujours malade, mais sans jamais avoir de maladie déterminée qui me contraigne à me mettre au lit. Ce désir tient sûrement en grande partie à ce que je sais combien la présence de ma mère peut être consolante [...] »²⁵³. Mais lui non plus, pense-t-il, n'a pas aimé sa mère comme il l'aurait dû. Il en attribue la faute au mot « Mutter » (la mère), qui selon lui est impropre à désigner la mère juive, car il introduit de la froideur dans les relations.

Pessoa aussi a manqué d'amour maternel. Maria Magdalena n'a sans doute pas eu beaucoup de temps pour s'occuper de Fernando. Elle prodiguait déjà, à la naissance de son fils, des soins au père tuberculeux. Quelques années plus tard naquit un frère, Jorge, malade lui aussi. Le père, puis Jorge moururent. Comme Kafka, Pessoa, alors âgé de cinq ans, ressentit sans doute la culpabilité du survivant. Il fut le seul enfant pendant huit ans, et pendant douze ans le seul garçon. Enfin l'attachement à sa mère se conçoit si l'on considère qu'il resta seul pendant deux ans avec cette femme en deuil. Tous ces décès et le mariage suscitèrent très tôt le motif de la séparation, qui caractérise les premiers poèmes. Il souffre de ne plus être « le petit de sa maman »²⁵⁴ lorsque celle-ci épouse le général Rosa et le rejoint, avec sa famille, à Durban²⁵⁵. Il sera le seul enfant du premier mariage, le seul à porter le nom de Pessôa²⁵⁶. José Martinho note qu'il se trouve alors dans la même situation que le mélancolique Hamlet – ce que la psychanalyse a baptisé

²⁵² Kafka, F., *Lettre à son père*, op. cit., p. 842.

²⁵³ J, p. 122 (« Seit längerer Zeit klage ich schon, daß ich zwar immer krank bin, niemals aber eine besondere Krankheit habe, die mich zwingen würde, mich ins Bett zu legen. Dieser Wunsch geht sicher zum größten Teil darauf zurück, daß ich weiß, wie die Mutter trösten kann [...] » ; I, p. 81).

²⁵⁴ « O menino da sua mãe » : poème qu'il lui écrit à cette occasion.

²⁵⁵ L'influence de sa mère sur la vie de Pessoa sera toujours très forte. Lorsque celle-ci tombera gravement malade à Pretoria en 1915, le poète expérimentera à Lisbonne des phénomènes paranormaux. Quand elle rentrera au Portugal en 1920, il cherchera à se faire interner dans une maison de santé. Et après sa mort en 1925, il connaîtra une période de déséquilibre profond, marquée par le tabagisme et l'alcoolisme.

²⁵⁶ Martinho, José, *Pessoa e a Psicanálise*, Coimbra, Almedina, 2001, p. 33. Pessôa est le véritable patronyme du poète.

le complexe d'Hamlet. En effet, on ne peut qu'être frappé par la ressemblance entre Pessoa et ce personnage d'un de ses auteurs fétiches. Il en sera marqué au point de rencontrer Ophélie, à qui d'ailleurs, un soir d'orage, chandelle à la main, il récita la déclaration d'Hamlet à Ophélie...²⁵⁷ C'est également dans l'enfance que l'écrivain portugais se découvre autre. À l'âge de six ans, il crée son premier hétéronyme, entretenant avec lui une correspondance. Dès la première déchirure, la première perte, se forme le sentiment de « saudade ». Alfredo Antunes a tenté de définir les éléments constitutifs de cette notion : un sujet personnel, la conscience de l'altérité, des réalités vécues, une carence ou un déséquilibre affectif. La « saudade » est un mélange d'amour, de souvenir, de désir, de distance à soi-même²⁵⁸.

Fragilisé par son milieu culturel, social et familial, le sujet ne peut trouver en lui-même la force de résister, car il est déchiré entre une âme et un corps.

La Chair triste

À partir du XIX^e siècle, l'iconographie anatomique fait le deuil de l'Homme. Les représentations deviennent plus neutres. Bichat dénonce ces planches anatomiques « où la science ne s'embellit qu'à sa superficie ». La pratique de la dissection se banalise. L'anatomiste s'habitue à voir « dans le cadavre une carcasse sans conséquence et non plus le vestige troublant d'un homme qui continue à ne faire qu'un avec sa chair »²⁵⁹. Anonyme, l'individu n'est qu'un cadavre en puissance.

Chez Rilke et Kafka, la vision du corps humain et de la mort rejoint cette réification dénoncée par Bichat. Dans le premier fragment des *Carnets*, l'usage intensif de la forme impersonnelle souligne l'anonymat des grandes villes où s'est perdu le rapport de l'individu au monde. Lorsqu'un homme s'écroule, à proximité des hôpitaux, a lieu aussitôt un attroupelement, qui épargne au narrateur « la vue du reste »²⁶⁰. Le progrès

²⁵⁷ Gaudemar (de), Antoine « Personne à Lisbonne » in Fernando Pessoa, *Lisbonne, op. cit.*, p. 113.

²⁵⁸ Antunes, Alfredo, *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia, 1983, p. 156-157.

²⁵⁹ Cité par Nicolas Postel-Vinay, « Cette monstrueuse beauté », in *Agora*, 1993, vol. 25-26, p. 7-10.

²⁶⁰ *CM*, p. 435 (« den Rest » ; p. 9).

consiste à être passé des quelques morts de l'Hôtel-Dieu du temps de Clovis à la mort « en série, comme à l'usine » (« fabrikmäßig » ; CM 438). La mort individuelle y est négligée au profit de « la masse » (« die Masse », CM 438). Malte reproche à l'homme moderne d'avoir perdu le désir d'avoir « sa propre mort » (« einen eigenen Tod », CM 438). Au lieu de permettre l'accès au sens du Mystère, la mort moderne en éloigne car elle est privée d'authenticité. À la mort du chambellan, qu'il a portée en lui tout au long de sa vie, Malte oppose le décès anonyme des grandes villes. Les *Carnets* sont une des premières œuvres de la littérature à faire état du changement dans les pratiques funéraires. En effet, on ne suit plus les convois. La mort est prise en charge par l'administration. Elle est considérée comme laide et sale, et le malade inconvenant est caché à l'hôpital²⁶¹. Les progrès de la médecine, en diagnostiquant les causes du décès, ont déresponsabilisé chacun de son trépas : « Le malade n'a, pour ainsi dire, rien à faire [...] »²⁶². La mort en sanatorium, que Rilke qualifie de « mort organisée » (« angestellte Tod », CM 439) en est le paradigme. La médecine moderne ôte aux patients leur humanité. Les visages que Malte aperçoit à la Salpêtrière sont privés d'identité. La jeune fille a des yeux « dénués de toute expression ». De l'homme enveloppé de pansements, on ne distingue plus qu'un œil « qui n'appartenait plus à personne »²⁶³. Un autre patient ressemble à un animal empaillé : « La moitié du visage que je voyais était vide, sans aucun trait, sans aucun souvenir, et on avait une impression sinistre en voyant que le costume était comme celui d'un cadavre qu'on aurait habillé pour le mettre au cercueil. »²⁶⁴ Même la cravate est nouée de manière « impersonnelle » (« unpersönlich »). Les patients attendent en foule dans un couloir, des heures durant, pour bénéficier, finalement, du même traitement par électrochocs. Dans les salles de la Salpêtrière, on torture à la chaîne. N'est-il pas écrit pas que de l'autre côté, « on s'était mis à la besogne »²⁶⁵ ? En effet, les machines tournent « comme dans une usine » (« fabrikmäßig », CM 473). Cette médecine a de sinistres accents pour le lecteur actuel. Les médecins, à l'instar de ceux des camps nazis, semblent pratiquer des expériences sur les malades plutôt que les

²⁶¹ Cf. Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, vol. 2 : *La Mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977, p. 269-285.

²⁶² *CM*, p. 439 (« der Kranke hat sozusagen nichts zu tun [...] » ; p. 13).

²⁶³ *Ibid.*, p. 470 (« ohne Ausdruck » « das niemandem mehr gehörte » ; p. 50).

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 472 (« Die Seite des Gesichtes, die ich sah, war leer, ganz ohne Züge und ohne Erinnerungen, und es war unheimlich, daß der Anzug wie der einer Leiche war, die man für den Sarg angekleidet hatte. » ; p. 52).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 472 (« an der Arbeit » ; p. 53).

soigner. « L'infirmier au tablier plein de taches »²⁶⁶ ressemble à un boucher.

Chez Kafka, le corps est présenté comme une planche anatomique. Il décrit ainsi une douleur à la tête : « Cela me fait la même impression que la vue des planches représentant des coupes transversales du cerveau dans les livres scolaires [...] »²⁶⁷. Comme l'anatomiste moderne, il place le cerveau et l'esprit sur le même plan que d'autres organes et leurs fonctions respectives²⁶⁸. Il emprunte aussi aux récentes découvertes de la médecine moderne :

Ou bien encore, cela me donne la sensation d'une dissection presque indolore pratiquée sur le corps vivant où le scalpel, qui apporte un peu de fraîcheur, s'arrête souvent et repart ou reste parfois tranquillement posé à plat, continue à disséquer prudemment des membranes minces comme des feuilles, tout près des parties cervicales en plein travail.²⁶⁹

À la fin du XIX^e siècle, en effet, les sciences du système nerveux se développent et la physiologie du cerveau progresse. De plus, Claude Bernard effectue des travaux fondés sur l'observation et l'expérience favorisées par la vivisection et la critique expérimentale. On décèle non pas un réseau continu, mais un ensemble d'unités indépendantes en relation de contiguïté, chaque cellule dialoguant avec les autres. Kafka, qui distingue les parties au travail et celles en repos, formule ici des échos de ces découvertes. Mais dans son évocation, le cerveau, au lieu d'être exploré par dissection, l'est par vivisection. La composante sadique proprement kafkienne²⁷⁰ apparaît. Ce que Kafka montre du sanatorium²⁷¹, c'est à quel point la mort y est passée sous silence. L'absence, à la table, d'un patient décédé dans la nuit ne soulève aucun commentaire. Les médecins prescrivent des traitements douloureux et inutiles. L'écrivain raconte à Max Brod²⁷² comment un homme atteint

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 473 (« der Wärter mit der fleckigen Schürze » ; p. 53).

²⁶⁷ *J*, p. 101 (« [die Spannung], [...] die auf mich [...] den gleichen Eindruck macht wie der Anblick der Schädelquerschnitte in den Schullehrbüchern [...] » ; *I*, p. 57).

²⁶⁸ Depuis le XVIII^e siècle et les travaux de l'anatomiste F. J. Gall, la médecine tend en effet à réduire l'âme au fonctionnement du cortex.

²⁶⁹ *J*, p. 101 (« oder wie eine fast schmerzlose Sektion bei lebendem Leibe, wo das Messer ein wenig kühlend, vorsichtig, oft stehenbleibend und zurückkehrend, manchmal ruhig liegend blätterdünne Hüllen ganz nahe an arbeitenden Gehirnpartien noch weiter teilt. » ; *I*, p. 57).

²⁷⁰ J'utilise l'adjectif « kafkéen » pour désigner ce qui se rapporte à Kafka, afin d'éviter toute confusion avec le terme « kafkaïen » qui est lié à l'absurde et l'illogisme des romans et nouvelles de cet auteur (*Larousse*).

²⁷¹ Dans ses journaux de voyage et sa correspondance.

²⁷² Lettre de fin janvier 1921 à Max Brod.

d'une laryngite tuberculeuse doit manipuler des miroirs pour irradier les ulcérations au fond de sa gorge, au risque de se brûler. Ce traitement inhumain ne fait que retarder, cependant, le moment fatal de l'étouffement. Ces scènes, qui trouvent leur expression la plus aiguë dans *La Colonie pénitentiaire*, sont le signe d'une époque où quelque chose est brisé du lien qui unissait l'homme à son corps. La neutralité du style de Kafka, ce langage « procès-verbal » mis en lumière par les critiques, correspond à la neutralité des planches anatomiques dénoncée par Bichat.

Il y a chez Pessoa un refus du corps. Pierre Léglise-Costa se représente le poète dans ses éternels costumes sombres et son imperméable, enfermé comme dans un « étui »²⁷³. Soares aussi déambule dans sa chambre, vêtu de son vieux pardessus. Le corps est absent du *Livre*, et quand il est évoqué, c'est avec dégoût. Soares considère les hommes comme des carcasses dénuées de valeur symbolique : « On dirait des choses découpées, posées sur l'étal marmoréen de quelque boucherie, morts saignantes comme des vies, côtelettes et gigots du destin. »²⁷⁴ Cette vision annonce tout un courant littéraire et artistique du XX^e siècle (on pense à des peintres comme Francis Bacon).

Ce corps réifié est incapable de donner au sujet une place dans le monde, et encore moins une identité. Ce n'est pas un hasard si les questions d'identité sexuelle émergent à cette époque, où la médecine mais aussi la psychanalyse établissent de toutes nouvelles relations entre l'âme et son corps. L'époque dans laquelle évoluent nos diaristes est hostile aux femmes, et en même temps convaincue de l'ambivalence de l'individu, déchiré entre un pôle masculin et un pôle féminin. En 1903, Otto Weininger écrit un pamphlet misogyne : *Sexe et caractère*, relayé deux années plus tard par PJ Möbius avec *De la débilité mentale physiologique chez la femme*. Fort heureusement, Lou Andreas-Salomé fait entendre en 1910 une autre voix avec son livre *L'Érotique [Die Erotik]*.

Celle-ci a souvent évoqué l'ambiguïté sexuelle de Rilke, soulignant l'importance de la part féminine chez lui²⁷⁵. Malte présente la même ambivalence, et il n'est pas impossible de voir, avec Claude David, une

²⁷³ Léglise-Costa, Pierre, « L'auteur et ses représentations », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, n° 291, septembre 1991, p. 31.

²⁷⁴ *LI*, p. 316 (« Parecem coisas cortadas postas no exterior mamóreo de um talho, mortas sangrando como vidas, pernas e costeletas do Destino. » ; p. 297).

²⁷⁵ Andreas-Salomé, Lou, *Journal d'une année (1912-1913)*, in *Correspondance avec Sigmund Freud suivie du Journal d'une année*, Paris, NRF/Gallimard, 1970, p. 413.

connotation homosexuelle dans la relation du jeune garçon avec Erik Brahe²⁷⁶. Il est en effet tenté de le serrer dans ses bras mais n'ose pas ; il l'effleure cependant de la main, dans l'obscurité. Son idéal de pureté appelle une relation qui ne viserait nullement à la possession. La femme est rêvée comme ces jeunes filles du fragment 16, mortes vierges. Il se plaît à observer les tapisseries de *La Dame à la Licorne*, et les interprète comme un symbole de chasteté, conformément à la signification traditionnelle de l'animal légendaire²⁷⁷. En réalité, la dernière de ces tapisseries, « Le Toucher », sur laquelle le jeune Danois, modifiant l'ordre d'enchaînement des scènes, se garde bien de terminer, est un symbole sexuel. On y voit en effet la dame caresser la corne de l'animal.

Kafka est à la fois l'héritier de la haine du XIX^e siècle contre la femme – on se souvient des invectives baudelairiennes –, et de la misogynie de Weininger. On en trouve des échos dans toutes ses caricatures de femmes et certaines remarques, dont la plus explicite lui est inspirée par l'observation de trois générations, une fillette, une femme enceinte et une vieille femme : « La sexualité éclatée des femmes. Leur impureté naturelle. »²⁷⁸ À la différence de Weininger qui entend chasser les femmes (et les juifs) hors du monde, l'écrivain pragois ne prétend pas donner à son rejet des femmes des conséquences pratiques. Comme l'écrit Gerald Stieg, Kafka est un « Weininger privé »²⁷⁹. Sa misogynie n'est pas une idéologie, mais une vision personnelle. Elle reflète en fait une inquiétude concernant la sexualité humaine, née de la découverte par Freud de la bisexualité fondamentale du sujet. Kafka est bien l'homme de son temps, à la fois dans son rapport au judaïsme, aux femmes et à son propre corps. Sander Gilman²⁸⁰ montre que le corps du juif à cette époque est assimilé par les antisémites à celui de la femme malade de tuberculose. Être un juif tuberculeux, c'est donc être doublement féminisé. Or Kafka, qui se plaint souvent de sa faiblesse et de sa nervosité, s'attribue des caractéristiques féminines bien avant d'être tuberculeux, reprenant à son compte les préjugés antisémites. Il s'intéresse aux travaux sur l'érotisme

²⁷⁶ CM, note 1 de la p. 511, p.1123.

²⁷⁷ Dans un poème, « *Mariae Verkündigung* » in *Das Marien-Leben*, Rilke fait de la licorne un symbole marial. Cf. *Sämtliche Werke I, op. cit.*, p. 669.

²⁷⁸ J, p. 304 (« Die geplatzte Sexualität der Frauen. Ihre natürliche Unreinheit » ; II, p. 187).

²⁷⁹ Stieg, G., « Kafka und Weininger » in Beutner, Eduard, Donnenberg, Josef *et alii* (dir.), *Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1987, p. 89.

²⁸⁰ Gilman, Sander, *Franz Kafka, The Jewish Patient*, New York / Londres, Routledge, 1995, p. 54.

homosexuel et la bisexualité de Hans Blüher, qui participe à la formation des « Wandervögel »²⁸¹, et bannit de sa société idéale les juifs et des femmes²⁸². À la suite d'un rêve où il embrasse Werfel, il écrit à Brod : « Je tombe en plein dans le livre de Blüher. »²⁸³ Dans une lettre à sa fiancée, il s'émeut de la beauté du poète²⁸⁴. Lors d'une visite médicale, il a le sentiment d'être transformé en femme²⁸⁵. Son admiration même pour Löwy n'est pas sans quelque ambiguïté. En outre, il faut souligner qu'il y a dans l'aspect physique de Kafka quelque chose de féminin. Imberbe, grand et mince, le visage encore marqué par l'adolescence, il tient un peu de l'éphèbe, ce qui explique que le peintre pragois Ernst Ascher ait pu lui demander de poser en Saint-Sébastien (J 222). Or, ce saint est depuis la peinture Renaissance un symbole d'androgynie et d'homosexualité²⁸⁶. L'écrivain correspond, physiquement, à un idéal qui n'a pu, surtout comparé à la virilité de son père, qu'entraîner un problème d'identité sexuelle.

Le contraste est saisissant, dans l'Empire austro-hongrois du début du siècle, entre la célébration de l'amour comme idéal et des habitudes sexuelles cyniques. Ainsi Kafka a sa première expérience avec une commise, ce qui était rituel pour les jeunes bourgeois de Vienne et Prague. Johnston rappelle qu'à Vienne – cela vaut aussi pour Prague – le jeune homme de bonne famille entretenait une liaison avec une « Süsse Mädél », demoiselle de magasin ou bonne²⁸⁷. Cette situation entraîne des conflits psychiques pouvant mener jusqu'à la folie, comme le montre le triste cas de Weininger, qui se suicida en 1903. La question sexuelle est au centre des interrogations de l'époque ; en témoignent les œuvres picturales de Kokoschka, Schiele ou Gerstl, les dessins de Kubin et les œuvres littéraires de Schnitzler. De nombreux rêves de Kafka portent sur les prostituées ; mais en même temps que son désir, il donne à lire le refus de celui-ci. Dans la note du 10 octobre 1911, il imagine qu'il presse les cuisses d'une fille, mais celle-ci se révèle soudain pleine de sceaux de cire rouge, qu'on peut sans peine assimiler au sang, et du

²⁸¹ Mouvement de la jeunesse allemande du début du siècle, à résonance nationaliste. Hans Blüher est l'auteur d'une histoire des *Wandervögel*.

²⁸² Gilman, S., *Franz Kafka, The Jewish Patient, op. cit.*, p. 158.

²⁸³ Lettre de mi-novembre 1917 à Max Brod (« Falle ich mitten in das Blühersche Buch hinein. »).

²⁸⁴ Lettre du premier au 2 février 1913.

²⁸⁵ Lettre du 20 octobre 1910 à Max et Otto Brod.

²⁸⁶ On ignore si Kafka a finalement posé pour ce tableau ; le seul indice est une note laconique du 7 janvier 1912, *J*, p. 222 : « Je dois poser nu en saint Sébastien pour le peintre Ascher. ».

²⁸⁷ Johnston, W. M., *L'Esprit viennois, op. cit.*, p. 130.

même coup, la sexualité pratiquée par Kafka à une torture. La cire, collant à ses doigts comme le sang aux mains de Lady Macbeth, prouve sa culpabilité : « Je remarquais alors [...] que j'avais posé mon pouce dans les taches de ses cuisses et que ces particules, rouges comme celles d'un sceau brisé, collaient aussi à mes doigts. »²⁸⁸ Il se sent en faute dans ce plaisir, car il est déviant : « J'en tirai un si grand plaisir que je m'étonnai de n'avoir encore rien à payer pour ce divertissement [...]. J'étais persuadé que je dupais le monde. »²⁸⁹ Ce rêve est révélateur. Kafka repousse ses fantasmes, mais s'inquiète lorsqu'il manque de désir sexuel, ainsi qu'il l'avoue dans une note du 8 décembre 1911 (J 175). Il aime les danseuses et les actrices, car elles sont séparées de lui par la distance de la scène à la salle, mais aussi par les artifices du costume et du maquillage. D'ailleurs, constate-t-il à propos de la danseuse Eduardowa (J 4), la femme est plus jolie sur scène que dans la réalité. De même, les prostituées qui lui plaisent sont « les grosses filles un peu mûres qui ont des vêtements démodés, auxquels toutes sortes de fanfreluches donnent cependant un certain air de luxe »²⁹⁰. Il évoque surtout la « possibilité lointaine »²⁹¹ d'aller avec l'une d'elle, ajoutant toutefois que ce désir lui paraît innocent. Comme Baudelaire, la seule sexualité possible semble être pour lui une sexualité payante. Son dégoût le pousse à dresser des caricatures des femmes qui lui plaisent. C'est le visage qui fait l'objet de la plupart des descriptions, car c'est en lui que se révèle la monstrueuse nature féminine. Chez la femme du peintre Karlin, l'écrivain remarque « deux grandes et fortes incisives supérieures qui taillent en pointe un grand visage plutôt plat »²⁹². Cette obsession de la dentition réapparaît dans une note du 9 octobre 1911, où il est question des incisives supérieures de Mlle K. Il décrira avec effroi le même type de dentition chez sa fiancée Felice. Le désir non assumé de l'homme transforme la femme en animal carnassier. Il écrivait déjà avant sa rencontre : « Si je devais atteindre ma quarantième année, j'épouserai probablement une vieille fille aux dents de devant

²⁸⁸ *J*, p. 103 (« Jetzt bemerkte ich [...], daß ich meinen Daumen auf ihren Schenkeln in solchen Flecken hielt und daß auch auf meinen Fingern diese rote Partikelchen wie von einem zerschlagenen Siegel lagen » ; *I*, p. 59).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 103 (« Mein Vergnügen dabei war so groß, daß ich mich wunderte, daß man für diese Unterhaltung [...] noch nichts zahlen müsse » ; *I*, p. 59).

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 316 (« die dicken ältern, mit veralterten aber gewissermaßen durch verschiedene Behänge üppigen Kleidern » ; *II*, p. 204).

²⁹¹ *Ibid.* (« ferne [...] Möglichkeit »).

²⁹² *Ibid.*, p. 31 (« zwei breite große Vorderzähne oben, die das große eher flache Gesicht zuspitzen » ; *I*, p. 27).

proéminentes et quelque peu découvertes par la lèvre supérieure. »²⁹³ La première description qu'il fait de Felice ne laisse aucunement présager une liaison amoureuse : « Je l'ai [...] pourtant prise pour une bonne. [...] Visage osseux, insignifiant, qui portait franchement son insignifiance. [...] Elle semble être habillée tout à fait comme une ménagère [...] Nez presque cassé. Cheveux blonds, un peu raides et sans charme, menton fort. »²⁹⁴ La caricature est une revanche née de sa frustration sexuelle. Lorsque Mme Klug, femme mariée et donc inaccessible, quitte Prague, il se la représente en rêve, la nuit suivante, « anormalement petite, presque sans jambes »²⁹⁵, l'air très malheureuse. Dès l'année 1911, il constate qu'il n'a plus de désir sexuel. En 1912, il évoque auprès de Felice, de façon voilée, son impuissance : « J'ai tout juste assez de santé pour moi, mais cela ne suffit déjà plus pour me marier et avoir des enfants. »²⁹⁶ Mais c'est seulement le premier avril 1913 que l'aveu éclate : « Je ne pourrai jamais te posséder »²⁹⁷, lui écrit-il. Il ne parviendra à vivre avec une femme (Dora Diamant) que lorsqu'il ne pourra plus avoir de relation charnelle avec elle, dans ses dernières années. En 1916, il confie à son *Journal* (J 418) qu'il n'a jamais été « intime » (« vertraut ») avec une femme, excepté deux fois, et qu'il fut, la première fois ignorant, la seconde dans le désarroi. Aussi, le seul mariage qu'il puisse envisager doit être libéré du devoir conjugal : « Le coït considéré comme châtement du bonheur de vivre ensemble. Vivre dans le plus grand ascétisme possible, plus ascétiquement qu'un célibataire, c'est pour moi l'unique possibilité de supporter le mariage. »²⁹⁸ Mais alors il se souvient de « l'impureté naturelle des femmes », et ajoute, à propos de Felice : « Mais elle ? » (« Aber sie? ») Il y a, dans le dégoût de Kafka pour la sexualité, la peur de la fusion, de perdre son moi, mais aussi son énergie. Alain Corbin rappelle que le

²⁹³ *Ibid.*, p. 101 (« Sollte ich das 40te Lebensjahr erreichen, so werde ich wahrscheinlich ein altes Mädchen mit vorstehenden, etwas von der Oberlippe entblößten Oberzähnen heiraten. » ; *I*, p. 57).

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 287-288 (« [sie] kam mir [...] wie ein Dienstmädchen vor. [...] Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere offen trug. [...] Sah ganz häuslich angezogen aus [...] Fast zerbrochene Nase. Blondes, etwas steifes reizloses Haar, starkes Kinn. » ; *II*, p. 79).

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 138 (« unnatürlich klein fast ohne Beine » ; *I*, p. 171).

²⁹⁶ Lettre du 11 novembre 1912 à Felice Felice (« Ich bin noch knapp gesund für mich, aber nicht mehr zur Ehe, und schon gar nicht zur Vaterschaft. »).

²⁹⁷ *Ibid.* (« ich Dich niemals werde besitzen können. »).

²⁹⁸ *J*, p. 305 (« Der Coitus als Bestrafung des Glückes des Beisammenseins. Möglichst asketisch leben, asketischer als ein Junggeselle, das ist die einzige Möglichkeit für mich, die Ehe zu ertragen » ; *II*, p. 188).

discours médical, au XIX^e et XX^e siècles jusqu'à la première guerre mondiale, préconise une économie sexuelle²⁹⁹.

Ce refus de la sexualité se rattache plus largement à un dégoût des fonctions corporelles. Dès l'âge de vingt-six ans, il note : « J'écris très certainement ceci poussé par le désespoir que me cause mon corps et l'avenir de ce corps. »³⁰⁰ Il se plaint de « ce corps emprunté à un cabinet de débarras [...] »³⁰¹. Les sécrétions, la saleté, la sueur, le sang lui répugnent. Il ne manque pas, par exemple, de signaler que la redingote du Dr Steiner, auquel il rend visite, est sale aux aisselles. Aussi, ses cauchemars se situent-ils souvent dans un lieu sale, délabré, et c'est au milieu des ordures que finit Gregor Samsa. Certaines pratiques du rituel juïaïque le dégoûtent, par exemple la circoncision. Ce n'est pas la douleur infligée qui choque l'écrivain mais le manque d'hygiène qui accompagne ces gestes. Il remarque que le circonciseur met un peu de vin sur les lèvres de l'enfant « avec des doigts qui ne sont pas encore tout à fait nets de sang »³⁰². Le dégoût du corps s'étend à tout son entourage. Il décrit à Felice comment son père, jouant avec son petit-fils, se perd « sans retenue dans les zones les plus basses de la sexualité »³⁰³. Kafka note alors : « [...] j'ai été pris de dégoût, comme si j'étais condamné à vivre dans une étable [...] »³⁰⁴. Il évoque les corps de sa mère Julie et de sa sœur, déformés par les accouchements. La vue du lit conjugal de ses parents lui répugne. Elle lui semble être un empêchement à naître tout à fait. Il ne veut pas être issu de cette « chambre étouffante »³⁰⁵. De plus, Hermann choque le jeune adolescent en lui conseillant d'aller au bordel³⁰⁶. Et lorsque Franz lui expose son dernier projet de mariage, il l'accuse d'avoir cédé aux mauvaises manières de sa fiancée³⁰⁷. Comme le remarque Claude David, « c'est la vie elle-même, abjecte, répugnante, qui est en cause, telle qu'elle

²⁹⁹ Corbin, Alain, « Couliisses » in Ariès, Philippe et Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987, p. 453-454.

³⁰⁰ *J*, p. 4 (« Ich schreibe das ganz bestimmt aus Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper » ; *I*, p. 13).

³⁰¹ *Ibid.*, p. 169 (« diesem aus einer Rumpelkammer gezogenem Körper [...] » ; *I*, p. 207).

³⁰² *Ibid.*, p. 193 (« mit seinen noch nicht ganz blutfreien Fingern » ; *I*, p. 241).

³⁰³ Lettre du 23 juin 1913 (« zuunterst im Geschlechtlichen sich verloren »).

³⁰⁴ *Ibid.* (« [...] war ich angewidert, als sei ich zum Leben in einem Stall verurteilt [...] »).

³⁰⁵ *Ibid.* (« dumpfen Stube »).

³⁰⁶ Kafka, F., *Lettre à son père*, op. cit., p. 870.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 873. Il s'agit du projet de mariage avec Julie Wohrizeck en 1919.

s'incarne et se renouvelle dans la famille. »³⁰⁸ La sexualité, en particulier la procréation, et la nourriture le révulsent pareillement, car elles sont l'œuvre du temps. Dans la notation du 30 octobre 1911, il s'imagine dévorant toute la marchandise des charcuteries. Or ces aliments sont « toutes les nourritures qui sont malsaines, faisandées et fortes »³⁰⁹. Dans la notation du 27 décembre 1910, il juxtapose le souvenir d'un fantasme sexuel, apparu lors d'une lecture faite par sa gouvernante, au fantasme du dîner végétarien qui l'attend le soir même. Ceci manifeste bien que son refus de la chair s'opère à la fois dans le domaine sexuel et alimentaire. Pendant une brève période, il va tâcher de corriger les erreurs de son éducation qui l'ont privé d'un rapport sain à ce corps (J 35). Mais il ne vient pas à bout de cet ennemi qui le fige dans une situation infantile.

Pessoa connaît une semblable crise d'identité sexuelle, et sa misogynie est évidente. Certes, le rôle des femmes dans la société portugaise du début du siècle est incomparable avec celui qu'elles jouent dans l'empire austro-hongrois. La fiancée que Pessoa avait choisie était, plus encore que la Felice de Kafka, d'un niveau intellectuel et culturel inférieur au sien. Il ne fréquentait aucune femme en-dehors du cercle familial, comme en témoigne sa correspondance. Ceci est d'autant plus frappant au regard de celle de Rilke, qui manifeste l'importance du rôle des femmes, – et de femmes cultivées – dans la vie du poète. Kafka lui-même avait la plus grande estime pour sa sœur Ottla. Il fit auprès d'elle office de pédagogue et la soutint dans ses études. Au contraire, les seules lettres – si l'on excepte sa mère et sa tante – que Pessoa adresse à une femme sont celles destinées à Ophélia, et qu'il faut bien qualifier d'indigentes. Enfin ses écritures automatiques révèlent pleinement sa misogynie. La femme y est qualifiée d'hystérique et de nymphomane. Même Soares le rêveur n'échappe pas à la misogynie de son temps : « L'infériorité féminine a besoin d'un mâle. »³¹⁰ Pour lui, la femme est « essentiellement sexuelle »³¹¹. Robert Bréchon souligne la dualité de la sexualité pessoenne, partagée entre la violence sadique de Campos et l'extrême réserve de Pessoa dans ce domaine. L'écrivain a néanmoins un étrange fantasme : il rêve d'être une petite fille dont Ophélia serait la poupée³¹². Le critique rappelle l'attachement de Pessoa pour sa mère et note que si Pessoa décrit à Ophélia les préparatifs en vue de l'arrivée de

³⁰⁸ David, C., *Franz Kafka*, Paris, Fayard, 1988, p. 41.

³⁰⁹ *J*, p. 164 (« allen schlechten alten scharfen Speisen »; *I*, p. 164).

³¹⁰ *LI*, p. 529 (« A inferioridade feminina precisa de macho. » ; p. 426).

³¹¹ *Ibid.*, p. 531 (« essencialmente sexual » ; p. 427).

³¹² Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, Croissy-Beaubourg, éd. Aden, 2002, p. 117-118.

celle-ci à Lisbonne, dans l'appartement qu'il a loué, il n'en sera ensuite plus question. Et quelques mois plus tard, il envoie à la jeune fille une lettre de rupture³¹³. Ses tendances homosexuelles, elles, sont clairement lisibles dans sa poésie anglaise, en particulier dans les poèmes « Antinous » et « Épithalame »³¹⁴. Quant à Soares, il avoue : « Je vois la femme que je suis quand je me connais vraiment. »³¹⁵ On a parlé, à propos de l'écrivain portugais, de « sexualité blanche »³¹⁶. Aussi la femme, dans *Le Livre de l'intranquillité*, est-elle une compagne distante, au mieux une interlocutrice. La sexualité est totalement absente d'un journal intime pourtant censé sonder l'âme humaine... Soares semble asexué. Sa sexualité n'est même pas fantasmatique. Dans « L'Amant visuel », il confie qu'il ne s'imagine même pas amant charnel. Dans « La forêt du songe », il donne une vision pure de la femme, assimilée à la Vierge Marie, une vierge « plus platonicienne que chrétienne », selon Robert Bréchon³¹⁷, car elle n'est même pas de ce monde. « Posséder un corps, écrit Soares, c'est être banal. »³¹⁸ Il ne s'agit pas d'une peur, mais bien d'un refus total de la sexualité. Le fantasme sexuel lui-même est proscrit, car il est une corruption du rêve, noblesse du poète. « Rêver de te posséder, ajoute-t-il, c'est peut-être encore pire [...] : c'est se rêver banal. »³¹⁹ C'est au dégoût et à la culpabilité que Lourenço attribue l'absence de sexualité chez Pessoa. Selon lui, la perte de l'enfance résulte d'« un geste, un acte, ou une velléité, en rapport avec son expression érotique, geste ou acte qu'il n'a jamais pu intégrer dans l'image immortelle de lui-même »³²⁰. L'écrivain lui-même constate son goût pour la passivité sexuelle, qu'il qualifie d'inversion, et considère ce désir comme humiliant. C'est la raison pour laquelle il ne l'assouvit pas³²¹. Les écrits médiumniques de Pessoa révèlent ce dégoût de la

³¹³ *Ibid.*, p. 119-120.

³¹⁴ « Antinous » et « Epithalamium »

³¹⁵ *LI*, p. 549 (« A mulher que sou quando me conheço » ; p. 500). Ce passage fait partie des fragments qui n'ont pas été intégrés au *Livre*.

³¹⁶ Bréchon, R., *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 1996, p. 80.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 119.

³¹⁸ *LI*, p. 339 (« Possuir um corpo é ser banal. » ; p. 318).

³¹⁹ *Ibid.* (« Sonhar possuir um corpo é talvez pior [...] : é sonhar-se banal »).

³²⁰ Lourenço, E., *Pessoa, l'étranger absolu*, Paris, éd. M. Chandeigne et A.M. Métailié, 1990, p. 109.

³²¹ Pessoa, F., *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, dir. par J. do Prado Coelho et G. R. Lind, Lisbonne, Ática, 1966, p. 84.

femme et de la sexualité³²². Soares, au fond, tient le même discours, mais avec moins de violence. Il dit son horreur des femmes qui ont un sexe, et son écœurement d'être venu au monde de cette façon (LI 464). Il éprouve une véritable aversion pour son corps d'adulte (LI 394).

Privé d'unité, incertain de son langage et de son corps, le sujet est la proie d'autrui.

L'Étranger

« Je n'ai ni père, ni mère, ni sœur, ni frère. »³²³

Roswitha Kant³²⁴ rappelle qu'au Moyen-Âge, le rang de l'individu est fixé par la société à sa naissance. À la Renaissance, les nouvelles structures économiques, la croissance des villes et la naissance de la bourgeoisie entraînent une dissolution des structures sociales traditionnelles : le rapport entre le moi et le monde, le rapport de l'homme à soi-même et les relations interpersonnelles subissent une réorganisation. L'*homo economicus* doit pouvoir se déterminer lui-même, entrer en contact avec des personnes toujours différentes et inconnues. Objet de l'expérience d'autrui, le moi atteint d'« insécurité ontologique » se sent privé de sa propre subjectivité. Tout autre, constate Ronald D. Laing, constitue dès lors une menace, du fait « de sa seule existence »³²⁵. Alain Girard note que le diariste refuse la place que son corps lui assigne dans le monde. Il explique que le drame, c'est qu'il faut habiter un corps, paraître³²⁶.

Rilke écrit à Clara : « Qu'un regard se pose sur moi et déjà je me sens paralysé (« lähmts mich ») quelque part (« an einer Stelle »). »³²⁷ Ainsi s'explique que le personnage du diariste créé par Rilke souffre de cette incarnation. Si Malte est classé parmi les « déchets » de l'humanité, c'est à cause de son apparence physique, de sa barbe un peu négligée et de son vêtement usé, malgré ses efforts pour conserver une

³²² Cf. Jongy, B., « Fernando Pessoa, une écriture occulte de l'intime », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14207>. Mis en ligne le 19 mars 2007.

³²³ Baudelaire, C., « L'Étranger », *Petits poèmes en prose*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 148.

³²⁴ Kant, R. M., *Visualität in Rainer Maria Rilkes* « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge... », op. cit., p. 49.

³²⁵ Laing, Ronald D., *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970, p. 43.

³²⁶ Girard, A., *Le Journal intime*, op. cit., p. 499.

³²⁷ Lettre du 4 septembre 1908.

tenue irréprochable. D'ailleurs les pauvres ne s'y trompent pas : « Ils savent qu'au fond je suis des leurs et que je me contente de jouer un peu la comédie. C'est bien l'époque du carnaval. »³²⁸ Le regard d'autrui déclenche chez Malte une véritable paranoïa : « Qui sont donc ces gens-là ? Que veulent-ils de moi ? Sont-ils là à m'attendre ? À quoi me reconnaissent-ils ? »³²⁹ Lorsqu'une mendiante lui tend un crayon, il se sent démasqué : « Je sentais que c'était un signe, un signe réservé aux initiés, un signe que connaissent bien les réprouvés [...] »³³⁰. Il imagine même qu'un jour ils trouveront le chemin de son domicile (CM 460). Dans une lettre à Lou Andreas-Salomé, Rilke exprime sa crainte du jugement d'autrui, capable de le confondre avec les réprouvés : « Le premier venu pouvait, par le verdict d'un bref regard de mépris (« Aburtheil eines geringschätzigen Blickes »), me rejeter parmi eux. »³³¹ Ainsi, le médecin a jugé Malte sur son apparence, et classé parmi les pauvres : « Il me vint à l'esprit qu'on m'avait fait venir ici, parmi ces gens, lors de la cohue de cette consultation générale. C'était pour ainsi dire la première confirmation officielle du fait que j'appartenais aux réprouvés [...] »³³². Autrui est celui qui met à nu, comme ces hommes perçant à coups de pique le cadavre d'Otrepiov, et découvrant ses failles.

Pessoa a vécu comme une humiliation le fait d'avoir un corps, d'être au monde de cette façon-là. C'est pourquoi il a cherché, ainsi que le montrent les diverses photographies que nous en avons, à le cacher aux regards en lui donnant l'apparence la plus anodine qui soit. Il attribue à Soares le même souci, ainsi que le révèle la présentation qu'il en fait au début de l'ouvrage. Le regard d'autrui l'angoisse et l'effraie (LI 479-480). Pire, il suscite en lui une nausée irrépressible : « Chacun des individus qui me parlent, chaque visage dont les yeux me fixent, m'affecte comme une insulte, une ordure. »³³³ Le diariste ne peut lui échapper, car il porte les autres en lui, ils le poursuivent jusque dans sa

³²⁸ CM, p. 458 (« Die wissen, daß ich eigentlich zu ihnen gehöre, daß ich nur ein bißchen Komödie spiele. Es ist ja Fasching. » ; p. 36).

³²⁹ *Ibid.*, p. 459 (« Wer sind diese Leute? Was wollen sie von mir? Warten sie auf mich? Woran erkennen sie mich? » ; p. 36).

³³⁰ *Ibid.* (« Ich fühlte, daß das ein Zeichen war, ein Zeichen für Eingeweihte, ein Zeichen, das die Fortgeworfenen kennen [...] » ; p. 37).

³³¹ Lettre du 18 juillet 1903 à Lou.

³³² CM, p. 469 (« Es kam mir in den Sinn, daß man mich hierher gewiesen hatte, unter diese Leute, in diese überfüllte, allgemeine Sprechstunde. Es war sozusagen die erste öffentliche Bestätigung, daß ich zu den Fortgeworfenen gehörte [...] » ; p. 49).

³³³ LI, p. 312 (« Cada indivíduo que me fala, cada cara cujos olhos me fitam, afecta-me como um insulto ou como uma porcaria. » ; p. 293).

solitude (LI 508). Pessoa s'étonne de la sympathie qu'il déclenche au sein de ce qui est pour lui l'humanité médiocre, comme en témoigne le fragment 24, et en déduit qu'elle le tient pour un des siens. Ainsi, en même temps qu'elles le rassurent, ces membres d'une humanité ordinaire – le garçon de course, l'employé du bureau de tabac, le patron Vasques, le garçon coiffeur etc. – le maintiennent à une place humiliante où il est, non un bâtisseur d'œuvre comme Dante, mais « Monsieur Soares », employé de commerce. Cette méconnaissance de sa personnalité provoque en lui une nausée née de la « dégradante quotidienneté de la vie »³³⁴ : « C'est la monotonie sordide de leur vie, parallèle à la couche extérieure de la mienne, c'est leur intime conviction d'être mes semblables – c'est cela qui m'habille d'un costume de forçat [...] »³³⁵. Au fragment 312, il s'indigne d'être condamné, par son propriétaire et le voisinage, à être un locataire comme les autres. Les autres sont une menace car, vivant à la surface des choses, ils cherchent à réduire le moi à son image extérieure : « Me voir obligé de vivre [...] de supporter [...] le contact avec le fait qu'il existe d'autres gens, tout aussi réels, dans la vie ! »³³⁶ Soares se voit avec les yeux des avatars qu'il croise : « [Tous] traînent à mes yeux, comme je le fais aux leurs, le fardeau misérable de notre commune incongruence. »³³⁷ Le regard-boomerang que le poète jette sur les autres se retourne contre lui et le fige dans une identité.

L'individu moderne est le fruit d'une contradiction. D'une part, comme on l'a vu, il vit dans un monde déshumanisé. Mais en même temps, comme le souligne Alain Girard, « avec l'ère statistique, l'homme entre dans une civilisation du nom »³³⁸. L'ère moderne signifie aussi l'éveil de la conscience de soi. L'homme prend conscience de son individualité en même temps que des menaces qui pèsent sur elle. Aussi voit-on apparaître pour la première fois en littérature la revendication de la singularité³³⁹.

³³⁴ *LI*, p. 66 (« quotidianidade enxovalhante da vida » ; p. 71).

³³⁵ *Ibid.* (« E a sordidez monótona da sua vida, paralela à exterioridade da minha, é a sua consciência íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado [...] »).

³³⁶ *Ibid.*, p. 124 (« Ter de viver [...] de roçar [...] de haver outra gente, real também, na vida ! » ; p. 123).

³³⁷ *Ibid.*, p. 90 (« [todos] arrastam, a meus olhos, como eu aos olhos deles, a igual miséria da nossa comum incongruência » ; p. 93).

³³⁸ Girard, A., *Le Journal intime, op. cit.*, p. XIII.

³³⁹ Elle était déjà apparue dans le romantisme mais il ne s'agissait pas de se construire contre les autres et l'univers, dans une solitude radicale.

La singularité est d'abord niée au sein de la famille. L'incompréhension est patente lors du rituel des anniversaires, qui est l'un des leitmotivs des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, cette vie sociale où l'on s'applique « à rester dans l'intelligible »³⁴⁰, parmi des êtres et des objets familiers. L'enfant découvre, au cours de visites imposées et des anniversaires qu'on lui organise, qu'on le trouve amusant alors même qu'il est triste, et que les fêtes qu'on lui prépare ne sont pas pour lui (CM 499), mais sont un « plaisir destiné à quelqu'un de tout différent »³⁴¹. Le fils prodigue aussi a connu l'humiliation des anniversaires, avec tous ces « cadeaux mal choisis »³⁴². C'est surtout du père, homme froid et rationnel (CM 455)³⁴³, que vient l'incompréhension. Lorsque Malte est victime d'une de ses fièvres nerveuses, les domestiques font chercher les parents en pleine nuit. Tandis que la mère se précipite au chevet de son enfant, le père fait son entrée, ou plutôt son intrusion, dans la sphère affective maternelle. Malte et sa mère doivent se séparer. Le capitaine Brigge, négligeant l'aspect psychologique de la maladie³⁴⁴, prend le pouls de son fils, parce que la mère vient d'alléguer la fièvre de celui-ci. Cette figure solennelle, qui symbolise la réussite sociale, grâce à son « uniforme de capitaine des chasses avec le large et beau ruban bleu moiré de l'ordre de l'Éléphant »³⁴⁵, laisse tomber la sentence : « Quelle sottise de nous avoir fait venir ! »³⁴⁶ Rilke, dans un commentaire d'un livre d'Ellen Key³⁴⁷, a vigoureusement critiqué l'éducation des parents et de l'école. Il constate que les enfants sont livrés, impuissants, aux adultes ; il dénonce leur esclavage et appelle à leur libération au XX^e siècle. Les adultes méconnaissent les enfants car il se croient supérieurs à eux. L'individualité de l'enfant, sitôt née, est méprisée ou tenue pour négligeable, quand elle n'est pas tout simplement l'objet de sarcasmes. Dans son commentaire au livre d'Ellen Key, Rilke ajoute que l'école

³⁴⁰ CM, p. 91 (« im Verständlichen vertrug » ; p. 93).

³⁴¹ *Ibid.*, p. 529 (« eine Freude für einen ganz anderen » ; p. 118).

³⁴² *Ibid.*, p. 600 (« schlecht erratenen Gegenständen » ; p. 97).

³⁴³ À l'apparition du fantôme de Christine Brahe, il est pris d'un mouvement de colère.

³⁴⁴ Cette scène est très proche de celle de *A la Recherche du temps perdu* de Proust, où le jeune narrateur et sa mère craignent la colère du père s'il apprend que l'enfant s'est levé en pleine nuit, tout agité, pour obtenir le baiser maternel (« Du côté de chez Swann, I : Combray »).

³⁴⁵ CM, p. 497 (« Jägermeisteruniform mit dem schönen, breiten, gewässerten blauen Band des Elefanten. » ; p. 81).

³⁴⁶ *Ibid.* (« Was für ein Unsinn, uns zu rufen »).

³⁴⁷ Ellen Key, *Das Jahrhundert des Kindes*. Commentaire in *Sämtliche Werke V*, 1965, p. 584-592.

poursuit la négation de la personnalité (« Persönlichkeit ») des enfants. Cet écrit, aux accents sociaux-réformistes, si ce n'est révolutionnaires, témoigne de la blessure dont souffre le poète, d'abord nié par ses parents, puis broyé par l'école militaire. Dans les *Carnets*, la figure d'autrui s'oppose à l'individu car elle est toujours plurielle, désignée par des expressions telles que « les autres », « les gens », « les hommes », « on ». À force d'user leur visage, les hommes finissent par sortir avec la doublure, le « non-visage »³⁴⁸. Ils sont dépersonnalisés dans ce monde-fantôme, comme cette femme dont le visage reste entre les mains, forme creuse et vide. Malte s'indigne que l'on puisse dire « les femmes », « les enfants »³⁴⁹ etc., alors que « ces mots n'ont plus de pluriel depuis longtemps, mais seulement une quantité innombrable de singuliers. »³⁵⁰ Il s'insurge contre la négation de l'individu. La notion de « bien commun » lui semble une erreur. La foi elle-même est une affaire personnelle : « Est-il possible de croire qu'on puisse avoir un Dieu sans l'user ? »³⁵¹ Ce monde est un univers de figurines, que l'on pose et retire « comme des soldats de plombs », ou de poupées, plantées de travers « comme les figures de proue dans les petits jardins »³⁵² à l'instar de ces hommes et femmes qui, au fragment 25, nourrissent les oiseaux. Le moi tend lui aussi à devenir l'un de ces jouets, disposés là arbitrairement, pouvant disparaître l'instant d'après. Malte lui-même, dont le costume n'a pas trompé le médecin de la Salpêtrière (CM 469), ne s'était-il pas déguisé ? La carte qu'il lui avait présentée, et qui devait lui assurer une identité, n'a servi en rien à le distinguer des marionnettes qui l'entourent. C'est dans le carnaval que Malte fait l'expérience de l'hostilité de la foule à l'individu. Ils lui barrent d'abord le chemin, puis cherchent à l'entraîner dans leur ronde infernale. Les gens (« die Leute » ou « die Menschen »), opposés, durant tout le passage, au « je » (« Ich ») du narrateur, sont « poussés les uns dans les autres » (« einer in den andern geschoben »), emboîtés comme des jouets (CM 465). Les autres sont hostiles au solitaire : « Ils n'ont jamais vu de solitaire, ils n'ont fait que le détester sans le connaître »³⁵³, écrit Brigge. La société assigne une place à l'individu, tend à l'assimiler, l'engloutir. Alors qu'il

³⁴⁸ CM, p. 14 (« das Nichtgesicht » ; p. 10).

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 448 (« >die Frauen< » « >die Kinder< » ; p. 24).

³⁵⁰ *Ibid.* (« diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzahlen »).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 449 (« Ist es möglich, zu glauben, man könne einen Gott haben, ohne ihn zu gebrauchen? »).

³⁵² *Ibid.*, p. 485 (« wie Bleisoldaten » « wie die Schiffsfiguren in den kleinen Gärten » ; p. 67-68).

³⁵³ *Ibid.*, p. 555 (« Sie haben nie einen Einsamen gesehen, sie haben ihn nur gehaßt, ohne ihn zu kennen. » ; p. 147).

arpente le couloir d'attente de la Salpêtrière, on désigne à Malte une place fixée d'avance : « Là était donc la place qui m'était réservée. »³⁵⁴ La vie est un rôle écrit avant la naissance, un costume déjà taillé : « On arrive, on trouve une vie sur mesure, il ne reste plus qu'à l'enfiler. »³⁵⁵ C'est pour échapper à ce « personnage collectif »³⁵⁶ imposé par sa maisonnée, à « la honte d'avoir un visage »³⁵⁷, c'est-à-dire cette identité fixée d'avance, que le fils prodigue s'en va³⁵⁸. C'est pour préserver sa singularité qu'il prend la fuite, comme le souligne Arlette Camion : « Le fils prodigue de Rilke ne part pas « à la recherche de soi », mais loin de l'image de soi. »³⁵⁹

Kafka vit au milieu des siens en étranger. Le jeune garçon qu'il fut « est maintenant tout aussi insaisissable pour eux qu'ils le sont pour [lui] »³⁶⁰. Il a d'ailleurs écrit une parabole du fils prodigue : *Retour au foyer*³⁶¹, dans laquelle le fils, à son retour, reste étranger, porteur d'un secret qui l'empêche de se sentir chez lui dans une maison paternelle où nul ne l'attend. Il est victime d'un malentendu de la part de ses proches, y compris de Brod, dont il se plaint de n'être pas compris (J 221). À tel point qu'il envisage, pour clarifier la situation, de tenir un cahier sur leurs relations. Toutes les anecdotes que Kafka rapporte au sujet de son ami révèlent le fossé qui sépare ces deux personnalités. Autant le diariste est timide, autant Brod est sociable ; le premier craint toute parole gaspillée, le second a toujours un avis sur tout. L'auteur de la *Métamorphose* se sent également incompris par sa mère. Au cours d'une conversation au sujet des enfants et du mariage, il constate que « l'image que [sa] mère se fait de [lui] est fautive et puérile »³⁶². Elle est convaincue qu'il est bien portant, et que ses malaises physiques

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 472 (Dies also der Platz sei, der für mich bestimmt gewesen war. » ; p. 52).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 439 (« Man kommt, man findet ein Leben, fertig, man hat es nur anzuziehen » ; p. 13).

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 599 (« das gemeinsame Wesen » ; p. 196).

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 600 (« alle Schande, ein Gesicht zu haben. » ; p. 197).

³⁵⁸ Cf. à ce sujet Jongy, B., « Postface : Le Fils prodigue et la modernité », in Jongy, B., Chevrel, Yves et Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Le Fils prodigue et les siens* (XXe-XXIe siècles), Paris, éditions du CERF, 2009, p. 284-290.

³⁵⁹ Camion, Arlette, « Le Fils prodigue chez Rilke », in Camion, A. et Lajarrige, Jacques (dir.), *Religion(s) et littérature en Autriche au XX^e siècle*. Actes du colloque d'Orléans, octobre 1995, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1997, p. 29.

³⁶⁰ *J*, p. 128 (« ihnen jetzt so unbegreiflich ist wie sie [ihm] » ; *I*, p. 20).

³⁶¹ Kafka, F., *Heimkehr*, in *Sämtliche Erzählungen*, dir. par Paul Raabe, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981, p. 320.

³⁶² *Ibid.*, p. 188 (« [wie] unwahr und kindlich die Vorstellung ist, die sich meine Mutter von mir macht » ; *I*, p. 235).

disparaîtront avec le mariage ; et surtout, elle pense que son intérêt pour la littérature prendra des proportions raisonnables. Elle nie ce que Kafka ne cesse de vouloir faire entendre autour de lui, à savoir qu'il n'est rien d'autre que littérature. Un autre entretien avec sa mère révèle l'ampleur du malentendu. Le sujet abordé est, comme la première fois, le mariage, qui préoccupait Julie autant que lui. Julie sait que son fils a envoyé au père de Felice une lettre où il se discrédite totalement. Or Franz apprend à sa mère qu'il a, dans un projet d'une seconde lettre à Carl Bauer, tracé de lui un autoportrait plus noir encore que le premier. Julie avoue ne pas le comprendre et l'incite à prendre contact avec l'oncle Alfred, si bienveillant envers lui. Mais Kafka regimbe : les gestes de l'oncle ne sont que de pure forme, il ne le comprend pas, et Kafka n'a « rien de commun avec lui »³⁶³. À sa mère qui le blâme de se croire incompris, et de considérer ses propres parents comme des étrangers qui veulent son malheur, Kafka donne raison, excepté sur le dernier point : « "Certes, vous m'êtes tous étrangers, il ne subsiste entre nous que les liens du sang, mais ils ne parlent pas. Vous ne voulez certainement pas mon malheur." »³⁶⁴ Kafka se méfie de l'amour de ses proches : « Le fait qu'ils ne m'ont nui que par amour aggrave leur faute, car avec leur amour, quel bien n'auraient-ils pu me faire [...] »³⁶⁵. Le conflit a surtout lieu avec le père. L'incompréhension de Hermann Kafka est notoire ; pas plus que Julie, il n'accorde d'importance à la vocation littéraire de son fils. Il réfute toutes les explications psychologiques, et attribuera au choix d'un logement insalubre la tuberculose de Franz ; il incarne la réussite sociale et fait preuve de rationalité. Il craint que son fils ne devienne comme l'oncle Rudolf, « le fou de la nouvelle génération de la famille »³⁶⁶. Dans un récit, Kafka se plaint des torts que lui a causés son éducation³⁶⁷. Plusieurs versions de ce texte lui permettent d'élargir son champ d'accusation, qui s'étend à toute la société adulte qui l'a entouré. Dans deux lettres à sa sœur Elli datant de l'été 1921, il s'appuie sur Swift pour argumenter que l'éducation des enfants ne doit pas être confiée aux parents, car ceux-ci ont un excès de pouvoir. De plus, les êtres qui ne répondent pas aux exigences sont chassés ou dévorés. Kafka souligne l'égoïsme des parents, accumule les images violentes pour décrire ce qui n'est qu'un amour animal pour leurs enfants. Pour lui, les

³⁶³ *Ibid.*, p. 306 (« nichts mit ihm zu tun »; *II*, p. 190).

³⁶⁴ *Ibid.* (« "Gewiß Ihr seid mir alle fremd, nur die Blutnähe besteht, aber sie äußert sich nicht ; Mein Schlechtes wollt Ihr gewiß nicht." »).

³⁶⁵ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 126 (« Daß sie mir aus Liebe geschadet haben, macht ihre Schuld noch größer, denn wie sehr hätten sie mir aus Liebe nützen können [...] » ; *I*, p. 24).

³⁶⁶ *J*, p. 189 (« der Narr der neuen nachwachsenden Familie » ; *I*, p. 230).

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 122-129.

parents qui attendent de la reconnaissance de leurs enfants sont des usuriers réclamant leurs intérêts (J 367). Quant à la mère, elle méconnaît son fils, et n'est en mesure de le reconnaître que s'il a été longtemps absent. Enfin, dans le cadre familial, les enfants se consomment dans l'atmosphère méphitique du confort. Il oppose la singularité à la règle générale, et dresse un réquisitoire contre son éducation : « Autant que j'en aie fait l'expérience, on a travaillé, aussi bien à l'école qu'à la maison, à effacer ma singularité. »³⁶⁸ Il retrace comment son éducation a fait naître en lui la culpabilité. Il a pris sur lui la faute extérieure, visible, mais l'a approfondie en la rapportant à un vice caché. Par exemple, le reproche qu'on lui faisait pour ses lectures trop tardives devenait à ses yeux le signe de sa négligence. Aussi a-t-il très tôt ressenti sa singularité comme une faute et non comme un atout. Au lieu de s'appuyer sur elle, il en a souffert : « Je ne tirais jamais de mes singularités ce profit véritable qui s'exprime en fin de compte par une constante confiance en soi. »³⁶⁹ Il avait beau, en grandissant, avoir la possibilité d'affirmer davantage ses particularités, elles n'en restaient pas moins de simples symptômes d'une singularité de plus en plus importante, tapie au cœur du sujet : « Il ne s'ensuivait aucune délivrance, la masse des choses cachées ne diminuait pas pour autant ; en affinant mon observation, je découvris qu'il ne serait jamais possible de tout avouer »³⁷⁰. On voit émerger la scission du sujet, ce que Kafka nomme la « dislocation de toute son organisation psychique »³⁷¹. Mais le plus grave reste la perte progressive et irrémédiable de la pureté. Celle-ci n'est plus possible, parce que la communauté n'est pas prête à accueillir l'aveu de l'individu, qu'elle ne peut que rejeter à nouveau sur lui. Alfred Doppler³⁷² a montré comment émerge le sentiment de culpabilité qui ravagera l'être. En effet, le jeune Kafka n'a que deux possibilités face aux interdits : se rebeller ou se soumettre. Dans les deux cas, il est condamné, soit parce qu'il néglige son devoir, soit parce qu'il se trahit

³⁶⁸ J, p. 419 (« Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause daraufhin die Eigentümlichkeit zu verwischen. » [« Jeder Mensch ist eigentümlich »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 143).

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 421 (« Ich von meinen Eigentümlichkeiten nie jenen wahren Gewinn zog, der sich schließlich in dauerndem Selbstvertrauen äußert. » ; *Ibid.*, p. 146).

³⁷⁰ *Ibid.* (« Eine Erlösung brachte mir das aber nicht, die Menge des Geheimgehaltenen nahm dadurch nicht ab, es fand sich bei verfeinerter Beobachtung, daß niemals alles gestanden werden konnte »).

³⁷¹ *Ibid.* (« Lockerung der ganzen seelischen Organisation »). Traduction modifiée.

³⁷² Doppler, Alfred, « Das Erzeugen von Schuld und Schuldgefühlen durch Erziehung », in Kraus, Wolfgang et Winkler, Norbert (dir.), *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau Verlag, 1995, p. 69.

lui-même. La solitude existentielle, l'atroce solitude au milieu des autres, est dès lors une évidence pour l'enfant et l'adolescent :

Même si, ne gardant par-devers moi aucun secret, j'avais tout rejeté assez loin pour pouvoir me montrer dans toute ma pureté, l'instant d'après j'eusse été à nouveau envahi par mon ancien chaos ; selon moi, en effet, mon secret n'eût été ni complètement reconnu ni apprécié à sa juste valeur, la généralité me l'eût donc rendu et m'en eût à nouveau imposé la charge.³⁷³

La véritable communication entre les êtres est impossible car chacun reste prisonnier de soi : « Nul [...] ne peut se décharger de sa propre personne. »³⁷⁴ L'union avec l'autre que représente le mariage l'effraie, car elle n'est rien d'autre que « la dissolution de cette chose insignifiante qu'[il est] »³⁷⁵, et l'entraînera à sa perte, comme il l'écrit à Felice. La sexualité représente une double menace pour le sujet, car elle entraîne à la fois la perte de l'unité et de la pureté. Si, comme il le reconnaît lui-même, il la torture à ce point avec sa demande en mariage³⁷⁶, lui demandant de ne pas s'engager à la légère et la mettant en garde contre lui, c'est qu'il veut être sûr que Felice l'accepte tel qu'il est, dans sa singularité. Mais il sait que ce mariage reposera sur un malentendu.

Chez Pessoa également, l'amour est fondé sur un malentendu : « Dans notre façon même de nous connaître, nous nous méconnaissions. »³⁷⁷ Il est une humiliation, car ce n'est pas lui que l'on vise dans cet amour, mais un autre qu'il n'est pas : « Je sentis que l'on m'accordait une sorte de prix destiné, en fait, à quelqu'un d'autre. »³⁷⁸ Le poète portugais se sent aussi méconnu : « J'ai toujours été, aux yeux de tout le monde, un intrus. À tout le moins un étranger »³⁷⁹. Pessoa ressentait lui-même ce malaise au sein de sa famille, comme en

³⁷³ *J*, p. 421 (« Selbst wenn ich kein Geheimnis bei mir behalten, sondern alles so weit von mir geworfen hätte, daß ich ganz rein dastand, im nächsten Augenblick wäre ich wieder von dem alten Durcheinander überfüllt gewesen, denn meiner Meinung nach wäre das Geheimnis nicht vollständig erkannt und eingeschätzt und infolgedessen durch die Allgemeinheit mir wieder zurückgegeben und neuerdings aufgelegt worden. » [« Jeder Mensch ist eigentümlich »] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 146).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 421-422 (« sich niemand seines Selbst entledigen kann. » [« Jeder Mensch ist eigentümlich »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 147).

³⁷⁵ Lettre du 10 juillet 1913 à Felice.

³⁷⁶ Cf. les lettres de mai à août 1913.

³⁷⁷ *LI*, p. 140 (« No próprio acto em que nos conhecemos, nos desconhecemos. » ; p. 137).

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 246 (« Senti que me era dada uma espécie de prémio destinado a outrem » ; p. 233).

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 409 (« Eu fui sempre, para todos, um intruso. Pelo menos, fui sempre um estranho » ; p. 381).

témoignent des extraits de journaux de l'année 1907. Il reproche aux siens de ne pas comprendre son « vœu d'être extraordinaire »³⁸⁰ et de se moquer de lui. Dans un entretien, sa sœur se souvient que leur mère le trouvait anormal³⁸¹. Ce malentendu durera jusqu'à sa mort, comme le montre le verdict qu'un proche de Pessoa aurait tenu tandis que celui-ci gisait sur son lit de mort : « "un bon à rien" »³⁸². Soares note qu'il est passé parmi les siens en étranger, en espion. Il est convaincu qu'il y a eu échange à sa naissance (LI 412). Comme Kafka, il se sent d'une autre espèce, sans rien de commun avec ses semblables. Il est convaincu qu'« aucun homme ne peut comprendre les autres »³⁸³. La fiction de soi-même permettra à Pessoa, de même que pour son personnage, en n'étant personne, de se mettre « à jamais à l'abri de l'insupportable négation de soi par autrui. »³⁸⁴ Il considère que le commerce avec les autres est une prostitution de soi : « L'âme donnée à un individu ne doit pas être prêtée pour ses relations avec les autres. »³⁸⁵ Comme Kafka, Pessoa refuse d'ailleurs également le mariage, qui ferait de lui un être « futile, quotidien, contribuable »³⁸⁶. Autrui est un danger pour le moi car il le vampirise. C'est pourquoi « vivre avec les autres, c'est mourir »³⁸⁷. Eduardo Lourenço rappelle que Pessoa était conscient de cet enfermement narcissique, et l'attribue à une blessure d'amour originelle³⁸⁸. Ces journaux illustrent le lien établi par Alain Girard entre autisme et narcissisme : « L'autisme ainsi entendu est une manière d'être de l'individu qui en vient à oublier tout ce qui le rattache à la communauté des hommes. Au sentiment tout inconscient de sa ressemblance se substitue le sentiment de sa dissemblance. »³⁸⁹

³⁸⁰ Pessoa, F., *Pessoa por conhecer*, dir. par T. R. Lopes, vol. 2, Lisbonne, Estampa, 1990, p. 45 (« wish to be extraordinary ». Je traduis.

³⁸¹ Ornellas de Andrade (de), Maria Ivone, Entretien avec Henriqueta Madalena, « Ele sabia o valor que tinha », in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 novembre 1985, p. 6.

³⁸² Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 213.

³⁸³ *LI*, p. 350 (« Ninguém compreende outro » ; p. 327).

³⁸⁴ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 67.

³⁸⁵ *LI*, p. 226 (« A alma que é dada ao indivíduo, não deve ser emprestada às suas relações com os outros. » ; p. 215).

³⁸⁶ Cité par R. Bréchon, *Pessoa, le poète intranquille*, Croissy-Beaubourg, éd. Aden, 2008, p. 96.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 226 (« Conviver é morrer » ; p. 215).

³⁸⁸ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 67.

³⁸⁹ Girard, A., *Le Journal intime*, op. cit., p. 506.

Pour l'artiste, l'autre représente un double danger : il menace à la fois le moi et l'œuvre. Ronald D. Laing souligne que chez le sujet souffrant d' »insécurité ontologique«, l'une des formes d'angoisse est « l'engloutissement » :

L'engloutissement lui apparaît comme un risque qu'il court en étant compris (c'est-à-dire surpris, saisi), en étant aimé, voire simplement en étant vu. [...] être haï est souvent moins dangereux à ses yeux qu'être détruit en étant « englouti » par l'amour. La principale manœuvre utilisée pour préserver son identité sous la crainte de l'engloutissement est l'isolement.³⁹⁰

S'il veut préserver sa singularité, l'individu doit donc se mettre hors de portée d'autrui.

Rilke exprime à plusieurs reprises auprès de Lou le mouvement qui consiste en un don total de soi-même, puis le repli qui s'ensuit, par peur d'appartenir³⁹¹. C'est ce qu'il appelle « se rétracter »³⁹² (« sich zurücknehmen » ; « widerrufen »). Il se sépara très tôt de sa femme et sa fille. Celle-ci fut élevée par ses beaux-parents, et c'est quasiment étranger qu'il rendait visite à l'enfant qui l'appelait « homme » ou « brave homme »³⁹³. Il avoue à Lou qu'il se sent devenir hostile à ces êtres qui ont un droit sur lui. Plus tard, il ne se rendit pas à son mariage, et n'alla pas voir sa première petite-fille. Cézanne, qu'il admirait tant, dans un mouvement comparable, se sépara en 1886 de sa femme (qu'il surnommait « La Boule ») et de son fils (« Le Boulet »). On dit que le peintre, alors qu'on le blâmait de ne pas quitter sa palette le jour de la mort de sa mère (dont il fut pourtant très affecté), aurait répondu qu'il n'en avait pas le temps. Rilke fait à plusieurs reprises allusion à cette anecdote³⁹⁴... Chacune des relations amoureuses que Rilke noua fut l'occasion pour lui d'affirmer sa conception d'un amour dans la solitude. Il ne cesse d'implorer Magda von Hattingberg puis Baladine Klossowska (Merline) de ne pas lui rendre visite. Et chacune de leurs venues est précédée d'une intense angoisse chez le poète. Ce motif de l'amour lointain revient aussi dans son œuvre³⁹⁵. L'amour est une dépense d'énergie que ces écrivains ne peuvent pas se permettre. Rilke le compare à un « surmenage »³⁹⁶. Dans les *Carnets*, l'amour idéal même est intransitif, à l'image de ces amoureuses pour qui il n'était

³⁹⁰ Laing, R. D., *Le Moi divisé*, op. cit., p. 40.

³⁹¹ Par exemple la lettre du 29 décembre 1921.

³⁹² Lettre du 7 février 1914 à Magda von Hattingberg.

³⁹³ Cf. lettre à Lou Andréa-Salomé du 25 juillet 1903 (« Mann » « guter Mann »).

³⁹⁴ Lettres du 9 octobre 1907 à Clara et du 16 décembre 1920 à Merline.

³⁹⁵ Il forme notamment le cœur du *Testament*.

³⁹⁶ Lettre du 21 mars 1913 à Marie de la Tour et Taxis. En français dans le texte.

toujours qu'un projet, car « l'union ne peut jamais signifier qu'un surcroît de solitude »³⁹⁷.

Kafka est convaincu, dès l'âge de vingt-huit ans, qu'il ne fondera pas de foyer (J 150). Il se contente, dans ses liaisons amoureuses, de la correspondance. Lorsque Felice lui demande de venir à Berlin, il repousse sans cesse son voyage. Et à Milena qui lui suggère, en 1920, de venir la voir à Vienne, il répond, le 31 mai : « Je ne veux pas venir à Vienne parce que c'est un effort moral que je ne supporterais pas. »³⁹⁸ La demande de mariage qu'il fait à Felice est la plus étrange qui soit, car elle appelle une réponse négative. Il insiste sur sa mauvaise santé et son caractère difficile, puis, après avoir qualifié sa requête de criminelle, lui propose d'épouser « un être malade, faible, insociable, taciturne, triste, rigide, presque sans espoir »³⁹⁹. La maladie lui permet de se mettre en retrait. La fatigue est un refuge, souligne Alain Montandon⁴⁰⁰. En 1919, quelques années après la rupture des fiançailles avec Felice, il se fiance avec une jeune fille rencontrée en sanatorium – Julie Wohryzek. Il s'explique à la sœur de cette dernière au sujet de la rupture de ces fiançailles : il doit lutter sans cesse pour assurer sa propre existence intérieure et ses forces ne suffiront pas au mariage⁴⁰¹. L'amour est rejeté car il est la cause d'un éloignement de soi. Kafka se sent étranger aux autres, fussent-ils les plus chers. Il note dans son *Journal* : « Je pensai à Max [Brod] comme à un étranger [...] »⁴⁰². Plus loin, il constate que l'amitié est gênée par les « interruptions de la vie quotidienne »⁴⁰³, et que chaque rencontre est précédée par l'inquiétude. En exprimant la rupture devant sa mère⁴⁰⁴, et pas seulement dans son *Journal*, comme la fois précédente, Kafka la consomme et l'assume, répétant ce qu'il a déjà écrit au père de Felice, à savoir qu'il vit au milieu des siens « plus étranger qu'un étranger »⁴⁰⁵. Comme l'écrit Alain Montandon, Kafka se considère comme un hôte, voire comme un otage chez lui ; il se sent à la

³⁹⁷ *CM*, p. 592 (« mit der Vereinigung nichts gemeint sein kann, als ein Zuwachs an Einsamkeit » ; p. 188).

³⁹⁸ Lettre du 30 mai 1920 à Milena (« Ich will nicht [...] nach Wien kommen, weil ich die Anstrengung geistig nicht aushalten würde »).

³⁹⁹ Lettre du 10-16 juin 1913 à Felice (« einen kranken, schwachen, ungeselligen, schweigsamen, traurigen, steifen, fast hoffnungslosen Menschen »).

⁴⁰⁰ Montandon, Alain, *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002, p. 234.

⁴⁰¹ Lettres du 24 novembre 1919 à Ottla.

⁴⁰² *J*, p. 181-182 (« An Max dachte ich wie an einen Fremden [...] » ; *I*, p. 228).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 207 (« Unterbrechungen des täglichen Lebens » ; *I*, p. 257).

⁴⁰⁴ Lorsqu'il lui avoue que ses parents lui sont étrangers.

⁴⁰⁵ *I*, p. 308. Ce passage figure dans le projet de lettre et dans la lettre définitive.

fois parasite et parasité⁴⁰⁶. À ses yeux, il est l'instrument de la perte de sa famille (J 369). Avoir en commun : tel est le nœud du problème entre Kafka et les autres. Il n'a rien de commun avec ses amis, sa famille, les juifs. Ses rapports avec sa famille sont d'ailleurs à ses yeux le symbole de ses rapports avec autrui : il est séparé d'elle comme du monde entier (J 369-370). Il ne parvient pas à communiquer avec autrui à cause de la nature même de sa conscience nébuleuse (J 381), qui l'empêche de converser avec efficacité, et qui ne peut être exprimée, car elle s'évanouit à l'extérieur. Il précise à Felice⁴⁰⁷ qu'il a beau être l'ami de Brod depuis des années, il n'a jamais pu ouvrir son être dans la conversation, et celle-ci se réduit souvent à un monologue de l'ami. Dire qu'il se sent différent serait un euphémisme : il n'est pas de la même espèce que les autres (J 516)⁴⁰⁸. Aussi son « désir de solitude » est-il d'une intensité presque insoutenable, presque « jusqu'à la perte de conscience »⁴⁰⁹. Les contraintes sociales lui pèsent terriblement : « Faire des visites m'ennuie, les joies et les peines des gens de ma famille m'ennuient jusqu'au fond de l'âme »⁴¹⁰. Il confie à Felice que l'écrivain en lui « n'imaginerait tout d'abord la mort de son meilleur ami que comme un obstacle à son travail, un obstacle passager d'ailleurs »⁴¹¹. L'inhospitalité de Kafka, commente Alain Montandon, « est la contrepartie de son impossible intégration. »⁴¹² Au père de Felice, l'auteur pragois écrit : « [...] je ne vois dans les visites qu'une méchanceté littéralement dirigée contre moi. »⁴¹³ Les reproches de manque d'affection faits par ses parents se trouvent ici justifiés.

Quant à Soares, il écrit qu'à certains moments, « la mort d'une personne aimée [lui] donnerait l'impression de se produire dans une langue étrangère »⁴¹⁴. Pessoa pense que la fréquentation d'autrui est une dépense inutile de soi, alors qu'il faudrait se réserver pour l'œuvre :

⁴⁰⁶ Montandon, A., *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, op. cit., p. 189-192.

⁴⁰⁷ Lettre du 10-16 juin 1913 à Felice.

⁴⁰⁸ Ceci explique qu'il se soit, dans son œuvre, identifié à l'espèce animale.

⁴⁰⁹ *J*, p. 300 (« Der Wunsch nach besinnungsloser Einsamkeit » ; *II*, p. 179).

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 304 (« es langweilt mich Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein. » ; *II*, p. 184).

⁴¹¹ Lettre de fin octobre-début novembre 1914 à Felice (« der Tod seines besten Freundes würde sich ihm zuallererst als ein wenn auch vorübergehendes Hindernis der Arbeit darstellen. »).

⁴¹² Montandon, A., *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, op. cit., p. 196.

⁴¹³ *J*, p. 308 (« [...] in Besuchen sehe ich förmlich gegen mich gerichtete Bosheit. » ; *II*, p. 193).

⁴¹⁴ *LI*, p. 151 (« a morte de quem amasse far-me-ia a impressão de ter sido realizada numa língua estrangeira » ; p. 148).

« Nous gaspillons notre personnalité en orgies de coexistence. »⁴¹⁵ L'autre est une entrave à l'épanouissement du moi. Pessoa le qualifie d'« antistimulant »⁴¹⁶ à sa pensée et son discours. L'autre interrompt la rêverie, comme ce garçon de courses au fragment 143, que Soares se sent capable de tuer pour cette raison, tant il ressent de haine à son égard : « Je le hais comme l'univers entier [...] »⁴¹⁷. Seule la solitude permet la réalisation de soi-même : « L'autre est toujours un obstacle pour celui qui cherche. »⁴¹⁸ Comme l'énonce Laing, être aimé et compris signifie pour le sujet atteint d'insécurité ontologique être méconnu. Aussi doit-il empêcher l'autre d'accéder jusqu'à son être, puisque de toutes façons, l'altérité est irréductible. Soares entretient son étrangeté aux autres : « J'ai toujours évité, avec horreur, d'être compris [...] »⁴¹⁹, écrit-il. Ne sachant s'il doit attribuer cette phrase à Rousseau ou Senancour, il énonce cette citation : « "Mes mœurs sont celles de la solitude, et non point des hommes" [...] »⁴²⁰. Il ressent, au milieu de ses semblables, « une angoisse d'exilé chez les araignées » (LI 313). Comme pour Kafka, toute obligation envers autrui est un fardeau : rendre visite à un malade, offrir un cadeau etc. (LI 225) Soares ne veut rien donner ni recevoir. Aimer est une contrainte. Aussi se réjouit-il de n'avoir plus de famille. Comme son frère d'âme pragois, Pessoa ne peut que se fiancer, puis rompre. La découverte de la précarité du moi empêche le sujet de vivre avec autrui. Ainsi Soares ne peut-il posséder aucune femme. Et lorsqu'il écrit une lettre, c'est une « lettre à ne point envoyer »⁴²¹. Les lettres personnelles d'un homme supérieur doivent d'ailleurs n'être adressées qu'à soi-même (LI 493). Certains critiques ont voulu faire de Pessoa, comme de Kafka, sinon un bon-vivant, du moins un être sociable. Les témoignages de ceux qui l'ont connu ne corroborent pas ces affirmations. L'une de ses sœurs, Henriqueta Madalena, qui a habité avec lui, dit qu'il sortait et recevait peu, et dînait chez lui, où il passait son temps dans sa chambre⁴²². Les camarades de jeunesse de Pessoa évoquent son isolement à Durban, et son caractère taciturne. Il est tout entier tourné vers lui, comme en témoigne la

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 226 (« Desperdiçamos a nossa personalidade em orgias de coexistência » ; p. 215).

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 78 (« contra-estímulo » ; p. 81).

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 165 (« Odeio-o como ao universo [...] » ; p. 160).

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 488 (« O outro é sempre o obstáculo para quem procura. » ; p. 467).

⁴¹⁹ *LI*, p. 153 (« Repudiei sempre que me compreendessem [...] » ; p. 149).

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 79 (« "Os meus hábitos são da solidão, que não dos homens" » [...] , p. 82).

⁴²¹ *LI*, p. 340 (« Carta para não mandar » ; p. 319).

⁴²² Ornellas de Andrade (de), M. I., Entretien avec Henriqueta Madalena, « Ele sabia o valor que tinha », *art. cit.*, p. 6.

correspondance avec Sá-Carneiro où celui-ci, en 1915, demande de l'aide à son ami, lui écrivant chaque jour, n'obtenant aucune réponse. À la fin de l'année (le 6 décembre 1915) Pessoa répondra qu'il traverse lui-même une crise. Sá-Carneiro se suicidera à Paris quelques mois plus tard.

Délibérément, les auteurs se situent à l'écart de la société, dans le domaine politique et religieux, mais aussi dans ceux qui pourraient les concerner plus directement, à savoir les milieux littéraires et professionnels. Rilke faisait partie de la *Jeune Prague*, mouvement littéraire germanophone en contact avec les Tchèques. Il avait, en outre, une profonde aversion pour le sentiment national et se sentait européen⁴²³. Mais son engagement politique ne s'étend pas au-delà de ces convictions. Il est loin d'être un activiste. Commentant la révolution de 1918 en Allemagne, il écrit : « On n'a pas le droit de sacrifier son avenir à l'avenir commun [...] »⁴²⁴. S'il voyage beaucoup, c'est davantage l'expression d'un malaise que le fruit d'une curiosité à l'égard d'autres pays. Il écrit à Merline⁴²⁵ combien il aimerait s'installer durablement quelque part, car l'écriture s'accommode mal de ces changements de domicile. Quant à Malte, qui a voyagé jusqu'à la France, il ne goûte guère son dépaysement parisien. Il se désintéresse d'ailleurs de la situation européenne, ne lit pas la presse, et préfère se réfugier dans l'histoire médiévale. Se tenir en marge de la société, c'est aussi refuser d'exercer un métier. Rilke ne s'est jamais mis en quête d'un travail, excepté, pour des raisons artistiques, celui de secrétaire de Rodin. Quant à Malte, son métier est d'écrire...

Kafka traverse la première guerre mondiale sans prêter intérêt à la situation internationale. Le 2 Août 1914, il écrit : « L'Allemagne a déclaré la guerre à la Russie. – Après-midi piscine. »⁴²⁶ Béatrice Dider a souligné ce « nivellement des événements »⁴²⁷ propre à de nombreux journaux intimes. Le monde ne l'intéresse pas. Comme Rilke, il voit

⁴²³ En témoignent ses nombreux voyages à travers le continent, les amitiés qu'il noue dans les pays où il se rend, et son apprentissage des langues européennes. Sa correspondance est, à tous égards, celle d'un Européen. Cf. à ce titre la lettre du 11 septembre 1915 à Ilse Erdmann.

⁴²⁴ Lettre du 13 janvier 1919 à Lou (« Man kein Recht hatte, eigene Zukunft für eine gemeinsame aufzugeben [...] »).

⁴²⁵ Lettre du 28 septembre 1920.

⁴²⁶ *J*, p. 358 (« Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule » ; *II*, p. 165).

⁴²⁷ Didier, Béatrice, « Pour une sociologie du journal intime », in *Le Journal intime et ses formes littéraires*, Genève / Paris, Droz, 1978, p. 256.

dans les voyages un frein à l'écriture. Quelques jours avant de partir en Italie avec Max Brod, il écrit : « Je n'ai réellement pas le temps, pour écrire une histoire, de me disperser aux quatre coins du monde [...] »⁴²⁸. Chez lui, la rupture avec la société est flagrante. Il restait à l'écart, n'appartenant ni à la « Jeune Prague » ni au mouvement expressionniste. Il a subi l'influence du « nihilisme thérapeutique » qui sévissait alors à Vienne dans le monde médical, et qui consistait à préférer le diagnostic à la cure. On retrouvait cette attitude chez certains artistes et intellectuels – dont Weininger fut le représentant – qui portaient sur le monde alentour un jugement pessimiste mais n'avaient pas la moindre volonté de le réformer⁴²⁹. Ainsi s'explique, selon Johnston, le nombre élevé de suicides dans cette catégorie de la population⁴³⁰. Lorsque Kafka agit, c'est à titre individuel ; il ne prétend jamais ériger son geste en modèle. Or, pour s'engager politiquement, il faut avoir une vision du bien commun. En 1914, et malgré son intérêt pour les troupes du théâtre yiddish, il écrit : « Qu'ai-je de commun avec les Juifs ? C'est à peine si j'ai quelque chose de commun avec moi-même [...] »⁴³¹. En 1916, il encourage Felice à s'engager comme volontaire pour le Foyer populaire juif. Il lui prodigue des conseils, lui envoie des livres. Mais lorsqu'elle lui suggère de venir, il avoue : « Quant au Foyer, j'aime mieux le voir à travers toi qu'en réalité. »⁴³² Malgré ses évidentes capacités, il refuse de faire carrière. Il souffre de devoir consacrer au travail de bureau l'énergie qu'il voudrait réserver à la littérature, en particulier lorsqu'il s'agit d'un travail de rédaction parce qu'il concerne le langage, c'est-à-dire les ressources même de son écriture : « [...] au bureau je dois, au nom d'une lamentable paperasserie, arracher un morceau de sa chair au corps capable d'un tel bonheur. »⁴³³. Kafka doit également travailler l'après-midi à l'usine qui appartient à son beau-frère, mais dont son père et lui sont actionnaires. Or il se dit incompetent dans ce domaine (J 203-204). Et de fait, il se montrera incapable d'accomplir ce qu'on attend de

⁴²⁸ *J*, p. 35 (« Ich habe wirklich nicht Zeit für eine Geschichte mich in alle Weltrichtungen auszubreiten [...] » ; *I*, p. 33).

⁴²⁹ Cf. Johnston, W. M., *L'Esprit viennois, op. cit.*, p. 172-179.

⁴³⁰ *Ibid.*, p.p 203-220.

⁴³¹ *J*, p. 330 (« Was habe ich mit Juden gemeinsam? Ich habe kaum etwas mit mir gemeinsam [...] » ; *II*, p. 225).

⁴³² Lettre du 26 septembre 1916 à Felice (« Das Heim sehe ich lieber durch Dich, als in Wirklichkeit. »).

⁴³³ *J*, p. 91 (« [...] ich hier im Bureau um eines so elenden Aktenstückes willen einen solchen Glückes fähigen Körper um ein Stück seines Fleisches berauben muß. » ; *I*, p. 45).

lui, tout simplement en se dérochant à la tâche, ce qui est sa méthode ordinaire.

Soares juge inutiles les réformes et les révolutions. C'est en soi-même que l'homme doit corriger le mal et l'injustice (LI 181). Le poète se dit rebuté par les notions de devoir et de solidarité. Il est le contraire de l'artiste engagé (LI 182). Comme les auteurs de la *Jeune Vienne* et la *Jeune Prague*, il admire les symbolistes et décadentistes. Sa morale est une morale de l'abstention : « Ne faire à personne ni bien ni mal. »⁴³⁴ L'autre n'est pas son frère humain, son prochain, mais seulement un autre passager embarqué sur le même navire, qui, parce qu'il nous reste étranger, n'exige de nous rien d'autre que de la politesse. Robert Bréchon remarque que Pessoa « récuse aussi l'idée transcendante d'un Homme universel, hypostasié, dont l'Europe des Lumières avait exalté la valeur suprême »⁴³⁵. Aussi le diariste reste-t-il un contemplatif. « Je cultive la haine de l'action comme une fleur de serre [...] »⁴³⁶, écrit-il. Et il ajoute : « Je me flatte moi-même de ma dissidence envers la vie [...] »⁴³⁷. On trouve la même forme de résistance passive chez Kafka. Les fragments 103, 104 et 105 développent une véritable « esthétique de l'abdication »⁴³⁸ propre au dandy : « Pour l'homme suprêmement intelligent, écrit Soares, il ne reste plus aujourd'hui d'autre voie que le renoncement [...] »⁴³⁹. La détresse est trop grande pour être homme d'action. Comme le dit le lisboète, « le commandement exige l'insensibilité »⁴⁴⁰. Pessoa était de fait plus engagé que Soares. Il écrit dans la presse des articles provocateurs. Mais son engagement vise avant tout à défendre l'art et la culture. Dans un fragment esthétique, il énonce que son œuvre doit être la préoccupation essentielle de l'artiste. « Toutes les autres considérations, écrit-il, doivent lui être étrangères [...] »⁴⁴¹. Il avait les possibilités intellectuelles de réussir brillamment. Mais son obsession de garder du temps pour l'œuvre le mène à l'échec social. Il était un lycéen brillant et obtint le

⁴³⁴ *LI*, p. 224 (« não fazer a ninguém nem mal nem bem » ; p. 213).

⁴³⁵ Préface de R. Bréchon à Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, dir. par R. Bréchon et E. P. Coelho, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 29.

⁴³⁶ *LI*, p. 133 (« Cultivo o ódio à acção como uma flor de estufa [...] » ; p. 131).

⁴³⁷ *Ibid.*, 132 (« Gabo-me para comigo da minha dissidência da vida [...] »).

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 134, titre du fragment 105 (« Estética da abdicação » ; p. 132).

⁴³⁹ *Ibid.* (« Ao homem superiormente inteligente não resta hoje outro caminho que o da abdicação [...] »).

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 306 (« À regência pertence a insensibilidade. » ; p. 287).

⁴⁴¹ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, *op. cit.*, p. 41 (« Todas as outras considerações lhe devem ser alheias [...] »).

prix de la Reine Victoire pour le meilleur essai en anglais⁴⁴². Après des études de commerce, il commence à Lisbonne des études de Lettres, vite interrompues. Il fait des traductions pour diverses entreprises, et n'a pas de salaire fixe. Sa famille le poussait à chercher un emploi stable, mais il s'y refusait, car il voulait être disponible pour son œuvre⁴⁴³. Le temps lui manque déjà pour écrire. Il se plaint de devoir mener de front la publication de ses livres et ceux de Sá-Carneiro, ses articles dans les revues, et son travail. Ses courriers sont souvent rédigés avec différentes machines à écrire, car il devait continuellement s'interrompre. Son seul livre publié de son vivant fut *Message (Mensagem)*, qui avait été primé. Ce n'est qu'à la fin de sa vie, en 1932, qu'il envisage d'occuper un poste fixe, espérant se retirer à Cascais, près de Lisbonne, pour se consacrer à son œuvre. Il candidate pour la place de conservateur de la Bibliothèque de Cascais, en vain, car il ne possède pas les diplômes requis. Les circonstances semblent avoir favorisé le désir de Pessoa de ne pas faire carrière...

La volonté des auteurs de ne pas prendre part au monde n'est pas seulement un choix délibéré. Elle est également le résultat de leurs inhibitions psychiques.

Rilke évoque sa gaucherie, dont il rend responsable son éducation, car il eut à subir railleries et mépris⁴⁴⁴. Pour cette raison, il redoute de sortir dans les rues de Paris. Dans une lettre où il répond aux critiques que Lou a formulées auprès de Clara concernant son irresponsabilité envers sa femme et son enfant, il explique qu'il aurait immanquablement buté sur le seuil du quotidien, et aurait peut-être même succombé⁴⁴⁵.

Kafka est resté aussi timide et embarrassé de lui-même qu'à l'adolescence, lorsqu'il ne supportait pas l'idée de se faire confectionner un costume de cérémonie, et craignait le ridicule, ne voulant pas danser, mais seulement rester enfermé chez lui. (J 209-212). Tous les témoins assurent qu'il aimait peu aller au café, qu'il était aimable mais timide, qu'il arrivait toujours en retard. Ses camarades de lycée racontent que, bien que bon élève, il ne semblait guère concerné par ce qui s'y passait. Et lorsqu'il se rend à une réunion d'anarchistes, il reste seul dans un

⁴⁴² Ce prix donnait droit à une bourse d'admission à l'Université, qu'il n'obtint pas, sans doute parce qu'il n'était pas citoyen britannique.

⁴⁴³ Ornellas de Andrade (de), M. I., Entretien avec Henriqueta Madalena, « Ele sabia o valor que tinha » *art. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁴ Lettre du 13 mai 1904 à Lou.

⁴⁴⁵ Lettre du 17 septembre 1906 à Clara.

coin⁴⁴⁶. Regrettant d'avoir commis des impudences envers un conducteur de tramway et une personne qui lui était présentée, il en vient à cette conclusion : « J'aimerais mieux me laisser rouer de coups dans le cercle plutôt que d'être celui qui donne les coups à l'extérieur [...] »⁴⁴⁷. Il s'agit ici d'un souhait de repli sur soi, car participer au monde, c'est nécessairement exercer un pouvoir. Or tous les efforts kafkéens consistent justement à se soustraire à l'exercice du pouvoir, des autres comme du sien. Lorsque le peintre Novák sollicite son avis sur des lithographies qu'il a faites de Max, et que Kafka trouve visiblement ratées, il ne parvient pas à s'exprimer : « Je fus incapable de prendre une contenance à leur égard, incapable de les accepter ou de les refuser. »⁴⁴⁸ Du coup, il achète deux tableaux de ce peintre... (J 189-191). Quoique juriste, il ne parvient pas à louer un appartement sans que le propriétaire lui impose toutes ses exigences (J 359). Il lui faudra l'aide de ses amis et d'un avocat pour établir le bail. Sa timidité se double ici de la crainte de changer de cadre de vie. Lorsqu'il part en vacances à Paris avec Max Brod en 1910, il tombe malade. Ses seules escapades seront désormais pour les sanatoriums, et pour Berlin, lorsqu'il sera trop tard... Il déplore toutes ses initiatives, qu'il croie systématiquement condamnées à l'échec. Lorsqu'il rend visite à un employé de son père pour le dissuader de démissionner, il note l'évidence de sa défaite (J 111). Mais lorsqu'il réussit à en convaincre un autre, il écrit : « [...] [il] serait resté chez mon père même si je n'avais pas fait le voyage⁴⁴⁹. Le lendemain, il invite Löwy au théâtre, mais le spectacle est mauvais, et il en conclut au « sort malheureux de toutes les entreprises dont [il] prend l'initiative seul »⁴⁵⁰. Son désir est de se soustraire aux attaques extérieures, de glisser dans la rivière parce que, dit-il, le terme « glisser » lui fait penser à « être poussé »⁴⁵¹. Seul, dans la solitude de sa chambre, il se sent exclu : « [...] je suis couché sur ce canapé, jeté d'un coup de pied hors du monde [...] »⁴⁵². Il décrit cette

⁴⁴⁶ Cf. Koch, Hans-Gerd (dir.), *J'ai connu Kafka. Témoignages*, Solin, Actes Sud, *passim*.

⁴⁴⁷ *J*, p. 7 (« [...] ich liebe mich lieber im Kreis prügeln, als außerhalb selbst zu prügeln [...] » *I*, p. 16).

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 189 (« Ich wußte mich ihnen gegenüber nicht zu fassen, nicht ja nicht nein zu sagen » ; *I*, p. 237).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 116 (« [...] [er] auch ohne meine Reise in unserem Geschäft geblieben wäre » ; *I*, p. 74).

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 117 (« Unglück [...], daß alle Unternehmungen haben, die ich allein anfangen » ; *I*, p. 75).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 359 (« Gleiten » « geschoben werden » ; *II*, p. 166).

⁴⁵² *Ibid.*, p. 166 (« Nun liege ich aber hier auf dem Kanapee, mit einem Fußtritt aus der Welt geworfen [...] » ; *I*, p. 203)

« sensation d'avoir au milieu du corps une pelote qui s'enroule très vite, tirant à elle un nombre infini de fils fixés à la surface de [son] corps »⁴⁵³. Milena écrit à Brod, sans doute en novembre 1920 à quel point « le monde entier est et reste pour lui une énigme »⁴⁵⁴. Il le traverse « comme un homme nu parmi des gens habillés ». Comme l'écrit Albert Ehrenstein, Kafka est « un sous-locataire de l'existence »⁴⁵⁵.

Soares se sent aussi peu fait pour la vie extérieure : « Il m'est arrivé à plusieurs reprises, au cours de ma vie accablée par les circonstances, de vouloir me libérer de certaines d'entre elles, et de me retrouver assiégé par d'autres circonstances du même ordre [...] »⁴⁵⁶. Dans *Le Livre de l'intranquillité* reviennent comme une litanie son « incompétence à vivre »⁴⁵⁷, sa difficulté à affronter les soucis quotidiens, à effectuer ces gestes de la vie ordinaire, si simples pour les autres, sa peur de l'inconnu, qu'il s'agisse de lieux ou de livres : « Je sens intuitivement que, pour des êtres tels que moi, aucune circonstance matérielle de l'existence ne peut leur être propice, ni aucun problème de la vie courante connaître une issue favorable. »⁴⁵⁸ Pessoa se refuse à voyager. En 1916 la tante Anica échoue à le convaincre de faire un voyage en Suisse. Il décline le stage à Madrid qu'on lui proposait dans le cadre de son travail. En 1935, il envisage la possibilité de s'installer en Angleterre où vit son demi-frère. Comme pour Kafka, la mort met fin à ces velléités. Après le grand exil de l'enfance en Afrique du Sud, Pessoa n'a plus quitté la région de Lisbonne. Et même dans sa ville, il effectuait toujours les mêmes trajets, et, lorsqu'il s'agissait de raccompagner Ophélia chez elle, traçait les parcours à l'avance sur une feuille de papier. Soares avoue avoir la plus grande peine à franchir le Tage, à accomplir ce trajet de dix minutes que de nombreux lisboètes font quotidiennement : « J'ai presque toujours été comme intimidé par tout

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 142 (« das Gefühl, mitten im Leib einen Knäuel zu haben, der sich rasch aufwickelt mit unendlichen vielen Fäden, die er vom Rande [s]eines Leibes zu sich spannt. » ; I, p. 174.

⁴⁵⁴ Cité et traduit du tchèque par Max Brod in « Neue Züge zum Bilde Franz Kafkas » *Merkur*, 7, 1953, p. 528.

⁴⁵⁵ Ehrenstein, Albert, « Méditation », in Raboin, Claudine (dir.), *Les Critiques de notre temps et Kafka*, Garnier Frères, Paris, 1973, p. 59.

⁴⁵⁶ *LI*, p. 54 (« Várias vezes, no decurso da minha vida oprimida por circunstâncias, me tem sucedido, quando quero libertar-me de qualquer grupo delas, ver-me subitamente cercado por outras da mesma ordem [...] » ; p. 59).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 141 (« incompetência para a vida » ; p. 138).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 383 (« Tenho por intuição que para as criaturas como eu nenhuma circunstância material pode ser propícia, nenhum caso da vida ter uma solução favorável. » ; p. 357).

ce monde, par moi-même et par mon projet. »⁴⁵⁹ La crainte de participer au monde est récurrente dans le *Livre*. Ainsi, au fragment 170, Soares ne peut se résoudre à acheter des bananes dans la rue ; une timidité viscérale, la crainte de ne pas savoir s'y prendre, l'y fait renoncer. « Mieux vaut écrire que risquer de vivre »⁴⁶⁰, conclut-il. Le sommeil, véritable leitmotiv de l'œuvre, signifie alors la possibilité d'échapper au monde. Il faut bien parler d'introversion. Teresa Rita Lopes cite à ce propos une expression de Campos décrivant Pessoa : « une pelote enroulée en dedans »⁴⁶¹, étonnamment proche de l'image kafkienne. Certes, en lisant le journal réel de Pessoa, tenu entre le 15 février et le 9 avril 1913, on s'aperçoit que sa vie sociale est plus importante que celle de Soares, puisqu'il fréquente les cafés... Cependant il craignait tant le ridicule, que, dans la rue, il lui arrivait de s'imaginer qu'on se moquait de lui⁴⁶². Et c'est encore lui qui gémit : « Je n'ai jamais appris à exister [...] »⁴⁶³. Ce que Soares nomme si justement sa « pudeur d'exister »⁴⁶⁴ est un malaise que l'on trouve fréquemment dans la littérature intimiste. L'ambiguïté du lisboète vis-à-vis de son métier, qui tout à la fois le soulage des questions métaphysiques et en même temps brise le rêve d'autarcie, est caractéristique de cette forme d'écriture, ainsi que l'a montré Béatrice Didier⁴⁶⁵.

Les trois diaristes visent à occuper le moins d'espace possible. Retranchés dans leur chambre, ils réduisant la présence du corps au point d'opérer une quasi-disparition physique. Sans femme et sans enfants, ils travaillent à leur anéantissement corporel. Dans la seconde version du récit « Le malheur du célibataire », Kafka écrit, à propos de ce personnage : « Quand il meurt, le cercueil est tout juste à sa mesure. »⁴⁶⁶ Le célibataire, notent Deleuze et Guattari, n'a pas d'attache, de lieu d'appartenance ; il est le « déterritorialisé »⁴⁶⁷. Pour ces êtres

⁴⁵⁹ *LL*, p. 147 (« quase sempre tive como que a timidez de tanta gente, de mim mesmo e do meu propósito. » ; p. 144).

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 730 (« Mais vale escrever do que ousar viver » ; p. 183).

⁴⁶¹ Pessoa, F., *Notes en souvenir de mon maître Caetano*, dir. par T. R. Lopes, Paris, Fischbacher, Minuit rouge, 1996, p. 20. Cf. commentaire de T. R. Lopes, p. 122. (« um novêlo embrulhado para o lado de dentro » ; *Sur les hétéronymes*, dir. par Rémy Hourcade, Le Muy, Éditions Unes, 1993, p. 70).

⁴⁶² Pessoa, F., *Pessoa por conhecer*, vol. 2, *op. cit.*, p. 24-25.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 30. (« Nunca aprendi a existir. »)

⁴⁶⁴ *LL*, p. 158 (« pudor de existir » ; p. 154).

⁴⁶⁵ Didier, B., « Pour une sociologie du journal intime », *art. cit.*, *passim*.

⁴⁶⁶ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 173 (« Stirbt er, ist ihm der Sarg gerade recht » ; I, 218). Le récit a été ainsi intitulé par C. David d'après les premiers mots du texte.

⁴⁶⁷ Deleuze, G. et Guattari, F., *Kafka, Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 129.

atteints d' « insécurité ontologique », il faut tâcher de puiser en soi-même le moyen d'être authentiquement. Tel est le projet énoncé par Laing : « Si l'individu ne peut tenir pour acquises la réalité, la vitalité, l'autonomie et l'identité de son être et des autres, il devient obsédé par la nécessité de trouver des moyens d'essayer d'être réel, de se maintenir en vie (et les autres comme lui), de préserver son identité, de s'empêcher de perdre son moi. »⁴⁶⁸ Les diaristes doivent opposer au néant la création de soi dans le langage.

C. Les Arpenteurs

Regarde !

Si le monde n'est qu'un décor peint, il faut mettre en place une nouvelle réalité, adopter d'autres perspectives. Le regard est chargé de redéfinir les rapports entre sujet et objet, puisque les récentes théories scientifiques et philosophiques ont montré que toute vision est toujours produite par une conscience. Il a également pour mission de redonner aux choses le mystère que la modernité leur a retiré. C'est par une attention extrême accordée au réel que s'effectuera la transmutation. Aussi le diariste est-il fréquemment à sa fenêtre, et s'absorbe dans la contemplation du monde extérieur. La fenêtre est, comme le souligne Jean Starobinski, « ouverture de sens »⁴⁶⁹. Elle fonctionne comme un prisme, permettant l'entrée du monde dans le champ de la conscience, sans s'exposer soi-même.

De l'enseignement de Brentano, Kafka retient que seuls existent les objets de l'expérience intérieure. Si le début du *Journal* laisse une grande place à la perception du monde extérieur, les descriptions sont de plus en plus régies par la subjectivité de l'auteur. Elles revêtent souvent un caractère expressionniste, anéantissant la frontière entre monde extérieur et intérieur. Évoquant les jeux de lumière dans sa chambre, l'écrivain insiste sur le caractère personnel de sa vision : « Une lueur

⁴⁶⁸ Laing, R. D., *Le Moi divisé*, op. cit., p. 38.

⁴⁶⁹ Starobinski, Jean, « Regards sur l'image », in Yasha David (dir.), *Le Siècle de Kafka*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 35.

verdâtre, ou plutôt, car je ne veux pas déprécier la certitude de mon impression, une lueur verte se répand presque jusqu'au bas des carreaux. »⁴⁷⁰ Cette primauté accordée à la sensation de l'artiste place cette description du côté de l'impressionnisme. Mais la subjectivité de l'auteur imprègne tant son environnement que sa vision angoissée du monde transforme celui-ci en un univers inquiétant, où fait irruption le fantastique, comme en témoigne la fin du passage : « La lumière du vestibule fait naître sur le mur, au-dessus du lit, une grande surface brillante qui, limitée par une ligne courbe partant de la tête, en un instant écrase le lit, élargit ses montants sombres, et soulève le plafond au-dessus du lit. »⁴⁷¹ La deuxième étape pour les diaristes consiste à transformer cette vision intériorisée en un objet esthétique. Kafka rêve de produire des images semblables à celles du panorama et du stéréoscope, car, contrairement au cinéma, elles supposent la fixité du regard, immobile dans l'ouverture pratiquée pour l'œil tandis que défilent les images grâce au mouvement rotatif de la machine⁴⁷². De plus, les images du panorama sont proches du spectateur, elles lui permettent même une plus grande proximité qu'avec les objets réels. De même, les descriptions de Kafka, véritable miroir grossissant, ne font pas simplement office de caricature mais permettent de scruter le réel, de l'organiser en clichés que le lecteur peut à son tour parcourir de façon exhaustive. Yu-Oh Whayoung dit de l'auteur pragois : « L'écriture n'est pas seulement pour Kafka un moyen d'expression, mais en premier lieu une partie de l'acte de perception et du processus de connaissance, voire de la pensée. »⁴⁷³ Ce n'est pas dans un monde transcendant que les auteurs cherchent le Mystère, mais dans le réel, plus exactement, dans les recoins à peine visibles du Réel. Le souci du détail caractérise la description kafkienne. Il se plaît également à imiter les détails plus que les attitudes générales (J 205). Il se découvre même un réel talent pour cette précision. La vision est non seulement microscopique, mais endoscopique. Il imagine par exemple que son regard se coule le long des joues de l'actrice, puis pénètre sous ses paupières sans les soulever

⁴⁷⁰ J, p. 92 (« so gießt sich grünliches oder besser um den sichern Eindruck nicht zu entwerten, grünes Licht die Scheiben fast ganz hinab » ; I, p. 46).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 92-93 (« Das Licht aus dem Vorzimmer bringt einen großflächigen Glanz an der Wand über dem Brett hervor, der in einer geschwungenen Linie vom Kopfende des Bettes aus begrenzt wird, das Bett im Anblick niederdrückt, die dunklen Bettpfosten verbreitert, die Zimmerdecke über dem Bette hebt. » ; I, p. 47).

⁴⁷² *Ibid.*, p. 24-25. Kafka découvre pour la première fois « le panorama de l'empereur ou théâtre stéréoscopique » (vers 1880) qui permettait à plusieurs personnes de regarder en même temps des vues d'Europe.

⁴⁷³ Whayoung, Yu-Oh, *Franz Kafkas Sendungsbewußtsein*, Tübingen et Bâle, Francke Verlag, 1994, p. 86. Je traduis.

(J 119). Parce que le visage est vu de trop près, le malaise envahit le spectateur. Puis soudain, de façon quasi intolérable, nous voici dans les yeux du personnage, à l'intérieur de son organisme.

Ce qui nous empêche d'accéder au Mystère, à l'autre côté des choses, c'est notre subjectivité. L'homme appréhende le monde avec des catégories de pensée qui lui sont transmises, non par l'expérience, mais par les discours qui l'ont précédé. Malte rompt avec cet héritage, en se laissant imprégner par le monde ; il procède de façon empirique. Dès la première phrase, il rejette le discours convenu sur Paris, et se fie à ce qu'il voit. La brièveté de la phrase : « Je suis sorti », et l'insistance de la formule « J'ai vu »⁴⁷⁴, soutiennent son hypothèse : on vient ici – à l'hôpital, à Paris, pour mourir. Judith Ryan note que Malte voit l'intérieur des choses, transformé par sa *Phantasie*⁴⁷⁵. Le narrateur, dès le début des *Carnets*, constate : « J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, tout pénètre plus profondément en moi [...]. J'ai un intérieur, que j'ignorais. Tout y entre désormais. »⁴⁷⁶ Le premier exemple de cette intériorisation apparaît lorsque Malte constate que la maison d'Urnekloster s'est répandue en lui en une image intérieure. Cette conversion, qui s'est faite spontanément, devient, en écriture, un acte volontaire. Ainsi, au fragment 18, Malte dépeint d'abord un homme poussant une charrette et criant le mot de « chou-fleur ». Il indique même la prononciation du mot et l'intonation de la voix. Puis il donne une seconde version qui annule la première : « J'ai vu un vieil homme qui était aveugle et qui criait. »⁴⁷⁷ La vérité objective se trouve falsifiée, mais, commente-t-il, « l'important n'était-il pas ce que tout cela a été pour moi ? »⁴⁷⁸ La répétition du verbe voir et des pronoms de la première personne du singulier donnent à cette théorie un aspect programmatique : « Ich habe einen alten Mann *gesehen*, der blind war und schrie. Das habe ich *gesehen*. *Gesehen*. » (« J'ai vu un vieil homme qui était aveugle et qui criait. Voilà ce que j'ai vu. Vu. »)⁴⁷⁹ Malte prend exemple sur l'œuvre d'Ibsen, qui alla « plus profondément à l'intérieur

⁴⁷⁴ *CM*, p. 435 (« Ich bin ausgewesen. » « Ich habe gesehen » ; p. 9).

⁴⁷⁵ Ryan, Judith, « Hypothetisches Erzählen: zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Görner, Rüdiger (dir.), Rilkes *Malte Laurids Brigge*, in Rainer Maria Rilke, *Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, p. 254.

⁴⁷⁶ *CM*, p. 436 (« Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein [...] Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. » ; p. 10).

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 462.

⁴⁷⁸ *Ibid.* (« kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? »).

⁴⁷⁹ *AM*, p. 44 ; *CM*, p. 46. Je souligne.

que personne n'était jamais allé »⁴⁸⁰ et chercha, pour finir, « des équivalents de [ses] visions intérieures dans le monde visible du dehors »⁴⁸¹. Il se propose de dépasser le maître en commençant là où celui-ci s'est arrêté, c'est-à-dire par le regard. Le dramaturge est celui dont l'œuvre s'est achevée derrière une fenêtre (CM 488) ; ce sera le point de départ de celle de Malte. Le modèle est Abelone, qui reste des heures entières, la nuit, derrière sa fenêtre, à contempler les étoiles, songeant : « Voilà ce qui me concerne. »⁴⁸² Le poète que veut être Malte est celui qui prend le risque de se retourner pour voir « ce qui distingue les choses, cette entière absorption en elles-mêmes »⁴⁸³. Le monde doit être observé spirituellement. Au moment où Rilke rédige *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, il découvre l'art de Rodin. Il apprend auprès du sculpteur que le regard a le pouvoir d'extraire de la chose son essence, de créer un univers à partir de l'infime. Le modèle de Malte est ce poète dont il est question au fragment 25, – il s'agit d'Ibsen –, qui opère la transmutation de l'infiniment petit par l'alchimie du regard. Le regard porté sur l'infime est aussi celui de la profondeur, et révèle aux hommes ce qui était invisible à l'œil nu : « [...] tu conçus l'immense dessein de grossir cette réalité imperceptible [...], toi seul et tout de suite, pour la faire apparaître gigantesque aux yeux de milliers de gens, aux yeux de tous. »⁴⁸⁴ Käte Hamburger souligne le fait que dans les *Carnets* c'est souvent le verbe *schau* qui est employé, à la place de *sehen* ou *betrachten*⁴⁸⁵. Or ce terme signifie à la fois vue intérieure et perception du monde extérieur. Elle en déduit une véritable phénoménologie du regard qui saisit l'essence des objets, indépendamment de leur existence⁴⁸⁶. En effet, Malte ne s'interroge pas sur le degré de réalité des objets qu'il perçoit. Par exemple, la main, dans l'épisode où il la voit surgir (fragment 29), n'est jamais qualifiée d'hallucination. Ce qui

⁴⁸⁰ CM, p. 487 (« Innerer als dort, wo je einer war. » ; p. 69).

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 488 (« unter dem Sichtbaren nach den Äquivalenten [...] für das innen Gesehene. » ; p. 70).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 530 (« das geht mich an. » ; p. 119).

⁴⁸³ Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, Paris, Émile-Paul, 1953, p. 45.

⁴⁸⁴ CM, p. 494 (« [...] faßttest du den ungeheuren Entschluß, dieses Winzige [...] ganz allein gleich so zu vergrößern, daß es vor Tausenden sei, riesig, vor allen. » ; p. 69 - 70).

⁴⁸⁵ Hamburger, Käte, « Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes », in Hamburger, K. (dir.), *Rilke in neuer Sicht*, Kohlhammer, Stuttgart / Berlin / Cologne / Mayence, 1971, p. 85.

⁴⁸⁶ Paek, In-Ok, *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens in den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Constance, Hartung-Gorre Verlag, 1996, p. 36.

intéresse Rilke, ce sont les significations présentes dans l'esprit⁴⁸⁷. In-Ok Paek remarque que le regard chez Malte est un acte soudain. C'est une reconnaissance immédiate bien plus qu'un processus réflexif. Très souvent, l'adverbe « soudain » (« plötzlich ») accompagne le verbe « voir » (« sehen »)⁴⁸⁸.

Une fois abstraite l'essence de l'objet, la seconde étape consiste à convertir cette vision en une chose extérieure, à l'objectiver dans l'espace du texte. À l'instar de Rodin, le poète déplace le point de vue du sujet à l'objet, élaborant, selon la formule de Käte Hamburger, « une poésie au lieu d'une théorie de la connaissance »⁴⁸⁹. In-Ok Paek reprend la thèse de Käte Hamburger. *Schauen*, rappelle-t-elle, contient les sèmes d'intensité et de conscience, et elle le définit comme suit : « [...] diriger consciemment son regard, le maintenir dirigé (sur un objectif précis). »⁴⁹⁰ Elle souligne que l'étymologie de *schauen* est liée à *schön* (beau)⁴⁹¹. Regarder, chez Rilke, est indissociable de la production esthétique. Dans la monographie qu'il consacre à Rodin, le poète écrit : « Il pouvait, avec une surface vivante, saisir et mouvoir les lointains comme avec une glace, et il pouvait former un geste qui lui semblait grand et forcer l'espace à y prendre part. »⁴⁹² Si Malte parvient à reproduire ce geste créateur, l'angoisse sera surmontée. Le regard peut tout convertir, comme celui du marquis de Belmare : « Pour ces yeux-là, il n'y avait pas besoin qu'il y ait des choses devant, ils avaient tout en eux-mêmes. »⁴⁹³ De tels yeux, poursuit le comte Brahe, auraient fait venir Venise dans la pièce. À propos du marquis de Belmare, Roswitha Kant parle d'une vue organique, capable d'élaborer – et c'est le vœu de Malte lui-même –, des « images corporelles »⁴⁹⁴. Il ne se contente pas de

⁴⁸⁷ Cf. le concept husserlien d'« intentionnalité » développé dans Edmund Husserl, *Recherches logiques* (1900-1901), Paris, PUF, 1993, p. 191.

⁴⁸⁸ Paek, I.-O., *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens...*, op. cit., p. 74.

⁴⁸⁹ Hamburger, K., « Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes » art. cit., p. 84.

⁴⁹⁰ Paek, I.-O., *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens...*, op. cit., p. 32-33.

⁴⁹¹ « Schauen » vient en effet de l'indo-germanique « (s)keu- », qui signifie « considérer, remarquer ». « Schön » vient d'une racine apparentée « (s)queu- » signifiant peut-être « clair, transparent ».

⁴⁹² Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, op. cit., p. 104.

⁴⁹³ *CM*, p. 532 (« Für diese Augen hätte nichts da sein müssen, die hatten in sich. » ; p. 121).

⁴⁹⁴ Kant, R. M., *Visualität in Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »...*, op. cit., p. 189.

décrire, il conjure les esprits, il rend visible, actualise le passé⁴⁹⁵. Antonio Tabucchi note également le rapport décisif qu'entretient Malte avec le regard, et compare *Les Carnets* avec *Le Livre de l'intranquillité*, rapprochant le terme *schau* du terme *olhar*⁴⁹⁶.

Le sujet pessoen rêve sur l'univers, ou plutôt, sur les sensations qu'il a de l'univers. Chez Soares, le regard n'est qu'en apparence dirigé vers l'extérieur⁴⁹⁷. Le sujet essaie d'accéder, à travers ses sensations, à une connaissance de soi-même : « Je cherche en moi quelles sensations j'éprouve »⁴⁹⁸. En effet c'est par les sensations que le sujet espère parvenir aux racines de l'être. Pessoa a souhaité connaître « la réalité comme telle, et découvrir le sens de notre propre réalité au sein de cette Réalité »⁴⁹⁹, mais pas sur le mode de la pensée. Parce que le monde représente une blessure pour l'âme, le diariste portugais se réfugie dans le subjectivisme. L'existence des autres est mise en doute ; comme Descartes, Soares n'est assuré que de sa propre conscience : « L'une de mes constantes préoccupations est de comprendre comment d'autres gens peuvent exister, comment il peut y avoir des âmes autres que la mienne, des consciences étrangères à la mienne, laquelle, étant elle-même conscience, me semble par là même être la seule. »⁵⁰⁰ Et de conclure : « Non, les autres n'existent pas... »⁵⁰¹ L'univers de l'aide-comptable est celui du rêve. Il cherche à « créer un mode intérieur du monde extérieur » (LI 501), faire la conquête du réel par le regard et le rêve. Grâce à ce dernier, il peut intérioriser l'univers. L'état de demi-conscience favorise en effet le processus d'identification du moi avec l'objet de la pensée. Décrivant la brise qui se colore, au fragment 161, Soares note qu'en réalité c'est l'air qui se colore. Mais, ajoute-t-il, puisqu'il lui semble que c'est elle qui se colore, c'est ainsi qu'il doit le dire. L'orthonyme note que l'art moderne, étant devenu un art personnel, s'orientera toujours plus vers l'intériorisation, « vers un rêve croissant, toujours vers le rêve » et définit le poète du rêve comme « un

⁴⁹⁵ Kahl, Michael, *Lebensphilosophie und Ästhetik. Zu Rilkes Werk 1902-1910*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach Verlag, 1999, p. 188-189

⁴⁹⁶ Tabucchi, A., *La Nostalgie, l'automobile et l'infini*, op. cit., p. 8.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁹⁸ *LI*, p. 71 (« Procuero em mim que sensações são as que tenho » ; p. 75).

⁴⁹⁹ Lourenço, E., « Poésie et philosophie chez Pessoa », in *Colloque de Cerisy...*, op. cit., p. 125.

⁵⁰⁰ *LI*, p. 316 (« Uma das minhas preocupações constantes é o compreender como é que outra gente existe, como é que há almas que não sejam a minha, consciências estranhas à minha consciência que, por ser consciência, me parece ser a única. » ; p. 296).

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 317 (« Sim, os outros não existem... » 298). Les points de suspension sont de Pessoa.

visuel et un esthéticien »⁵⁰². Le regard est inséparable de la production littéraire. « L'œuvre d'art, écrit Pessoa, fondamentalement, consiste en une interprétation objectivée d'une impression subjective. »⁵⁰³ Au fragment 75, Soares explique comment, grâce à sa capacité d'abstraction, c'est-à-dire en intellectualisant ses sensations, il peut, dans un tramway, faire l'expérience de toutes les vitesses et tous les véhicules du monde. Le rêve confère aux éléments de la vie quotidienne d'in vraisemblables possibilités. La tonalité du passage est fantastique. Le travail du rêve vise à donner une pleine objectivité à la subjectivité, comme « une lecture à haute voix faite à soi-même »⁵⁰⁴, et cela grâce à deux mouvements. Le premier consiste à « tout convertir en notre substance la plus intime »⁵⁰⁵ ; le second, par la description et l'analyse de ces choses intérieures, est un effort d'objectivation pour les rendre « étrangères à nous-mêmes »⁵⁰⁶. Ce travail, qui doit aboutir à une véritable « érudition de la sensibilité »⁵⁰⁷, « consiste à restreindre le contact avec la réalité, et à intensifier l'analyse de ce contact. »⁵⁰⁸ Soares découvre que dans « l'algèbre du Mystère »⁵⁰⁹, il n'y a aucune différence entre les choses et lui. C'est dans l'état de « desassossego » qu'est rendue possible cette vision, c'est-à-dire cet état de torpeur, d'insomnie, où le moi est soudain extrait de la vie normale et projeté dans un temps et un espace autres. Au fragment 31, dans l'inquiétude provoquée par l'insomnie, alors que tout autour de lui est « l'univers nu, abstrait »⁵¹⁰, le narrateur lisboète décrit le mouvement du rêve au contact du Mystère : « Je parviens à toucher [...] une connaissance métaphysique du mystère des choses. »⁵¹¹ De vagues images se lèvent alors en lui, mêlées à la leur des réverbères de la rue, qui forme l'éclairage de scène de son

⁵⁰² Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, op. cit., p. 104 (« para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho » et « um visual estético » ; *Páginas sobre literatura e estética*, op. cit., p. 99).

⁵⁰³ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, op. cit., p. 26 (« A obra de arte, fundamentalmente, consiste numa interpretação objectivada duma impressão subjectiva. »). Je traduis.

⁵⁰⁴ *LI*, p. 39 (« o falar alto de quem lê » ; p. 46).

⁵⁰⁵ *Ibid.* (« tudo [...] converter na nossa íntima substância »).

⁵⁰⁶ *Ibid.* (« coisas alheias »).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 159 (« erudição da sensibilidade » ; p. 155).

⁵⁰⁸ *Ibid.* (« consiste em restringir o contacto com a realidade e aumentar a análise desse contacto »).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 41 (« álgebra do mistério, p. 48).

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 61 (« o universo nu, abstracto » ; p. 67).

⁵¹¹ *Ibid.* (« Chego a tocar [...] um conhecimento metafísico do mistério das coisas. »).

spectacle intérieur. « L'inquiétude est le mouvement du mystère »⁵¹², commente José Gil, qui explique le processus d'abstraction engagé dans le rêve. À partir de l'analyse du minuscule, le rêve permet d'isoler ces sensations, de mélanger les différents flux sensoriels – il s'agit de « greffes »⁵¹³ – puis d'en abstraire l'essence même de la sensation. Tel est le travail d'alchimie du rêve, dont la pierre philosophale est le regard, et le laboratoire la conscience – que Pessoa qualifie de « plaque photographique »⁵¹⁴, de matière organique etc., autant de métaphores pour désigner un tissu particulièrement sensible, impressionnable au sens propre du terme. Comme chez Rilke et Kafka, le souci du millimétrique est prégnant chez Soares. Il sait lire dans l'infiniment petit le mystère de la vie tout entière : « Et le mystère ne transparait jamais autant que dans la contemplation des toutes petites choses [...] »⁵¹⁵, écrit-il dans un grand texte intitulé « Millimètres (sensations de choses infimes) »⁵¹⁶. En son âme se déposent les moindres impressions : les inflexions des voix, les mouvements des muscles, les variations atmosphériques. Bien souvent, c'est à travers une vitre que le regard effectue son œuvre, car elle est comme un miroir grossissant de la vision du poète. Elle fait apparaître la vie extérieure, réelle, dans ce qu'elle a d'éternel, immuable, essentiel. Son effet se conjugue à celui d'un regard qui fixe. Le verbe *fitar* (regarder fixement) est très fréquemment employé par Soares. Il l'oppose au regard distrait des autres hommes. Prenant l'exemple d'un caillou arrêté sur la route, l'écrivain lisboète poursuit : « Ne suscitant aucune idée si ce n'est qu'il existe, il ne peut en susciter aucune autre, si nous continuons à réfléchir, que celle [...] du mystère de son existence. »⁵¹⁷ Son désir avoué est de mettre au jour ce qui est habituellement soustrait au regard : « On dirait que je cherche, à tâtons, un objet caché je ne sais où [...] »⁵¹⁸. Le regard sur l'infiniment petit lui permet d'accéder à l'infiniment grand : « L'infini se trouve dans une cellule comme dans le désert. »⁵¹⁹ Il note que chez les grands

⁵¹² Gil, José, *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, Paris, la Différence, 1988, p. 112.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 32.

⁵¹⁴ *LI*, p. 517 (« placa fotográfica » ; p. 452).

⁵¹⁵ *Ibid.* (« E o mistério nunca transparece tanto como na contemplação das pequeninas coisas [...] »).

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 516 (*Milímetros (sensações de coisas mínimas)*, p. 451).

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 517 (« Porque nenhuma ideia provoca além da de que existe, outra ideia não pode provocar, se continuarmos pensando, do que, [...] a do seu mistério de existir. » ; p. 452).

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 95 (« Sou como alguém que procura ao acaso, não sabendo onde foi oculto o objecto [...] » ; p. 97).

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 119 (« Numa cela ou num deserto está o infinito » ; p. 118).

hommes d'action, le sentiment que la vie n'est rien conduit à l'infini. Alors que chez les « hommes d'inaction »⁵²⁰, ce sentiment conduit à l'infinitésimal. Penché à son balcon, et n'apercevant que la rue, Soares parvient à reconstituer la ville tout entière. Le balcon est alors le bastingage « d'un navire sillonnant les mers pour un tourisme infini »⁵²¹. Au fragment 298, la contemplation d'une bordure de robe lui donne le vertige car le monde se déroule sous ses yeux : il voit les ateliers et les usines où le tissu fut fabriqué, les gens qui y travaillent, leur vie quotidienne... José Gil parle à ce propos d'« événements de sensations. »⁵²²

Dans sa théorie du sensationnisme, Pessoa explique que trois étapes sont nécessaires dans le raffinement des sensations jusqu'à la création accomplie. La première est la sensation pure. La seconde est la conscience de cette sensation, qui lui confère son caractère esthétique. La troisième est la conscience de la conscience de cette sensation, d'où résulte le pouvoir de l'expression⁵²³. Soares éprouve le désir de « penser sur un mode tactile ou sensible, de l'intérieur de l'objet considéré »⁵²⁴. Le processus ne peut aboutir que dans l'écriture : « J'écris parce que c'est là le but ultime, le raffinement [...] de mon art de cultiver les états d'âme. »⁵²⁵

Ce processus d'intériorisation puis d'objectivation dans l'écriture n'est possible que si l'individu renonce à être une totalité close sur elle-même. Jacques Le Rider rappelle qu'à la fin de la *Lettre de Lord Chandos*, le héros connaît des instants de bonheur dans cette ouverture à certains objets : « La désintégration du moi et du monde extérieur, d'abord éprouvée comme une perte et une catastrophe, car elle met à mal toutes les notions convenues, dissipe en fait les illusions substantialistes du langage qui oppose artificiellement le moi au monde, alors que le sujet et l'objet ne font qu'un en profondeur. »⁵²⁶

Chez Kafka s'opère une redéfinition de la place du sujet dans l'espace. De nombreux fantasmes de défenestration parcourent le

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 176 (« homens de inacção » ; p. 170).

⁵²¹ *Ibid.*, p. 417 (« de um barco singrando num turismo infinito » ; p. 388).

⁵²² Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, *op. cit.*, p. 20.

⁵²³ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, *op. cit.*, p. 137.

⁵²⁴ *LI*, p. 119 (« pensar de um modo táctil ou sensível, de dentro do objecto pensado » ; p. 119).

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 505 (« Escrevo, porque esse é o fim, o requinte supremo [...] da minha cultura de estados de alma. » ; p. 436).

⁵²⁶ Le Rider, J., *Modernité viennoise et Crises de l'identité*, *op. cit.*, p. 62.

Journal. Or, note Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, il s'agit de « désirs d'expansion spatiale propres à faire voler en éclats les barrières du sujet et à renouveler la perception de l'espace »⁵²⁷. L'exemple le plus frappant de cette recomposition est sans doute la vision du 14 novembre 1911 : « Passer à travers la fenêtre presque fermée et, alors qu'on est encore devant les vitres, avant de tomber, planer les bras étendus, le ventre bombé, les jambes repliées en arrière comme les figures de proue sur les vaisseaux de jadis. »⁵²⁸ Le regard permet d'être à la fois l'observateur derrière la vitre et le personnage figé devant celle-ci.

Déjà, dans *le Journal florentin*, Rilke dit apprendre « l'abandon docile »⁵²⁹ aux choses, qui permet de surmonter les angoisses. Or Jacques Le Rider note que l'on trouve chez Kassner – qui a influencé le poète –, cette abolition de la coupure sujet-objet. La découverte des œuvres de Cézanne, lors du second séjour en France, est déterminante, comme en témoigne la correspondance de l'année 1907. Après Rodin, le peintre enseigne à Rilke le chemin du travail, et le renoncement aux privilèges du sujet, qui est l'unique moyen de tenir l'angoisse à distance. Rilke découvre le processus de transformation dans l'espace. C'est au contact de la peinture du maître d'Aix-en-Provence qu'il va donner naissance à ce concept déterminant de « poème-objet » (« Dinggedicht »). Se plaçant du point de vue de ce qu'il décrit, l'artiste crée un changement radical de perspective. Cette écriture cessera d'être celle d'un sujet. Il ne s'agira pas d'être écrivain, mais de devenir écriture : « Mais, cette fois, c'est moi qui serai écrit. Je suis l'impression qui va se changer. »⁵³⁰ Cette position sera difficile à occuper, car elle suppose, comme le souligne Fedor Hoffmann, l'évanouissement de la personne dans l'objet, sans que cela cesse pour autant d'être l'expérience d'un sujet⁵³¹. Ainsi sera créé « l'espace intérieur du monde », où le sujet se confond dans l'intimité des choses. Rilke prévoit

⁵²⁷ Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline, *Franz Kafka, Aspects d'une poétique du regard*, Louvain / Paris / Sterling, Virginia, Peeters / Vrin, 2000, p. 178.

⁵²⁸ *J*, p. 158-159 (« Erwachen an einem kalten Herbstmorgen mit gelblichem Licht. Durch das fast geschlossene Fenster dringen und noch vor den Scheiben, ehe man fällt, schweben, die Arme ausgebreitet mit gewölbtem Bauch rückwärtsgebogenen Beinen wie die Figuren auf dem Vorderbug der Schiffe in alter Zeit. » ; *J*, p. 193).

⁵²⁹ Rilke, R. M., *Journal florentin*, in *Journaux de jeunesse*, Paris, Seuil, 1989, p. 63. (« gehorsame Hingebung » ; *Das Florenzer Tagebuch*, in *Tagebücher aus der Frühzeit*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1973, p. 77).

⁵³⁰ *CM*, p. 468 (« Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird, p. 47 »).

⁵³¹ Cf. Hoffmann, Ernst Fedor, « Zum dichterischen Verfahren in Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ », in Hartmut Engelhardt (dir.), *Materialien zu R.M. Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 225.

que la rédaction sera longue et périlleuse pour son héros. Pour Blanchot, la conscience, chez Rilke, nous empêche d'être dans la chose même. Notre mauvaise intériorité nous exclut des choses⁵³². Malte devra donc laisser se briser les frontières de son être. Malte, à la fin de l'épisode du marchand de journaux, écrit qu'il voit tous les éléments composant le personnage de cet homme « du même regard »⁵³³. Parvenant à une vision simultanée des choses, il n'est plus livré sans protection aux expressions changeantes du monde extérieur⁵³⁴. Cette vision le conduit aux preuves de l'existence de Dieu.

C'est ce processus que Pessoa nomme « dé-subjectivisation »⁵³⁵. Ce que Soares désire obtenir, c'est ce regard impersonnel sur les choses, cette connaissance intuitive et cette parfaite objectivité en même temps que la totale subjectivité qu'est la vision divine. Il explique ce phénomène psychique par son absence de coexistence au monde (LI 256). C'est au moyen de ce regard fixe qu'il espère y parvenir, car cette « connaissance intuitive absolue »⁵³⁶ permet de se dépouiller de la subjectivité du moi tel qu'il a été construit. « Ce ciel profond [...] que je fixe impersonnellement [...] »⁵³⁷, écrit-il. C'est cette vision qu'il pressent au fragment 458 : « Voir l'agent de police comme Dieu le voit. Prendre conscience de tout pour la première fois, non pas apocalyptiquement, comme une révélation du Mystère, mais directement, comme une floraison de la Réalité. »⁵³⁸ Ce n'est pas une vision empirique, mais « méta-empirique », c'est-à-dire « sans la médiation de la connaissance et de la culture »⁵³⁹. Il y a donc un lien entre l'abstrait et l'absolu. Le rêve permet au sujet, en intériorisant l'univers, de s'étendre aux dimensions de ce dernier. « *J'ai la dimension de ce que je vois !* »⁵⁴⁰, s'écrie le lisboète. Le regard a une puissance démiurgique...

⁵³² Blanchot, Maurice, « Rilke et l'Exigence de la mort », in *L'Espace littéraire*, Paris, Idées/Gallimard, 1955, p. 171-175.

⁵³³ *CM*, p. 572 (« ich alles fast gleichzeitig sah ») ; p. 166).

⁵³⁴ Cf. Huiru, Liu, *Suche nach Zusammenhang, Rainer Maria Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1994, p. 177-178.

⁵³⁵ Seabra, José Augusto, *Pessoa ou le Poétodrame*, Paris, José Corti, 1988, p. 86.

⁵³⁶ Gil, J., *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, op. cit., p. 155.

⁵³⁷ *LI*, p. 362 (« o céu alto [...] que estou fitando impessoalmente [...] » ; p. 339).

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 435 (« ver o polícia como Deus o vê. Reparar em tudo pela primeira vez, não apolipticamente, como revelações do Mistério, mas directamente como florações da Realidade. » ; p. 404).

⁵³⁹ Gil, J., « Qu'est-ce que voir ? », in *Colloque de Cerisy*, op. cit., p. 211-213.

⁵⁴⁰ *LI*, p. 76. (« *Sou do tamanho do que vejo!* », p. 80).

Le Langage de l'invisible

« Dardant on ne sait où leurs globes ténébreux... »⁵⁴¹

Les phénomènes occultes sont à la mode dans l'avant-garde au tournant du siècle. En littérature, l'influence du *Livre des rêves* de Swedenborg⁵⁴² est déterminante. Les psychanalystes, par exemple, pratiquent l'hypnose.

Martina Wegener-Stratmann souligne l'influence sur Rilke des théories de Carl du Prel, à la tête de la « Psychologische Gesellschaft »⁵⁴³. Pour du Prel, le corps et l'âme sont les aspects d'une même essence⁵⁴⁴. La critique rappelle que Rilke a pris part, avec beaucoup d'intérêt, à des séances de spiritisme. À partir de 1913, il prend ses distances avec ces activités, mais continuera d'y accorder une certaine signification, comme en témoigne une lettre en 1924, où il l'engage à poursuivre ses écritures médiumniques⁵⁴⁵. Dans les *Carnets*, le regard saisit la continuité entre ce monde-ci et l'au-delà. Plus que l'aveugle, c'est le borgne qui est le modèle de cette vision. Christian IV, au moment de prononcer le nom de la mort, ouvre tout grand « l'œil droit, qui lui restait »⁵⁴⁶. Cette unité du visible et de l'invisible reflète la continuité de la vie et de la mort. Malte compare la blessure faite à son père lors de la perforation du cœur à un « œil fermé » (« geschlossenes Auge », CM 538). Or cet œil, avant de devenir aveugle, prononce un mot en deux syllabes : celui de la mort (« Döden », CM 540). Il y a les borgnes qui assument cette vision, comme Erik Brahe, au regard dédoublé, qui a partie liée avec la mort, contemplée par son œil fixe : « [...] l'autre œil restait sans cesse fixé dans la même direction [...] »⁵⁴⁷.

⁵⁴¹ Baudelaire, C., « Les Aveugles » in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 100.

⁵⁴² Il y consigna son illumination de 1743 et le commerce régulier qu'il eut avec les esprits.

⁵⁴³ Ces théories sont héritées de Fechner, le fondateur de la psychophysique.

⁵⁴⁴ Wegener-Stratmann, Martina, « Über die unerschöpfliche Schichtung unserer Natur... Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C.G. Jung im Vergleich, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 2001, p. 56-58.

⁵⁴⁵ Lettre du 11 août 1924 à Nora Purtscher-Wydenbruck.

⁵⁴⁶ CM, p. 540 (« das rechte Auge, das ihm geblieben war » ; p. 130).

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 451-452 (« [...] das andere immer in dieselbe Ecke gerichtet blieb [...] » ; p. 28).

Il y a ceux que la vision du Terrible mène aux confins de la folie, comme le voisin de Malte (fragment 49), dont l'œil se ferme dans un vacarme épouvantable, signe de la mort tapie au fond de lui. Cette autre direction du regard est également évoquée par l'image des yeux déboîtés de la jeune fille que Malte voit mourir dans le tramway. La mère de la mourante essaie de les ramener « vers l'avant »⁵⁴⁸, c'est-à-dire vers la réalité visible, mais les yeux n'entendent pas. Cette curieuse association du regard et du verbe « entendre » (« hören »), récurrente dans les *Carnets*, montre que la poésie est ce langage de l'invisible qui supplante les cris des vivants. Entre le visible et l'invisible, il y a des degrés. Il est dit du marquis de Belmare qu'il était, pendant un temps, « très visible ». Sa mort n'est qu'une étape de plus vers l'obscur, sans rupture avec l'apparent. C'est pourquoi l'évocation du comte permet de le faire surgir à nouveau. C'est pourquoi fantômes et apparitions sont possibles dans le monde rilkeén. Mais tous ne sont pas aptes à les voir. Malte enfant, au fragment 17, aperçoit la maison disparue des Schulin, contrairement aux adultes. De même, il perçoit dans le visage de Mathilde le miroir déformé de celui de sa mère, morte alors qu'il était très jeune. Le récit auquel le narrateur souhaite parvenir est celui à l'image de la parole du comte Brahe, qui, décrivant le marquis de Belmare, le fait apparaître aux yeux d'Abelone. Jusqu'à présent, la littérature n'a pas accompli cette œuvre, c'est pourquoi le comte déclare que « les livres sont vides »⁵⁴⁹. Comme le poète qui s'est fait voyant, le diariste médium convoque les fantômes (CM 534). Tel est le cas de Cézanne, le solitaire du fragment 53. Le peintre avait en effet le don de voir l'invisible. Quant à la figure du solitaire, elle est en butte aux persécutions : on mange sa nourriture et on respire son air (CM 555). L'image assimile implicitement le poète à Phinée, devin aveuglé par les dieux et harcelé par les Harpies parce qu'il avait révélé leurs secrets aux hommes.

Kafka, pour sa part, s'intéresse vivement à la théosophie. En 1911, il suit l'une des conférences de son fondateur : Rudolf Steiner. Lors d'une visite qu'il lui rend, il lui avoue avoir connu des « états illuminatoires », pendant lesquels il s'est senti parvenu « aux limites de l'humain »⁵⁵⁰. L'auteur pragois s'intéresse aussi aux livres du judaïsme, et connaît le spiritisme pour avoir participé au salon de Berta Fanta. Il ne faut pas négliger chez lui l'influence de la kabbale, comme l'a montré

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 541 (« nach vorne » ; p. 131).

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 134 (« Die Bücher sind leer » ; p. 140).

⁵⁵⁰ *J*, p. 34 (« hellseherischen Zuständen » « an den Grenzen des Menschlichen » ; *J*, p. 30).

Grözinger⁵⁵¹. En 1911, plusieurs mentions du journal font référence à ce courant mystique du judaïsme et au Talmud. L'idée principale de la kabbale est l'unité de tout. C'est pourquoi, chez Kafka, le regard doit aller au-delà de ce monde sensible dont on a vu qu'il est une illusion et une chose mauvaise : « Avec la lumière la plus puissante on peut dissoudre le monde. »⁵⁵² Ainsi le *Journal* fait-il la part belle aux retranscriptions de rêves, car le rêve est l'état pur du voir. Pour Sokel, Kafka est proche des gnostiques. Il y a chez lui, contrairement à Schopenhauer, l'idée d'un autre monde possible, et la mort n'est pas une fin⁵⁵³.

Pessoa s'est passionné pour l'occultisme. Il a traduit des livres de la collection théosophique et ésotérique. Il s'intéressait aux Rose-Croix⁵⁵⁴, et connaissait sans doute les mystiques rhénans. Après une phase polythéiste et païenne, il a suivi une évolution qui est passée par la théosophie, les études cabalistiques et l'astrologie, le gnosticisme et même un christianisme teinté de colorations gnostiques. Il s'est intéressé au judaïsme et aux sociétés secrètes, ainsi qu'à la franc-maçonnerie⁵⁵⁵. Il connaît bien la magie, le tarot et l'alchimie. Il correspond avec le mage Aleister Crowley et projette, en 1916, de s'établir comme astrologue⁵⁵⁶. Il est initié au spiritisme par sa tante Anica, à qui il adresse, le 24 juin 1916, une étrange lettre pour lui annoncer qu'il est devenu médium et pratique l'écriture automatique. « Je commence à avoir ce que les occultistes appellent la *vision astrale*, et aussi ce qu'on appelle la *vision éthérique*. »⁵⁵⁷ La question de la croyance réelle de Pessoa aux phénomènes occultes est difficile à trancher, tant est grand chez lui le

⁵⁵¹ Grözinger, Karl Erich, *Kafka und die Kabbala*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn Verlag, 1992, p. 15.

⁵⁵² *J*, p. 456 (« Mit stärkstem Licht kann man die Welt auflösen. » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 153).

⁵⁵³ Cf. Sokel, Walter H., « Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas », in Emrich, Wilhelm et Goldmann, Bernd (dir.), *Franz Kafka Symposium (1983)*, Maïence, Hase et Koehler, 1985, p. 48-52.

⁵⁵⁴ Secte religieuse hérétique créée au XIV^e siècle, et qui connut son apogée au XVII^e siècle.

⁵⁵⁵ Cf. Moitinho de Almeida, Luiz Pedro, *Fernando Pessoa no cinquentenário da sua morte*, Coimbra, Coimbra Editora, 1985, p. 136-195.

⁵⁵⁶ Il renonce à ce projet, de crainte d'être impliqué dans l'opération dirigée contre le mage anglais de passage à Lisbonne en quête d'adeptes pour son ordre mystico-érotique. Cf. à ce sujet Centeno, Yvette, *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*, Lisbonne, Presença, 1985.

⁵⁵⁷ Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 140 (« Começo a ter aquilo a que os ocultistas chamam a visão astral, e também a chamada visão etérica » ; *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, in *Obra em prosa*, dir. par A. Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, p. 127).

goût de la mystification. Ce qui est certain, c'est qu'il était fasciné par la pensée du Secret. Le monde est pour lui une énigme qui ne peut être révélée que par l'initiation. Dans un projet de conte, *Le Philosophe hermétique*, Pessoa définit l'occulte comme « la face interne, autre des choses »⁵⁵⁸. Le poète est celui qui sait voir l'envers du décor, car il a pour but de n'être rien, sinon l'intelligence de tout⁵⁵⁹. « Il existe, écrit Bachelard, une rêverie du regard vif, une rêverie qui s'anime dans un orgueil de voir, de voir clair, de voir bien, de voir loin »⁵⁶⁰. Le thème de la vision lustrale, récurrent dans *Le Livre de l'intranquillité*, consiste, à l'image de l'astre diurne, à avoir une « notion claire » de la « réalité extérieure »⁵⁶¹. Le regard de Soares se veut solaire. À certains instants que le poète de Lisbonne appelle métaphysiques, par exemple au fragment 39, où, dans un vertige de la conscience d'exister, il perce le Secret, il perçoit l'essence de la vie, et il se voit lui-même dans sa Réalité absolue. En cet « instant lustral »⁵⁶², c'est l'Être tout entier qui apparaît dans la pure lumière du Mystère. « J'ai vu la vérité un instant » (LI 69), note Soares. Il a enfin accès à « la parole magique de l'âme » (LI 69). Il fait cette expérience au fragment 25. Contemplant le regard d'une jeune fille sur un calendrier qui devient un « chromo métaphysique », il y voit « les yeux tristes de la vie tout entière » qui « le fixent comme s'il connaissait quelque chose à Dieu » (LI 57). Avoir une âme lustrale, c'est connaître le moi et l'univers, désormais équivalents, dans leur vérité absolue, en se dépouillant des illusions de la culture et de la civilisation, sans pour autant retourner à un état d'ignorance. Gaspar Simões raconte que la dernière volonté de Pessoa, sur son lit de mort, fut qu'on lui donnât ses lunettes. Robert Bréchon rapproche ce souhait du dernier mot de Goethe : « Davantage de lumière ! »⁵⁶³

La tâche que les diaristes se sont fixée sera de trouver une nouvelle langue, de substituer à la musique qui détourne du sens une autre voix, qui sera une musique de vérité. Ce qui est ici en jeu, c'est ce que Jean-Marie Schaeffer appelle « la théorie spéculative de l'art », inaugurée par

⁵⁵⁸ Centeno, Y., *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, Lisbonne, & Etc., 1990, p. 8 (« o interno, a outra face das coisas. »).

⁵⁵⁹ Cf. Bréchon, R., « Note sur la poésie sacrée de Pessoa », in Pessoa, F., *Poèmes ésotériques. Message. Le Marin*, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 11 à 19.

⁵⁶⁰ Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989, p. 157.

⁵⁶¹ *LI*, p. 103 (« a noção clara [...] da realidade externa » ; p. 104.)

⁵⁶² *Ibid.*, p. 69 (« momento lustral » ; p. 74).

⁵⁶³ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile, op. cit.*, p. 318.

le romantisme allemand et développée ensuite par Schelling, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche et Heidegger, entre autres. Cette théorie soutient en effet « que l'art est un savoir extatique qui est capable de nous révéler des vérités transcendantes, inaccessibles aux activités cognitives profanes. »⁵⁶⁴ Heidegger oppose au « bavardage » de l'être inauthentique la « parole », qui est la langue de l'Être⁵⁶⁵. Ce sont les poètes qui en ont la charge, comme en témoignent ses écrits sur Hölderlin⁵⁶⁶ et Rilke. Dans « Pourquoi des poètes ? », il écrit : « la langue est la demeure de l'être »⁵⁶⁷. La quête de nos diaristes se traduit donc par un travail permanent sur le langage. Ces journaux se distinguent de beaucoup d'autres par cette attention, qui fait souvent défaut dans le journal intime, espace de relâchement de la vigilance littéraire.

Chez Rilke, Le poète voyant convertit ses visions en langage, élaborant une langue au plus près de l'Être. À la bouche ouverte sur le silence hébété ou le rire démoniaque des autres (fragment 18), Malte oppose une parole motivée. Seul un changement radical permettrait de « rattraper le temps perdu »⁵⁶⁸, et révéler la vérité : « Il faut à tout prix que quelque chose ait lieu. »⁵⁶⁹ Cette conclusion du fragment 14 sonne comme l'annonce d'un salut. Car Rilke a rendu dans la construction même de son texte l'idée d'un désastre général, grâce aux anaphores « Est-il possible [...] ? » et « Oui, c'est possible. »⁵⁷⁰ Cette double répétition donne en effet le sentiment d'un éternel retour du même que vient heureusement briser l'intervention du poète. Malte redonnera leur sens aux choses, même les plus ignobles, il changera le plomb en or de l'écriture, à l'exemple du poème *La Charogne* de Baudelaire, ou du *Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert. À propos de Baudelaire, Malte écrit : « Il avait le devoir, devant cette image terrible et en apparence seulement repoussante, de voir la réalité profonde, celle qui est derrière tout le réel. »⁵⁷¹ Le diariste aussi va composer sa « *Charogne* », en

⁵⁶⁴ Schaeffer, Jean-Marie, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », in Bessière, Jean et Schmeling, Manfred (dir.), *Littérature, modernité, réflexivité*, Paris, Champion, 2002, p. 16.

⁵⁶⁵ Heidegger, Martin, *Être et temps*, Paris, NRF/Gallimard, 1986, p. 207.

⁵⁶⁶ Cf. « ...L'homme habite en poète... » in *Essais et conférences ; Vorträge und Aufsätze*, 2^{ème} partie.

⁵⁶⁷ Heidegger, M., « Pourquoi des poètes ? » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1997, p. 373.

⁵⁶⁸ *CM*, p. 449 (« etwas von dem Versäumten zu tun » ; p. 25).

⁵⁶⁹ *Ibid.* (« dann muß ja, um alles in der Welt, etwas geschehen. »).

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 448 (« Ist es möglich [...] ? » « Ja, es ist möglich. »).

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 481 (« Es war seine Aufgabe, in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt. » ; p. 62).

décrivant ce roi couvert d'ulcères, au fragment 61. Il rêve d'écrire dans « un livre relié en cuir couleur ivoire »⁵⁷², car l'ivoire est la couleur de la pureté, de la virginité de l'écriture, à l'opposé de l'atmosphère viciée de la civilisation. La pureté est aussi symbolisée par la transparence, celle de l'air (CM 481), ou du sourire de la mère de Malte, « sur un fond de clarté »⁵⁷³. La transparence du sourire fait pendant aux bouches déformées par le rire, éclairées par les violentes lumières des baraquements forains du carnaval. La mère de Malte est enveloppée d'une lumière douce et naturelle, comme la licorne, « l'animal pur, l'animal de lumière »⁵⁷⁴ sur les Tapisseries de Cluny (fragment 38) ou la chanteuse à Venise. C'est dans la transparence d'une Venise hivernale, la vraie Venise, « cassante comme du verre »⁵⁷⁵, que Malte entend la musique de vérité, à travers le lied que la jeune Danoise chante « avec une simplicité singulière, comme une chose nécessaire »⁵⁷⁶. Dans l'espace transparent l'ange peut se mouvoir. Ainsi, ces silhouettes qui nourrissent les oiseaux, et qu'environne « une quantité d'espace transparent »⁵⁷⁷, sont susceptibles, d'après le narrateur, d'attirer également les anges. Il se demande où ces hommes et femmes se retirent la nuit ; or la nuit est le moment mystique⁵⁷⁸. Ces figures mènent à Dieu, c'est-à-dire, chez Rilke, à « l'ouvert ». Malte voudrait trouver un langage qui ait cette capacité, comme le comte Brahe, qui, dans ses entretiens avec Erik, accorde une grande place aux regards et aux gestes, sans se perdre en bavardages. « Il était manifeste qu'ils avaient une autre manière de se comprendre »⁵⁷⁹, constate-t-il. Les *Carnets* ont pour idéal une langue qui ne parle pas de la vie, mais qui *est* la vie⁵⁸⁰, c'est-à-dire vérité du monde autant que de soi-même. Comme l'écrit Käte Hamburger : « La question de la possibilité du dire est pour Malte existentielle »⁵⁸¹. Dans les *Carnets*, c'est Beethoven qui est chargé d'incarner cette musique de vérité. Dans son masque, Malte voit « le visage de celui qu'un dieu a privé de l'ouïe, afin qu'il n'entende pas

⁵⁷² *Ibid.*, p. 461 (« ein Buch in gelbliches, elfenbeinfarbiges Leder gebunden » ; p. 39).

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 483 (« auf hellem Grund » ; p. 65).

⁵⁷⁴ Rilke, R. M., *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 505.

⁵⁷⁵ *CM*, p. 594 (« bis zum Zerspringen spröde » ; p. 190).

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 596 (« merkwürdig einfach, wie etwas Notwendiges » ; p. 193).

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 485 (« eine Menge durchsichtigen Raumes » ; p. 67).

⁵⁷⁸ Kruse, Arnold, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität, Zu Rilkes "Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"*, Wiesbaden, Deutscher UniversitätsVerlag, 1994, p. 149.

⁵⁷⁹ *CM*, p. 452 (« offenbar auf eine andere Weise sich verständigend. » ; p. 29).

⁵⁸⁰ Kahl, M., *Lebensphilosophie und Ästhetik...*, *op. cit.*, p. 216.

⁵⁸¹ Hamburger, K., « Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes » *art. cit.*, p. 17.

d'autres sons que ceux que lui-même produit. Afin qu'il ne soit pas distrait par tout ce qu'il y a dans les bruits de trouble et de périssable. »⁵⁸² C'est loin du bavardage confus des villes, que peut naître un art de « clarté » (« Klarheit ») et de « permanence » (« Dauer »). C'est seulement dans la solitude que l'on peut vivre avec sa vérité, tel est l'enseignement de la vie du marquis de Belmare (CM 533).

Pour Malte, les *Carnets* doivent être un laboratoire du langage. Comme l'oncle d'Urnekloster (CM 450), il doit faire œuvre d'alchimiste. Le langage est à l'image de ces cadavres que l'oncle dissèque et traite afin de leur permettre de « résister à la putréfaction »⁵⁸³. Malte n'aura d'autre souci que de trouver le mot juste, à l'instar de Félix Arvers, qui, à l'article de la mort, corrige la prononciation d'un terme (CM 543). Malte veut être poète. Or, écrit-il, « les vers ne sont pas faits [...] avec des sentiments [...] », mais « d'expériences vécues »⁵⁸⁴. Il faut avoir tout vu, tout vécu, et intégré le spectacle du monde à sa propre substance, puis en exprimer la quintessence. Cette langue des choses qui a été jusqu'à présent négligée, le jeune Danois l'entend pour la première fois aux Tuileries : « Quelques fleurs se dressaient dans les longs parterres et disaient : « "rouge" », d'une voix effrayée. »⁵⁸⁵ Cette peur qui habite la voix des fleurs, témoignant de la présence du Mystère, il devra l'affronter. On peut dire de Malte ce que lui-même dit de l'enfant prodigue : « Il était comme un homme qui entend une langue merveilleuse et qui, dans la fièvre, se propose d'écrire dans ce langage. Il lui restait à découvrir avec stupeur combien ce langage est difficile [...] »⁵⁸⁶.

Kafka aussi s'érige contre le bavardage de la vie quotidienne (J 140), et désire une parole rare, exigeante, qui ne cède pas aux facilités de la rhétorique. C'est pourquoi il se méfie du « beau style », en particulier des images. Il reproche aux antithèses de ne pas ouvrir sur l'infini : « Elles paraissent vouloir atteindre des dimensions infinies, leur taille finale est moyenne et invariable »⁵⁸⁷. Il se méfie surtout des métaphores

⁵⁸² CM, p. 483 (« Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfallige der Geräusche. » ; p. 65).

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 451 (« der Verwesung widerstanden » ; p. 27).

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 446 (« Verse sind nicht [...] Gefühle [...] » « Erfahrungen » ; p. 21).

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 444 (« Einzelne Blumen in den langen Beeten standen auf und sagten: Rot, mit einer erschrockenen Stimme » ; p. 19).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 602 (« Er war wie einer, der eine herrliche Sprache hört und fiebernd sich vornimmt, in ihr zu dichten. Noch stand ihm die Bestürzung bevor, zu erfahren, wie schwer diese Sprache sei [...] » ; p. 199).

⁵⁸⁷ J, p. 165 (« [sie wachsen] mit der anfänglichen Aussicht ins Grenzenlose und mit einer endlichen mittlern immer gleichen Größe » ; I, p. 202).

car elles ne peuvent dire que le monde sensible. Il établit un rapport entre Walser et Dickens « dans l'utilisation confuse de métaphores abstraites. »⁵⁸⁸ Or, « pour tout ce qui est en-dehors du monde sensible, le langage ne peut être employé que d'une manière allusive, et jamais, fût-ce approximativement, de manière analogique, car conformément au monde sensible, il ne traite que de la propriété et de ses rapports. » (J 456) Au monde spirituel, on ne peut attribuer aucun prédicat. La métaphore asservit le langage au monde qui nous entoure, puisque c'est là qu'elle puise le comparant. C'est pourquoi « les métaphores sont l'une des choses qui [le] font désespérer de la littérature. » (J 517-518) Deleuze et Guattari constatent que Kafka « déterritorialise » encore davantage l'allemand de Prague, dont on a vu qu'il constitue un flot linguistique, par sa sobriété et sa sécheresse. Il fait de sa langue, – l'allemand, langue majeure –, une langue mineure, à l'instar du yiddish. Il est « dans sa propre langue comme un étranger [...] »⁵⁸⁹ Ainsi renouvelle-t-il le langage, admirant chez Gœthe la sobriété de « cette langue allemande desséchée »⁵⁹⁰, par une hypercorrection et le refus du maniérisme qui sévit alors dans la littérature pragoise.

Non seulement le sentiment doit être vrai, mais aussi la phrase chargée de l'exprimer. Il lui arrive de ne pas écrire, « de peur de trahir [sa] connaissance de [lui]-même »⁵⁹¹. En effet, « seule pourrait être définitivement fixée par l'écriture une connaissance de soi-même qui s'accomplirait avec la plus grande intégrité jusque dans toutes ses conséquences secondaires et avec une véracité absolue. »⁵⁹² Insatisfait d'une écriture peuplée de fausses apparitions, il garde l'espoir, « quand les fausses apparitions seront épuisées, de voir enfin surgir les vraies. »⁵⁹³ Il écrit son projet de métamorphoser le monde corrompu en un univers d'une pureté absolue : « Le bonheur, je ne pourrai l'avoir que si je réussis à soulever le monde pour le faire entrer dans le vrai, dans le pur, dans l'immuable. »⁵⁹⁴ Il échappe au bavardage, aux mensonges de la

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 438 (« in der verschwimmenden Anwendung von abstrakten Metaphern » ; *III*, p. 169).

⁵⁸⁹ Deleuze, G. et Guattari, F., *Kafka, Pour une littérature mineure, op. cit.*, p. 48.

⁵⁹⁰ *J*, p. 10 (« die ausgetrocknete deutsche Sprache » ; *I*, p. 100).

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 17 (« aus Angst, meine Selbsterkenntnis zu verraten » ; *I*, p. 113).

⁵⁹² *Ibid.* (« endgiltig [*sic*] durch Aufschreiben fixiert, dürfte eine Selbsterkenntnis nur dann werden, wenn dies in größter Vollständigkeit bis in alle nebensächlichen Konsequenzen hinein sowie mit gänzlicher Wahrhaftigkeit geschehen könnte. »).

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 203 (« daß nach Erschöpfung der falschen Erscheinungen endlich die wahren emporkommen werden » ; *I*, p. 253).

⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 437 (« Glück aber nur, falls ich die Welt ins Reine, Wahre, Unveränderliche heben kann. » ; *III*, p.166-167).

conversation en s'enfonçant dans la solitude et le silence : « Sans relations humaines, il n'y a pas en moi de mensonges visibles. Le cercle limité est pur. »⁵⁹⁵ C'est dans la fiction littéraire que repose la vérité. Kafka explique que s'il sait, dans ses récits, troubler le lecteur par la plainte d'un mourant, c'est parce qu'il croit « pouvoir [se] réjouir sur [son] lit de mort »⁵⁹⁶, et, plus lucide que son lecteur, peut ainsi exploiter les possibilités de la description. Sa plainte, parce qu'elle est fictive, peut suivre son cours « dans l'harmonie et la pureté »⁵⁹⁷.

Soares est lui aussi en quête d'un nouveau langage qui instituerait un rapport de vérité avec le monde. En effet la révélation ne pourra être faite qu'au moyen du langage, car « toutes nos impressions sont incommunicables, sauf si nous en faisons de la littérature [...] »⁵⁹⁸. José Augusto Seabra a montré que Pessoa est nostalgique de l'identité de l'être et de la pensée⁵⁹⁹. Le poète est en relation avec le Secret, et par le moyen d'une langue universelle il aura le pouvoir de faire ressentir ses émotions aux autres hommes. Tel est le projet qu'il se propose d'atteindre au moyen d'une abstraction de ses sensations et de l'insincérité. Pessoa affirme dans *Érostrate* que l'essence de l'art est une « sincérité transposée »⁶⁰⁰. Il s'agit de dégager dans ce qui est ressenti un principe universel et communicable. Ensuite il faut l'exprimer au plus près de la vérité de cette essence, et non en fonction de la circonstance réelle qui a produit l'émotion. Pessoa est hostile au romantisme. Ce qu'il lui reproche, par la bouche de Soares, au fragment 249, c'est son sentimentalisme. Il déplore le passage du classicisme, art fondé sur la rigueur et la construction, au romantisme, expression, et non création de sentiments. Le lyrisme qu'il souhaite est une sorte de néo-classicisme, un art de l'émotion abstraite, fabriquée, et non un jaillissement sentimental. À l'image lyrique traditionnelle, Soares oppose « l'image intellectuelle »⁶⁰¹. Au fragment 260, il fait l'éloge de cette insincérité. La substance véritable de l'impression qu'il éprouve étant incommunicable, il doit, pour la faire éprouver au lecteur, la transformer. Par exemple, l'ennui qu'il ressent à faire des comptes sera converti en une émotion

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 309 (« In mir selbst gibt es ohne menschliche Beziehung keine sichtbare Lügen. Der begrenzte Kreis ist rein. » ; II, p. 193).

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 372 (« auf dem Sterbebett zufrieden sein zu können » ; III, p. 63).

⁵⁹⁷ *Ibid.* (« schön und rein » ; III, p. 64).

⁵⁹⁸ *LI*, p. 143 (« São intransmissíveis todas as impressões salvo se as tornarmos literárias [...] » ; p. 140).

⁵⁹⁹ Seabra, J. A., *Pessoa ou le Poétodrame*, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁰⁰ Pessoa, F., *Erostratus*, in *Obra poética e em prosa*, vol. 3 : *Prosa 2*, Porto, Lello & Irmão-editores, 1986, p. 63 (« a translated sincerity »). Je traduis.

⁶⁰¹ *LI*, p. 144. Traduction modifiée.

d'une banalité similaire, mais accessible à autrui, à savoir la nostalgie de l'enfance perdue. « Créer, c'est mentir [...] »⁶⁰², écrit Pessoa. Cette fiction est la langue de l'âme, et c'est bien celle que doit parler l'art : « Le poète est un créateur de fiction. »⁶⁰³ Le langage poétique ne doit pas dire le particulier, l'accidentel, mais saisir l'universel, c'est-à-dire « ce qui est commun à toute âme humaine, à toute expérience humaine. »⁶⁰⁴ Or, comme le note Bachelard, « une âme n'est jamais sourde à une valeur d'enfance »⁶⁰⁵. Aussi Pessoa s'attache-t-il à réveiller chez le lecteur l'un de ces « archétypes de l'enfance » dont parle le philosophe. Il s'agit là du projet symboliste qui consiste à suggérer au lieu de nommer, à parler la langue de l'âme, qui est « la langue primitive et divine, l'idiome adamique que tous les hommes comprennent »⁶⁰⁶. Décrire le particulier, ce serait parler une « langue morcelée »⁶⁰⁷. Soares est conduit à inventer une nouvelle grammaire, plus proche de la vérité, car « la grammaire n'est jamais qu'un outil, et non pas une loi »⁶⁰⁸. Il transforme la syntaxe pour parler « dans l'absolu ». « Aussi n'aurai-je pas parlé : j'aurai dit »⁶⁰⁹, écrit-il, évoquant une langue supérieure au langage usuel. Soares attribue à ce langage le pouvoir d'exprimer une philosophie (LI 114). Il est inséparable de la création de soi-même, autrement dit de l'hétéronymie : « Si je veux dire que j'existe comme entité, qui se dirige et se forme elle-même, et qui exerce [...] cette fonction divine de se créer soi-même, comment donc emploierais-je le verbe *être*, sinon en le transformant tout d'un coup en verbe transitif ? Alors, promu triomphalement, antigrammaticalement être suprême, je dirai *Je me suis*. »⁶¹⁰ Le livre dont rêvait Mallarmé, Pessoa cherchera à le

⁶⁰² Pessoa, F., *Textos Filosóficos*, op. cit., vol. 1, p. 44. Je traduis.

⁶⁰³ Pessoa, F., « Autopsychographie » in *Pour un Cancioneiro, Œuvres poétiques*, dir. par Patrick Quillier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 575 (« O poeta é um fingidor. » ; « Autopsicografia », in *Obra poética de Fernando Pessoa. Poesia II.*, dir. par A. Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995, p. 54).

⁶⁰⁴ *LI*, p. 148 (« o que é comum a toda a alma humana e a toda a experiência humana » ; p. 144).

⁶⁰⁵ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 109.

⁶⁰⁶ *LI*, p. 145 (« a linguagem primitiva e divina, o idioma adâmico que todos entendem » ; p. 145).

⁶⁰⁷ *Ibid.* (« linguagem estilhaçada »).

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 114 (« a gramática é um instrumento, e não uma lei. » ; p. 113).

⁶⁰⁹ *Ibid.* (« em absoluto » « Não terei falado: terei dito » ; p. 114).

⁶¹⁰ *Ibid.* (« Se quiser dizer que existo como entidade que si a mesma se dirige e forma, que exerce [...] a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo *ser*, senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigrammaticamente supremo, direi *Sou-me*. »).

réaliser, à travers *Les Fictions de l'interlude*⁶¹¹, résultat du processus hétéronymique qui permet de multiplier les identités et les écritures.

L'écriture de ces journaux intimes n'est donc pas l'installation dans le confort de la subjectivité, mais l'expérience difficile d'un rapport à soi vécu comme décentrement.

« *L'Espace du dedans* » (Henri Michaux)

Le journal intime donne au moi la possibilité d'être son propre scénographe. Chez Rilke l'espace de la ville s'efface peu à peu pour laisser place au seul espace du moi. Paris va disparaître, relayée par les souvenirs d'enfance puis les lectures historiques. À partir du huitième fragment, on quitte le journal retraçant l'expérience quotidienne pour remonter dans le passé. Les temps du récit font leur apparition, les fragments prennent de l'ampleur. En fait, cette évolution est possible parce que les notes du début, apparemment prises sur le vif, avaient déjà une autre valeur. Le titre suggère un journal de bord, mais aussi une esquisse, quelque chose comme un travail préparatoire. Le Louvre, les Tuileries, la Bibliothèque Nationale, le jardin du Luxembourg etc., sont autant de lieux métaphoriques des étapes d'un parcours intérieur. À cette spatialisation parisienne il faut ajouter les hôpitaux, en particulier la salle d'attente du fragment 18, et le mur du fragment 17, images négatives d'un moi troué, comme nous aurons l'occasion de le voir. L'autre catégorie d'images est liée à l'enfance : c'est la maison d'Urnekloster au fragment 15, dont l'aspect fragmentaire et fantomatique évoque cette ignorance de soi à laquelle les *Carnets* sont chargés de remédier. Cette salle que Malte n'aperçut jamais à la lumière du jour, et dont les fenêtres donnaient sur un paysage ignoré, symbolise l'obscurité de l'intimité. Dans la seconde partie de l'œuvre apparaît une autre géographie : celle du moi désiré. Ce sont le théâtre cosmique d'Orange, les plaines glacées de la Russie et les montagnes où vit l'enfant prodigue. Les frontières du moi sont repoussées, en rêve, jusqu'à lui donner la dimension de l'univers. La topographie de soi, comme souvent dans les journaux intimes, épouse celle de l'inconscient. Ce voyage en soi-même ressemble à la quête du chambellan, qui, à l'article de la mort, exige d'être transporté dans chaque salle de la

⁶¹¹ Titre qu'il avait envisagé pour la publication de l'ensemble de son œuvre (*Ficções do interlúdio*).

demeure (CM 440), et dont le corps semble croître au fur et à mesure que le mourant se rapproche du noyau dur de son être.

Il n'y a pas, dans ce voyage intérieur, d'autre personnage que soi-même. Les figures que l'on peut reconnaître ne sont jamais nommées, mais désignées par des périphrases, comme « un poète » pour Francis Jammes au fragment 16. Il n'y a pas non plus d'autre locuteur. Malte se substitue aux narrateurs des récits qu'il rapporte, et les réduit à un « on », dans la formule « on raconte que », récurrente dans les *Carnets*. Au fragment 44, il semble qu'Abelone soit sur le point de raconter ses souvenirs de jeunesse. Mais elle reste un personnage, et c'est Malte qui rapporte à sa place ce qu'elle a vu et ressenti, en narrateur omniscient. Elle n'existe pas non plus en tant qu'interlocutrice. Ainsi Malte apparaît-il une fois en épistolier au fragment 22, s'adressant vraisemblablement déjà à Abelone. Mais cette lettre ne sera pas envoyée, Rilke place en tête une annotation qui la désigne comme projet, et annonce qu'il n'y a rien à dire. À la fin de ce courrier, où il n'a parlé que de lui, il écrit d'ailleurs que son expérience ne peut avoir lieu que dans la solitude. Le fragment commence par une adresse à l'autre et s'achève sur le terme « solitude » (« Alleinsein »). Au fragment 68, il raconte à Abelone son expérience vénitienne. Or, la suite du passage voit disparaître la jeune femme, et si elle est à nouveau convoquée au fragment suivant, c'est sous la forme d'un pronom de la troisième personne. L'adresse lyrique n'est jamais destinée qu'à soi-même. Les autres, dans les *Carnets*, sont des figures du moi. En outre, le lecteur est exclu. Certains passages des *Carnets* sont difficiles à saisir car le locuteur ne fournit pas les explications nécessaires. Par exemple, il écrit : « [...] je mangerais tous les jours dans un Duval... et n'irais plus traîner dans les crémeries... Aurait-il pu être tout aussi bien dans un Duval ? »⁶¹² Le lecteur ne sait ni ce qu'est Duval, ni pourquoi Malte doit éviter les crémeries, ni qui est « il ». On en est réduit à l'hypothèse qu'il s'agit de l'homme évoqué deux pages plus haut, dont on apprend seulement dans la phrase suivante qu'il était mourant. Il s'agit bien d'une écriture intime... À propos de l'épisode de la main, Malte avoue : « [...] finalement je ne le raconte qu'à moi-même [...] »⁶¹³.

Chez Kafka, l'espace extérieur est négligé. Marcher à Prague sur ses traces ne permet pas de retrouver les lieux qu'il évoque. C'est de lui-même qu'il est l'arpenteur. L'activité du marcheur est désincarnée, car elle est mentale : « Sans poids, sans os, sans corps, j'ai marché pendant

⁶¹² *CM*, p. 466 (« [...] ich würde täglich in einem Duval essen... und nicht mehr in die Crémereien kriechen... Ob er wohl auch in einem Duval gewesen wäre? » ; p. 45).

⁶¹³ *Ibid.*, p. 493 (« [...] schließlich auch nur mir selber [...] erzähle [...] » ; p. 76).

deux heures à travers les rues [...] »⁶¹⁴. La topographie du moi révèle les difficultés de la quête. Le diariste livre son combat intime dans une clairière (J 347). Cependant, il est séparé du lieu du combat par la forêt : « Je pénètre dans la forêt, je ne trouve rien et la faiblesse me force aussitôt à ressortir [...]. Peut-être les regards des combattants me cherchent-ils à travers l'obscurité de la forêt [...] »⁶¹⁵. Le moi est donc un lieu éclaté, opaque, où le sujet est tenu à l'écart du Graal. La quête va consister à trouver le centre d'où s'élève « le cliquetis des armes »⁶¹⁶. Ces combattants ne sont jamais que des hypostases du moi. Kafka est narrateur et locuteur de lui-même et d'autrui. De 1911 à 1916 environ, il intègre à son *Journal* des évocations de situations vécues, dans lesquelles il tend à s'approprier le rôle de l'autre, comme le montre Georg Guntermann⁶¹⁷. En effet, il ne précise jamais ce que peut bien penser celui ou celle dont il décrit gestes et mimiques. Et lorsqu'il rapporte une conversation, il n'introduit pas les paroles de son interlocuteur. Enfin, à partir de 1916, les autres personnages tendent à disparaître du *Journal*. Les lettres et conversations rapportées dans le *Journal* ne sont qu'un prolongement de l'écriture de soi. Le brouillon de courrier au père de Felice, jamais envoyé, permet à l'écrivain de continuer à s'interroger sur le bien-fondé de ce mariage. La conversation avec sa mère, où il s'avoue étranger à sa famille, est une version orale d'une partie de cette lettre. L'écriture du *Journal* tourne en rond, les mêmes éléments sont constamment réutilisés.

Soares, désireux de connaître le monde par la pensée plus que par l'expérience, est également un voyageur en lui-même. L'un des fragments s'intitule d'ailleurs « Le voyage dans ma tête »⁶¹⁸. « Je suis un nomade de la conscience de soi [...] »⁶¹⁹, écrit-il. Certes, la ville est un lieu réel, mais non exploré. Elle n'est jamais décrite ; çà et là seulement, apparaissent quelques repères, comme le château Saint-Georges au fragment 29. Et encore est-ce la traduction qui précise le nom, car Pessoa, lui, écrit simplement « le château ». Lisbonne devient un lieu mythique, universel à force d'être intériorisé. Les autres lieux sont

⁶¹⁴ *J*, p. 258 (« Gewichtlos, knochenlos, körperlos zwei Studenlang [sic] durch die Gassen gegangen [...] » ; *II*, p. 74).

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 347 (« Ich dringe in den Wald ein, finde nichts und eile aus Schwäche bald wieder hinaus [...]. Vielleicht suchen mich die Blicke der Kämpfer durch das Walddunkel [...] » ; *II*, p. 147).

⁶¹⁶ *Ibid.* (« das Klirren der Waffen »).

⁶¹⁷ Guntermann, Georg, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben*, Tübingen, Niemeyer, 1991, p. 50 et 140.

⁶¹⁸ *LI*, p. 404 (« A viagem na cabeça » ; p. 376).

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 136 (« Sou um nómada da consciência de mim [...] » ; p. 134).

imaginaires. La forêt n'existe qu'en rêve. La mer n'est jamais un lieu de navigation. Ce qui est vu, c'est le rivage, comme au fragment 19, et encore celui-ci, immobile au fragment 95, n'invite-t-il pas au départ. Soares est un aventurier de la conscience. Son choix, consistant à sentir plutôt que vivre, lui fait préférer l'espace du dedans et le voyage mental, au cours duquel il peut maîtriser les sensations. Dans *Le Livre*, les fenêtres, en fin de compte, ne s'ouvrent que sur le moi, « J'ai pu, ouvrant la fenêtre qui donne sur moi-même, m'oublier en contemplant son perpétuel mouvement. »⁶²⁰ Le verbe *sentir* qui rythme ce voyage intérieur, est sans doute un des plus employés dans le *Livre*. Eduardo Lourenço lit dans cette œuvre l'essentielle immobilité de l'aventure animique⁶²¹. De nombreuses métaphores de cette aventure sont données par l'écrivain lisboète. Elles le désignent directement, ou décrivent une humanité dans laquelle il se reconnaît : « vagabonds immobiles »⁶²², « argonautes »⁶²³. La lecture est, comme le rêve, l'occasion d'un voyage intérieur. Il se sent « voyageur sacré, [...] pèlerin, [...] Prince du Grand Exil »⁶²⁴. La métaphore de la navigation est la plus propre à évoquer cette traversée de la conscience : « Je suis navigateur, sur une mer ignorée de moi-même »⁶²⁵, écrit Soares. Ici l'explorateur ne possède ni carte, ni équipage, mais il tient une sorte de journal de bord, dans lequel il relate cette entreprise hasardeuse, cette expérience faite sur soi. Le héros tient lui-même sa chronique des travaux et des jours⁶²⁶, comme le fait remarquer Robert Bréchon. Le diariste est à la fois la nef, la mer et le passager : « Éternels passagers de nous-mêmes, il n'est pas d'autre paysage que ce que nous sommes [...] »⁶²⁷. Le sujet est mis en espace dans le *Livre de l'Intranquillité*. Forêt, escalier en spirales etc., les éléments de la topique du moi désignent tous un lieu d'exploration difficile : « Je me contemple moi-même depuis un sommet et je suis, malgré tout, un paysage confus et indistinct. »⁶²⁸ L'exploration se fait à

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 121 (« abrindo a janela para dentro de mim, pude esquecer-me na visão do seu movimento » ; p. 120).

⁶²¹ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 128.

⁶²² *LI*, p. 41 (« vadios parados » ; p. 48).

⁶²³ *Ibid.*, p. 125 (« Argonautas » ; p. 146).

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 86 (« sagrado transeunte » « peregrino » « Príncipe do Grande Exílio » ; p. 89).

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 138 (« Sou navegador num desconhecimento de mim. » ; p. 136).

⁶²⁶ Bréchon, R., « Dans le silence de l'intranquillité » Préface à Pessoa, F., *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1992, vol. 2, p. 8.

⁶²⁷ *LI*, p. 148 (« Transeuntes eternos por nós mesmos [...] » ; p. 145).

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 95 (« Eu assim mesmo me contemplo de um cimo, e sou, com tudo, uma paisagem indistinta e confusa » ; p. 97).

la fois sur le plan horizontal et le plan vertical. Au fragment 19, les chevaliers sont en marche, donc sur un plan horizontal. Cependant, ils sont aperçus depuis la crête du mur, ce qui introduit également une dimension verticale. L'argonaute remonte également dans le temps. Le temps apparaît dans ce même fragment avec la mention de l'enfance, mais aussi des chevaliers et du Manoir, qui évoquent des époques reculées. Si le moi est ici comparé à un jardin aux nombreux bassins, c'est que le voyageur s'enfonce dans les méandres de sa conscience, et il s'enfonce seul...

Dans *Le Livre de l'intranquillité* aussi se trouve une ébauche de correspondance. La première lettre de Soares porte la mention « Lettre à ne point envoyer »⁶²⁹ ; quant à la seconde, le narrateur la conclut en niant toute communication, avouant l'avoir écrite pour se distraire, car les véritables lettres, « – du moins dans le cas d'un homme supérieur –, on ne doit les adresser qu'à soi-même »⁶³⁰. Il y a peu de dialogues, ou ce sont de faux dialogues. Quant à la femme, elle n'est jamais nommée, ni décrite. En fait, à chaque fois qu'elle apparaît, c'est pour être prise à témoin de la solitude irrémédiable des êtres, par exemple aux fragments 328 et 329. Elle n'est là que pour former, avec le moi fantasmé du narrateur, de beaux tableaux ou vitraux. L'autre n'est qu'image. Soares, au fragment 152, caractérise le *Livre* d'entretiens avec lui-même. Il y dresse régulièrement un bilan de sa personnalité, comme au fragment 221, où il écrit au passé composé : « *Tenho sido sempre* » (« *J'ai toujours été* »)⁶³¹ Antonio Tabucchi souligne que dans le *Livre*, le sujet devient son propre objet : « Il n'y a plus d'autre, mais un alter ego [...] »⁶³². Excepté les grands textes décadentistes et symbolistes d'avant 1930, « le *Livre*, écrit Robert Bréchon, est de ces textes qui donnent l'impression d'avoir été écrits par l'auteur pour lui-même, sans préoccupation d'un public quelconque [...] »⁶³³.

L'aventure mentale est aussi du théâtre en chambre. Le diariste interprète les personnages de son invention. Il est significatif que le rôle commun interprété par les trois diaristes soit celui du soldat (CM 485 et 498 ; LI 527 ; J 90). En effet, ce personnage a accompagné leurs jeux d'enfant, il est l'une des projections favorites des petits garçons, en particulier à cette époque où l'armée a une place sociale importante. En

⁶²⁹ *LI*, p. 340 (« Carta para não mandar » ; p. 319).

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 493 (« [Todas as outras] devem, pelo menos para o homem superior, ser apenas dele para si próprio. » ; p. 480).

⁶³¹ *LD*, p. 223 ; *LI*, p. 235. Je souligne

⁶³² A. Tabucchi, *Une malle pleine de gens*, *op. cit.*, p. 33.

⁶³³ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, *op. cit.*, p. 204.

outré, le soldat est celui qui porte une tenue et se livre, comme l'acteur, à une série de gestes fixés d'avance.

Malte se représente déambulant dans Paris, un plan à la main, ou assis dans sa chambre, en train d'écrire et de réfléchir. Il évoque les attitudes théâtrales qu'il a pu prendre étant enfant, par exemple dans la prière, se mettant volontiers « à genoux, en tenant [ses] mains tantôt pliées tantôt tendues, selon l'attitude qui [lui] paraissait la plus expressive »⁶³⁴. Dans les journaux intimes, c'est souvent le diariste à son travail qui fait l'objet d'une mise en scène, c'est-à-dire l'écriture même du journal. Rilke donne à son hypostase la faculté de commenter sa propre écriture, mais du même coup aussi celle de son créateur : « Je suis assis dans ma chambre près de la lampe ; il fait un peu froid, parce que je n'ose pas essayer d'allumer le poêle [...] »⁶³⁵, écrit Malte. Or le poète était lui-même locataire d'une chambre dans la même rue que son hétéronyme. « Je suis resté assis toute la nuit et j'ai écrit [...] »⁶³⁶ : c'est l'hétéronyme qui parle mais son créateur pourrait très bien faire le même constat. L'œuvre dont Malte commente l'élaboration est celle de Rilke.

Pessoa a revendiqué sa tendance à la mystification et au mensonge artistique dès la prise de conscience de lui-même⁶³⁷. Soares fait du journal une dramaturgie de soi-même. Soares, dans l'un des *Grands textes* intitulé « Le Major », se met lui-même en scène. Il ferme les volets pour créer l'espace scénique, plante le décor – un fauteuil dans une chambre d'hôtel –, revêt son costume – son vieux costume –, et s'octroie le rôle d'un major à la retraite. Au fragment 29, il se représente vêtu d'un vieux pardessus et chaussé de pantoufles trouées, se livrant à une méditation matinale. Il s'est déguisé pour jouer, comme il le dit, son « personnage humain »⁶³⁸. Comme Malte, il dépeint les conditions dans lesquelles est rédigé le *Livre*, par exemple : « J'ai devant moi les deux grandes pages d'un lourd registre »⁶³⁹. La formule « j'écris » est d'ailleurs récurrente dans l'ouvrage. Soares se met en scène comme écrivain, comme au fragment 66, où il se représente dans un café, avec

⁶³⁴ *CM*, p. 506 (« die Hände bald gekrümmt und bald aufrecht faltete, wie es mir] gerade ausdrucksvoller schien. » ; p. 91).

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 465 (« Ich sitze in meinem Zimmer bei der Lampe ; es ist ein wenig kalt, denn ich wage es nicht, den Ofen zu versuchen [...] » ; p. 44).

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 444 (« Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben [...] » ; p. 19).

⁶³⁷ Pessoa, F., *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, éd. par G. R. Lind et J. do Prado Coelho, Lisbonne, Ática, 1966, p. 12.

⁶³⁸ *LI*, p. 59 (« figura humana » ; p. 65).

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 42 (Tenho diante de mim as duas páginas grandes do livro pesado » ; p. 49).

son crayon et le papier blanc servant à envelopper les sandwiches. L'activité même est désignée en ces termes : « J'écris ces lignes [...] » et « Je remplis peu à peu [...] le papier blanc [...] »⁶⁴⁰.

Chez Kafka, la situation d'écriture est parfois le point de départ de véritables petits récits : « Quand je m'assieds à ma table de travail, je ne me sens pas plus à l'aise que quelqu'un qui tombe sur la place de l'Opéra en plein trafic et se casse les deux jambes. »⁶⁴¹ Puis il imagine l'intervention des agents, le vide qui se fait sur la place etc. Un autre passage (24 décembre 1910), où Kafka décrit son bureau, a été intégré par l'édition de Claude David aux récits⁶⁴², car il a été l'objet d'un travail d'élaboration de la part de Kafka. Il se rattache cependant à la deixis du *Journal*, c'est pourquoi nous pouvons considérer que le bureau décrit est bien celui où sont rédigés les carnets intimes. Le désordre qui y règne suscite l'image d'un théâtre. Le drap vert devient le parterre d'un théâtre, le tiroir ouvert est tout à la fois un cabinet de débarras et le premier balcon. De nombreux personnages, enfin, peuplent cette table-théâtre. Kafka souligne de la sorte le caractère dramatique de l'écriture intimiste. Le moi kafkéen est un feu de paille qui se consume devant les spectateurs (J 6). Acteur dans l'âme, il aime imiter, reproduire des scènes de films burlesques. Son jeu relève en effet du registre comique. Il joue dans la salle de bain devant ses sœurs (J 301), écrit et met en scène des pièces interprétées par celles-ci lors des fêtes familiales. La tendance à la théâtralisation de soi est permanente. « Si l'envie me prend de me faire des reproches, je me mets à la fenêtre »⁶⁴³, écrit le diariste. La fenêtre devient alors la scène dans laquelle s'inscrit le narrateur, qui se contemple dans le miroir du monde et s'adresse sa tirade. Il lui arrive bien sûr d'interpréter son propre rôle. Il se regarde dans un miroir, à contre-jour. Il s'observe comme s'il découvrirait pour la première fois son visage. Il le trouve beau du reste, et s'attarde sur l'énergie du regard. Mais il conclut : « [...] à moins qu'il n'ait été tout simplement observateur, puisque j'étais justement en train de m'observer et que je voulais me faire peur. »⁶⁴⁴ La mise en scène a lieu au moment où il se contemple, mais aussi dans la restitution du journal, puisque la dernière

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 97 (« escrevo estas linhas [...] » « Vou enchendo lentamente [...] o papel branco [...] » ; p. 99).

⁶⁴¹ *J*, p. 11 (« Wenn ich mich zum Schreibtisch setze ist mir nicht wohler als einem der mitten im Verkehr des place de l'Opera fällt und beide Beine bricht » ; *I*, p. 103).

⁶⁴² Kafka, F., *Oeuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁴³ Kafka, F., *Oeuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 126 (« Überkommt mich Lust zu Vorwürfen, schaue ich aus dem Fenster. » ; *I*, p. 24).

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 325 (« Aber vielleicht war er nur beobachtend, da ich mich eben beobachtete und mir Angst machen wollte [...] » ; *II*, p. 217).

phrase, après la longue description, sonne comme un coup de théâtre. Le rôle de la créature effrayante est l'un de ses préférés. Il le joue également auprès de Felice, dans ses lettres, pour la détourner du mariage. Il se compare à un serpent venimeux, à un être inhumain, à un fou dangereux⁶⁴⁵, s'octroyant les qualificatifs que l'on donne aux tueurs en série et aux maniaques. L'autre rôle qui lui convient est celui du soldat. « J'avais croisé les bras et posé les mains sur mes épaules, de sorte que j'étais étendu comme un soldat tout équipé [...] »⁶⁴⁶, écrit-il. Cette image fait suite à celle du 21 février 1911 : « [...] je me suis senti revêtu d'une cuirasse. »⁶⁴⁷. La vie de l'écrivain, qui passe la plus grande partie de son temps dans sa chambre au décor sommaire – lit, canapé, bureau, se ponctue d'actions rituelles, comme un soldat. L'une d'entre elles, jamais réalisée, est la défenestration. Kafka transcrit son caractère rituel dans la locution : « Aus-dem-Fenster-springen » (« saut par la fenêtre »)⁶⁴⁸. Le principal décor de l'écrivain, c'est sa chambre, dont il décrit avec minutie les divers éclairages artificiels, qu'ils proviennent de la rue ou des autres pièces. Il la considère véritablement comme une scène de théâtre, dont lui-même serait, outre le dramaturge, la pièce et l'acteur principal, le régisseur. Dans la scène où il observe son visage, il précise : « [...] il est vrai que c'était à la lumière du soir et que j'avais la source de lumière derrière moi [...] »⁶⁴⁹. Quelquefois, le diariste se transpose complètement sur une scène de théâtre. C'est le cas dans un rêve du 9 novembre 1911 : « Tout était théâtre, j'étais tantôt en haut dans la galerie, tantôt sur la scène [...] »⁶⁵⁰. Dans ses rêves et fantasmes, il se projette souvent sur une scène. Dans un rêve du 11 septembre 1912 (J 290-291), il s'imagine sur un isthme du port de New York, lequel isthme se transforme en radeau puis en fagot, la scène devenant de plus en plus exigüe. Le fantasme est un phénomène psychique qui ne craint pas la redondance. Il se déroule dans un lieu déjà consacré à la représentation. Costumes, masques, objets rituels sont son apanage. Lorsque l'écrivain Kafka se fantasme couvert de serrures (J 288), c'est aussitôt à un bal costumé qu'il pense. L'auteur pragois a le goût du geste inspiré, qu'il croit trouver dans le théâtre yiddish, dont il peut d'autant

⁶⁴⁵ Lettre du 8 juillet 1913 à Felice.

⁶⁴⁶ J, p. 90 (« hatte ich die Arme gekreuzt und die Hände auf die Schultern gelegt, so daß ich dalag wie ein bepackter Soldat [...] » ; I, p. 44).

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 29 (« [...] fühlte ich mich umpanzert. » ; I, p. 117).

⁶⁴⁸ T II, p. 50 ; J, p. 244.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 325 (« [...] allerdings nur bei der Abendleuchtung und der Lichtquelle hinter mir » ; II, p. 217).

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 152 (« Lauter Teater [*sic*], ich einmal oben auf der Galerie, einmal auf der Bühne [...] » ; I, p. 186).

mieux observer le jeu qu'il ne maîtrise pas la langue. C'est le geste stéréotypé du théâtre qui lui apparaît le mieux incarner la vérité. Lorsqu'il écrit : « J'ai une certaine grâce d'artiste dans le geste que je fais pour me garer d'un courant d'air, il y a même, si l'on veut, quelque chose d'émouvant dans ce geste »⁶⁵¹, il commente, avec un narcissisme triomphant, l'effet de son jeu sur le lecteur. Dans une lettre à Max Brod, il écrit : « En ce moment, alors qu'il y a déjà huit jours que je me penche sur moi-même, je vis dans un sentiment si fébrile que je m'envole à tire d'aile. Je suis tout bonnement ivre de moi »⁶⁵². Le journal est une scène ambiguë. D'un côté, il est le lieu du repli, puisqu'il n'est pas, théoriquement, destiné à des lecteurs. Dans l'écriture intimiste, on est entre soi. On peut, sans appréhension, laisser libre cours à son talent de comédien. Par exemple, une des scènes préférées de Kafka, « la salle de bain », apparaît à plusieurs reprises dans le *Journal* comme lieu de l'auto-observation, de l'attention extrême apportée à soi, à son corps. Pièce du miroir, de la toilette, elle est bien la scène d'un Narcisse. D'un autre côté, le journal est exhibitionniste, dans la mesure où il dévoile les coulisses de la mise en scène. Dans une note du 14 février 1914, l'écrivain encadre un récit de fantasme de son commentaire. Il annonce d'abord que s'il en venait à se tuer, personne, pas même Felice, n'en serait responsable. Puis il raconte la mise en scène de sa mort telle qu'il l'a imaginée : « Je me suis représenté la scène [...] »⁶⁵³. Ensuite, il décrit les étapes de la pièce qu'il interpréterait : son arrivée chez Felice, la lettre d'adieu qu'il laisse sur la table, et enfin le saut par la fenêtre. Celui-ci, qui constitue le clou du spectacle, est l'action la plus détaillée : « [...] je vais sur le balcon où je m'arrache à tous ceux qui se précipitent pour me faire lâcher prise, et je saute par-dessus la barre d'appui, tandis que les mains qui me tiennent sont obligées de céder, les unes après les autres. »⁶⁵⁴ Ensuite, il évoque le contenu de la lettre d'adieu, qui est en fait le même que son commentaire introductif, puisqu'il met Felice en cause et la disculpe simultanément. Il y a donc ici une structure complexe, dans laquelle l'écriture du journal permet de réaliser une partie du fantasme, à savoir la lettre. Or, il est évident que Kafka s'attend à être lu. La phrase introductive s'adresse donc à ses proches, et

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 490 (« Eine gewisse künstlerische Zierlichkeit in der ausweichenden Bewegung, wenn ein Luftzug kommt ; wenn man will, sogar etwas Rührendes in dieser Bewegung » ; *III*, p. 173).

⁶⁵² Lettre du 15 et 17 décembre 1910 (« Ich bin einfach von mir betrunken »).

⁶⁵³ *J*, p. 339 (« Ich habe mir selbst [...] die Szene vorgestellt [...] » ; *II*, p. 235). Je souligne.

⁶⁵⁴ *Ibid.* ([wenn] ich [...] zum Balkon gienge, von allen, die hinzueilen gehalten mich losreißen und die Balkonbrüstung, während eine Hand nach der andern ablassen muß, überspringen würde. »

visé à les préserver de la culpabilité que pourrait engendrer son suicide, tout en attirant l'attention sur sa détresse. Le récit du fantasme permet alors, grâce à l'écriture, de rendre ses lecteurs spectateurs de la mise en scène qu'il n'a jamais interprétée.

Le corps de l'acteur occupe une très large place dans la théâtralisation kafkaïenne. De son père, l'écrivain a hérité la mise en scène hypocondriaque. Il en est conscient du reste, parlant à Felice de son « hypocondrie éprise d'elle-même »⁶⁵⁵. Mais l'élève surpasse le maître. Si Franz ne peut émouvoir ses proches spectateurs autant que son père (puisque sa mère et ses sœurs s'occupent davantage de celui-ci), il sait élargir son public grâce au journal intime. Le déploiement chronologique du genre diaristique permet d'effectuer régulièrement son bilan de santé, et donc de jouer sur l'attente du lecteur, attente malsaine, puisque tout bon journal se termine sur la mort de son auteur. L'hypocondrie est l'envers du narcissisme, sa face honteuse, un narcissisme négatif. Rilke, à la fin de sa vie, la définit comme un « anxieux espionnage de soi-même »⁶⁵⁶. L'hypocondriaque, comme tout comédien, évalue son public. Kafka se plaint de ce que Brod ne reconnaisse pas son état (J 221). Sans doute ce dernier ne prêtait-il pas une oreille toujours attentive aux plaintes de son ami. Löwy, au contraire, s'inquiète. Il observe chaque soir, en attendant l'écrivain, la fenêtre de celui-ci, imaginant ses diverses activités. Or, c'est à chaque fois devant Löwy que Kafka s'évanouit. Car l'acteur Löwy est homme à prendre la mise en scène au sérieux. La première syncope a lieu au départ de Madame Tschissik, tandis que les deux hommes sont sur le quai (J 177). La seconde survient au café où ils sont tous deux attablés. De la première, Kafka dit qu'elle était sans gravité. Quand à la seconde, il s'est agi seulement d'un « léger évanouissement »⁶⁵⁷. C'est l'un des procédés rhétoriques de l'écrivain, qui permet de supposer qu'il envisageait un lecteur en écrivant les journaux. En effet, d'un côté, il ne cesse de rapporter les différents troubles physiques dont il souffre ; d'un autre côté, il les minimise. C'est là l'artifice employé par quiconque veut, sans le paraître, être plaint. Le lecteur est ici un double du spectateur Löwy. Car si Kafka assiste au numéro d'acteur de Löwy, celui-ci, sans le savoir, lui rend la pareille. Ainsi l'écrivain prétend-il, lors de son second évanouissement, s'être dissimulé en se penchant sur un journal. Qui est le spectateur visé ici ? Löwy, à qui l'on cache un malaise dans l'espoir secret de le lui faire découvrir ? Ou le lecteur, pour

⁶⁵⁵ Lettre du 5 novembre 1912 à Felice (« in sich verliebten Hypochondrie »).

⁶⁵⁶ Lettre du 26 février 1924 à Clara.

⁶⁵⁷ J, p. 229 (« kleiner Ohnmachtsanfall » ; II, p. 32).

qui on met en scène, seulement dans l'écriture, un malaise fictif ? Dans le *Journal*, le corps est mis en scène de façon systématique. Le 20 octobre 1911, le diariste décrit son état après sa lecture de Napoléon : « À la façon dont j'étais assis, [...] et fort réellement assis, j'aurais aussitôt reconnu mon état si j'en avais été le spectateur. »⁶⁵⁸ Il faut dire que chez lui tout sentiment se traduit en sensation, comme chez le bon comédien. Par exemple il ressent l'envie comme une pelote de fil au milieu du corps (J 142). La souffrance n'est pas simplement décrite ; le diariste opère sous les yeux du lecteur une véritable auto-vivisection, qui tient du numéro de foire : « [...] je ressens cela comme si je touchais une lèpre interne [...] ou bien encore, cela me donne la sensation d'une dissection presque indolore pratiquée sur le corps vivant [...] »⁶⁵⁹ Le sujet se donne en spectacle par l'horreur qu'il inspire, comme s'il participait à quelque foire aux monstres du XIX^e siècle. L'image de la lèpre y fait d'ailleurs référence. Dans un fragment postérieur (J 299), Kafka met en scène le lépreux et sa femme, celle-ci ne cessant d'exhiber devant l'hôte tous ses ulcères, malgré les adjurations de son époux. Cependant, ici, c'est soi-même qui devient sujet d'expérimentation. Kafka a souvent recours à ces mises en scène, où le corps est le lieu d'un cruel spectacle, préfigurant les performances de l'art corporel des années soixante. Souvent, il s'agit du fantasme de suicide, comme le 2 novembre 1911, où il imagine un couteau se retournant dans son cœur, et le 14 novembre, quand apparaît le premier fantasme du saut par la fenêtre. Dans ce fragment, le diariste s'imagine transformé en figure de proue. Le corps souffrant, voué à la mort, est esthétisé chez Kafka, rendu spectaculaire : « Comme si le solide couvercle qui enveloppe mon crâne indolore s'était enfoncé plus profondément à l'intérieur, laissant une partie du cerveau dehors, dans le libre jeu des lumières et des muscles. »⁶⁶⁰ Il exhibe ce qui demeurerait caché. Les lumières, au pluriel, évoquent les projecteurs d'un théâtre. Si le monde, on l'a vu, pénètre à l'intérieur du sujet, le sujet à son tour s'épanche à l'extérieur, infligeant à autrui le spectacle de son intimité. Il s'agit véritablement d'un acte de transgression opéré par le sujet, qui franchit la limite de la subjectivité et de l'objectivité, en se posant soi-même comme objet.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 114 (« Aus der Art, wie ich [...] saß [...], hätte ich als Zuschauer meinen Zustand gleich erkannt »; *I*, p. 71).

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 101 (« [die Spannung], die sich wie ein innerer Aussatz anfühlt [...] oder wie eine fast schmerzlose Sektion bei lebendem Leibe [...] » ; p. 57).

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 158 (« Als hätte sich die feste Schädeldecke, die den schmerzlosen Schädel umfaßt tiefer ins Innere gezogen und einen Teil des Gehirnes draußen gelassen im freien Spiel der Lichter und Muskeln » ; *I*, p. 193).

Devant un public imaginaire, les diaristes cèdent au pur plaisir du jeu. Le moi, comme ces personnages du théâtre baroque, éprouve le plaisir de s'éparpiller, de se multiplier, en « un vertige qui les allège de leur poids. »⁶⁶¹ La mise en scène de soi par le poète-dramaturge est le premier stade de l'autogenèse.

D. Veux la métamorphose

La Réforme

Celui qui se veut un homme nouveau, doit accomplir sa réforme au sens rousseauiste⁶⁶². Il est intéressant de noter que c'est à peu près au même âge que les trois auteurs commencent leur journal. Rilke, en 1904, a vingt-neuf ans ; Kafka, en 1910, a vingt-sept ans ; Pessoa, en 1913, en a vingt-cinq. La première jeunesse est passée. L'adolescence est achevée, et la nostalgie de l'enfance émerge. C'est l'âge du bilan ; l'âge, où, pour l'artiste, il est temps de mettre l'œuvre en chantier. Le seuil fatidique des trente ans approche, et avec lui, la crise existentielle. Le journal intime est le lieu où s'exprime cette crise ; il marque, pour reprendre l'expression de Philippe Lejeune, le « tournant d'une vie »⁶⁶³.

Pour Rilke, le tournant, c'est l'arrivée à Paris. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* sont proches du *Bildungsroman* : le héros y fait son apprentissage. Au fragment 5, il se présente lui-même comme un débutant, et prend toute une série de résolutions : « J'apprends à voir. Oui, je commence. Cela ne va pas encore très bien. Mais je veux mettre mon temps à profit. »⁶⁶⁴ Le jeune Danois est à un moment-clé de sa vie : « Je crois que je devrais commencer à travailler un peu, maintenant que j'apprends à voir. J'ai vingt-huit ans et il ne s'est encore à peu près rien

⁶⁶¹ Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, p. 44.

⁶⁶² En 1751-1752, Rousseau entreprend une « grande réforme personnelle » se détournant des mondanités et de la ville, optant pour la retraite, la solitude et la pauvreté qui seules peuvent assurer l'indépendance.

⁶⁶³ Lejeune, P., *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 103-121.

⁶⁶⁴ *CM*, p. 437 (« Ich lerne sehen – ja, ich fange an. Es geht noch schlecht. Aber ich will meine Zeit ausnutzen. » ; p. 11).

passé. »⁶⁶⁵ Forme de l'auto-dialogue, le journal est le lieu privilégié du bilan : « Récapitulons » (« Wiederholen wir »), s'exhorte le jeune artiste. Il juge sévèrement sa production jusqu'à ce jour : « Me voilà dans ma petite chambre, moi, Brigge, âgé de vingt-huit ans, que personne ne connaît. Je suis assis ici et je ne suis rien. »⁶⁶⁶ À ce constat fait écho la décision de se plonger dans le travail jour et nuit (CM 449). Lorsque Rilke arriva à Paris, il fut à l'école de Rodin, qui lui enseigna : « Il faut toujours travailler – toujours »⁶⁶⁷, et de Cézanne, dont il écrit à Clara, en 1907, qu'il n'a rien fait d'autre que travailler, les trente dernières années⁶⁶⁸.

Kafka prend conscience assez tôt dans l'écriture du journal que c'est là seulement qu'il a un rôle à jouer. En 1910, il écrit : « Je ne quitterai plus ce Journal. C'est là qu'il me faut être tenace, car je ne puis l'être que là. »⁶⁶⁹ Cette résolution réapparaît au cours de l'écriture, par exemple en 1912, sous forme de mise en garde : « Tenir ferme le journal à partir d'aujourd'hui ! Écrire régulièrement ! Ne pas se déclarer perdu ! »⁶⁷⁰ Il se fixe des emplois du temps qui doivent lui permettre d'écrire (J 14). Parce qu'il est gêné par le bruit, il s'impose de travailler la nuit, quand ses proches et les voisins dorment. Il voudrait, comme Löwy, se consacrer tout entier à son art. C'est avec enthousiasme qu'il rapporte l'existence de celui qu'il « voudrait admirer à genoux dans la poussière »⁶⁷¹. Le 16 mars 1912, prenant la décision de commencer un travail de longue haleine, il décide de le mener jusqu'au bout de ses forces. « Plutôt perdre le sommeil, écrit-il, que de passer sa vie ainsi [...] »⁶⁷². Souvent, il rêve de quitter le bureau pour se consacrer à l'écriture. Il s'agit là d'un dilemme fréquent chez l'artiste contemporain, tiraillé entre la nécessité d'exercer un métier et le besoin vital du temps de la création. Dès l'année 1910, à la veille de reprendre son activité professionnelle après huit jours de congé, il écrit : « Que je sois tout simplement perdu tant que je ne me serai pas délivré du bureau, voilà

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 445 (« Ich glaube, ich müßte anfangen, etwas zu arbeiten, jetzt, da ich sehen lerne. Ich bin achtundzwanzig, und es ist so gut wie nichts geschehen. » ; p. 21).

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 447 (« Ich sitze hier in meiner kleinen Stube, ich, Brigge, der achtundzwanzig Jahre alt geworden ist und von dem niemand weiß. Ich sitze hier und bin nichts. » ; p. 23).

⁶⁶⁷ Lettre du 10 août 1903 à Lou Andreas-Salomé. En français dans le texte.

⁶⁶⁸ Lettre du 9 octobre 1907.

⁶⁶⁹ *J*, p. 12 (« Ich werde das Tagebuch nicht mehr verlassen. Hier muß ich mich festhalten, denn nur hier kann ich es. » ; *J*, p. 103).

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 232 (« Das Tagebuch von heute an festhalten! Regelmäßig schreiben! Sich nicht aufgeben! » ; *II*, p. 34).

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 109 (« im Staub bewundern » ; *I*, p. 64).

⁶⁷² *Ibid.*, p. 248 (« Lieber schlaflos sein, als so hinzuleben [...] » ; *II*, p. 58).

qui est pour moi l'évidence même [...] »⁶⁷³. Quelques jours auparavant, il avait écrit à Brod : « Je n'ai commencé à avoir peur du bureau qu'hier soir, mais tellement il est vrai que je me serais volontiers caché sous la table. »⁶⁷⁴ Dans une lettre destinée à un supérieur, mais qu'il renonce à envoyer, il évoque le douloureux partage auquel il est livré : « Simplement, c'est là pour moi une existence double et terrible, à laquelle il n'y a probablement pas d'autre issue que la folie. »⁶⁷⁵ Il rêve d'une autre vie, caractérisée par l'énergie et la volonté : « Comme elle étincelle sous mes yeux cette vie possible, avec ses couleurs d'acier, ses barres d'acier tendues qui se détachent sur une obscurité aérienne ! »⁶⁷⁶ Il aspire à chasser son travail de bureau, afin de commencer sa « vraie vie »⁶⁷⁷. Ce coup d'éclat lancerait son autobiographie : « Je ne peux concevoir d'autre transformation exaltante »⁶⁷⁸, écrit-il. Les variantes consistent à quitter l'appartement familial, voire Prague. Il se force à déménager plusieurs fois, en 1915, après que l'arrivée de sa sœur Elli avec ses enfants l'a chassé du logis paternel. En effet, ces petits changements signifient « une révolution de toutes [ses] forces intellectuelles »⁶⁷⁹ qui prépare au grand changement. Ce désir d'évasion peut prendre la forme plus simple d'un désir de sortir de chez soi à une heure tardive. Il est l'un des premiers à exprimer cette sensation de liberté qu'éprouve le marcheur dans la ville nocturne. Dans ces moments, il se sent « sorti de sa famille »⁶⁸⁰, il existe en tant qu'individu. Ce désir de libération va jusqu'au fantasme de défenestration. En effet, bien qu'il s'agisse d'une figure du suicide, jamais il n'est désigné comme tel. Il s'agit plutôt d'un saut libérateur, d'une rupture violente qui se révèle dans la dramaturgie des différentes mentions de cet événement, par exemple le 25 décembre 1911 : « Se

⁶⁷³ *Ibid.*, p. 14 (« Daß ich, solange ich von meinem Bureau nicht befreit bin, einfach verloren bin, das ist mir über alles klar [...] » ; *I*, p. 106).

⁶⁷⁴ Lettre du 15 et 17 décembre 1910 (« Vor dem Bureau habe ich mich erst gestern abend zu fürchten angefangen, so zu fürchten allerdings, daß ich gern mich unter dem Tisch versteckt hätte »).

⁶⁷⁵ *J*, p. 27 (« Nur ist es eben für mich ein schreckliches Doppelleben, aus dem es wahrscheinlich nur den Irrsinn als Ausweg gibt. » ; *I*, p. 26).

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 126 (« Wie mir dieses mögliche Leben mit Stahlfarben, mit gespannten Stahlstangen und luftigem Dunkel dazwischen vor den offenen Augen blitzt! » ; *I*, p. 156).

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 91 (« wirkliches Lebendigwerden » ; *I*, p. 45).

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 184 (« Eine andere erhebende Änderung aber als diese [...], kann ich nicht absehn. » ; *I*, p. 231-232).

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 384 (« Aufregung aller Verstandeskräfte » ; *III*, p. 79).

⁶⁸⁰ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 174 (« aus seiner Familie ausgetreten » ; *II*, p. 12).

lancer contre la fenêtre et, faible comme on l'est après avoir employé toute sa force, franchir la barre d'appui en traversant les morceaux de bois et de verre qui ont volé en éclats. »⁶⁸¹ À chaque saut, le verre est brisé, ou l'ouverture de la fenêtre forcée. Il s'agit d'une effraction vers l'extérieur. Une autre variante consiste à refuser le mariage. Kafka n'a jamais été aussi lucide que dans le grand bilan qu'il fait de sa vie en 1916, alors que ses relations avec Felice laissent présager le mariage : « Aujourd'hui, les ménagements illusoires t'ont à peu près anéanti. Et je ne parle pas seulement des ménagements qui concernent F., le mariage, les enfants, les responsabilités, il s'agit aussi du bureau dans lequel tu croupis, du logement misérable d'où tu n'arrives pas à sortir. De tout. »⁶⁸²

Le journal a valeur d'incitation à l'action. Aussi le bilan débouche-t-il naturellement sur une résolution : « Allons, prends ton élan. Corrige-toi, évade-toi de la bureaucratie, vois donc enfin qui tu es au lieu de considérer ce que tu devrais être. »⁶⁸³ Pour la première fois, le diariste semble prendre conscience de toutes ses inhibitions, et veut se libérer même de ses modèles. Flaubert, Kierkegaard et Grillparzer sont désavoués comme guides. Ce passage est l'affirmation la plus forte de l'individu Franz Kafka. En octobre 1916, il résume la mission du journal : ce dernier permet de saisir sa volonté comme un fouet et de le brandir au-dessus de sa propre tête (J 427)⁶⁸⁴.

Soares rêve comme Kafka d'échapper à son univers quotidien : « M'en aller de la rue des Douradores vers l'Impossible... Me dresser de ce bureau vers l'Inconnu... »⁶⁸⁵ Il espère ainsi partir en quête du Graal, c'est-à-dire de son moi. Lorsqu'il s'imagine « libéré à tout jamais de la rue des Douradores, du patron Vasques, du comptable Moeira et des

⁶⁸¹ *J*, p. 200 (« gegen das Fenster laufen und durch die zersplitterten Hölzer und Scheiben schwach nach Anwendung aller Kraft die Fensterbrüstung überschreiten. » ; *I*, p. 248).

⁶⁸² *Ibid.*, p. 425 (« das scheinbare Schonen hat Dich heute fast zugrunde gerichtet. Es ist nicht nur das Schonen, was F., Ehe, Kinder, Verantwortung u. s. w. betrifft, es ist auch das Schonen, was das Amt betrifft, in dem Du hockst, die schlechte Wohnung betrifft, aus der Du Dich nicht rührst. Alles. » ; *III*, p. 137).

⁶⁸³ *Ibid.* (« Dich schwinde also auf, Dich bessere, der Beamtenhaftigkeit entlaufe, fange doch an zu sehn, wer Du bist, statt zu rechnen, was Du werden sollst. »).

⁶⁸⁴ Je diverge d'avec l'interprétation de Claude David, qui voit dans cette image un aveu d'impuissance. Cf. *J*, p. 1408, note 3 de la p. 427.

⁶⁸⁵ *LI*, p. 73 (« Partir da Rua dos Douradores para o Impossível... Erguer-me da carteira para o Ignoto... » ; p. 77).

employés au grand complet, du coursier, du groom et du chat »⁶⁸⁶, il songe qu'il pourra connaître alors « le repos, l'épanouissement dans l'art, l'accomplissement intellectuel de tout [s]on être »⁶⁸⁷. C'est la création de l'œuvre qui est envisagée au terme de cette nouvelle vie, et dont le journal est chargé d'édicter les règles. Le diariste intitule ainsi l'un de ses fragments « Notes pour une règle de vie »⁶⁸⁸. Or, les prescriptions qu'il énonce ont toutes pour but de le tenir éloigné d'autrui. Puisque le monde est un chaos absurde, un mirage, il faut le nier, « lui tourner le dos comme on se détourne d'un marécage »⁶⁸⁹. Ce désir de tout quitter, récurrent chez Pessoa et Kafka, est un fantasme assez répandu, qui recouvre, selon Barthes, le concept grec de *Xéniteia*, à savoir le dépaysement, l'exil volontaire⁶⁹⁰. Il est étroitement lié à celui d'anachorèse.

Barthes rappelle le sens étymologique du terme « anachorèse » : remonter au loin vers le fond⁶⁹¹. L'artiste, fermé aux bruits du monde, peut donc en retrouver le sens. L'anachorèse est un acte de rupture destiné à ouvrir sur une nouvelle vie : il s'agit de franchir un seuil. On entre en anachorèse. Le désir des diaristes est de regarder sans vivre. La foule de la grande ville leur devient un désert dans lequel ils se retranchent pour ne pas se laisser happer par le tourbillon, ce que Baudelaire appelait le panthéisme des grandes villes⁶⁹². Chacun d'eux a ses refuges. L'abri commun est cependant la chambre, que Barthes définit comme « le lieu anti-grégaire »⁶⁹³. Au XIX^e siècle, la chambre louée au célibataire, comme Soares, devient monnaie courante dans la grande ville. Dans les foyers bourgeois, la chambre individuelle a pris une importance croissante ; elle devient l'espace du rêve. C'est là que Kafka fuit son entourage⁶⁹⁴. L'image que les diaristes donnent d'eux-mêmes est celle du poète inconnu dans un décor monacal : un lit, une

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 44 (« liberto para sempre da rua dos Douradores, do patrão Vasques, do guarda-livros Moreira, dos empregados todos, do moço, do garoto e do gato. » ; p. 50).

⁶⁸⁷ *Ibid.* (« o repouso, a arte conseguida, o cumprimento intelectual do meu ser. »).

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 249 (« Notas para uma regra de vida » ; p. 235).

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 157 (« virar-se dele como de um pântano » ; p. 153).

⁶⁹⁰ Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble*, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977), dir. par Claude Coste, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 171.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁹² Baudelaire, C., *Mon Cœur mis à nu (Fusées)*, in *op. cit.*, p. 623 : « Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous ; tous, c'est Moi. »

⁶⁹³ Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 89.

⁶⁹⁴ Cf. Corbin, A., « Couloisses », *art. cit.*, p. 440 et 453.

table, un fauteuil. Le canapé et la table de Kafka, le lit et le fauteuil de Soares, le fauteuil de Malte sont, au sein de la chambre, un refuge dans le refuge. « Espaces proxémiques », « sphères du geste immédiat »⁶⁹⁵, ce sont des lieux rassurants.

Au moment où Malte commence son journal, il en est à la seconde époque de la légende, celle où le fils prodigue a quitté les siens pour s'engendrer lui-même. Il affectionne les figures solitaires : le poète Francis Jammes, seul dans sa maison à la campagne, le comte Brahe, qui sait qu'on ne peut « partager sa vie avec d'autres »⁶⁹⁶. Beethoven, figure de l'intériorité en raison de sa surdité, est également un modèle. Dans le fantasme rilkéen, il ne jouerait que parmi les anachorètes (CM 484). Dans son livre consacré à Rodin, il présente le sculpteur comme un homme sans confident ni ami, toujours enfoncé en soi-même⁶⁹⁷. Rilke écrit, pendant la rédaction des *Carnets* : « Depuis des semaines, [...] je n'ai pas prononcé une parole ; ma solitude se ferme enfin et je suis dans le travail comme le *noyau* (*Kern*) dans le fruit. »⁶⁹⁸ Son goût de la solitude le pousse au paradoxe. Il écrit au « jeune poète » que celui qui aime véritablement doit être enseveli dans la solitude⁶⁹⁹. Dans ses promenades à Urnekloster, le jeune Malte apprécie d'être seul, et constate chez lui, un « goût du silence » (« Schweigsamkeit », CM 452). Comme le saint, le diariste devra se retrancher du monde, car celui-ci, on l'a vu, est démoniaque. Birgit Giloy rapproche la figure de Malte de celle de Saint-Julien. Tous deux ont en commun la concentration en soi-même contre les tentations du monde extérieur. Elle commente le refus par Malte de l'amour d'Abelone : « Sa décision en faveur de l'existence d'un poète n'est pas seulement un adieu à Abelone, mais aussi à tous les hommes. »⁷⁰⁰ Le jeune Danois sait que le labeur du poète « se paie aussi cher que la sainteté »⁷⁰¹. Puisque le solitaire est chassé partout à coups de pierres (CM 556), tel un Œdipe maudit par le sort, il devra assumer son destin, et s'enfermer loin du monde. Jacques Le Rider rappelle que l'individu moderne s'insurge contre les disciplines collectives et familiales, affirmant son besoin d'un temps et d'un espace⁷⁰². Malte se représente souvent dans sa chambre, à son cinquième étage, seul. C'est là qu'il s'abrite après la scène éprouvante du carnaval : « Mais c'est

⁶⁹⁵ Cf. Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁹⁶ CM, p. 530 (« das Leben mit andern zu teilen » ; p. 119).

⁶⁹⁷ Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, *op. cit.*, p. 31.

⁶⁹⁸ Lettre du 3 août 1907 à la comtesse de Solms-Laubach. Je souligne.

⁶⁹⁹ Lettre du 14 mai 1904 à Franz Xaver Kappus.

⁷⁰⁰ Giloy, B., *Die Aporie des Dichters...*, *op. cit.*, p. 83. Je traduis.

⁷⁰¹ CM, p. 555 (« genau so bestritten ist wie das Heiligsein » ; p. 147).

⁷⁰² Le Rider, J., *Modernité viennoise et Crises de l'identité*, *op. cit.*, p. 40.

passé maintenant ; j'ai surmonté cela. Je suis assis dans ma chambre près de la lampe [...] »⁷⁰³ La Bibliothèque Nationale offre un autre refuge (CM 457), car on n'y sent pas, explique le narrateur, la présence des autres. Le rythme y est plus lent, tout est ensommeillé, car le lecteur est semblable au dormeur. Cette foule des lecteurs est l'inverse de la foule du carnaval. De plus, c'est un lieu séparé du monde par une double porte, et réservé à des initiés. Les symboles y sont déchiffrables – la carte qu'il tend à l'entrée fait sens –, contrairement au désordre de la rue⁷⁰⁴.

Kafka constate que la solitude est propice à sa quête de soi : « Mon être intérieur se desserre [...] et est prêt à laisser sortir des choses plus profondes. »⁷⁰⁵ Le 31 juillet 1913, il dresse un « bilan de tout ce qui parle pour et contre [son] mariage »⁷⁰⁶. Les arguments contraires sont plus nombreux, et font tous référence à la nécessité de la solitude pour écrire. « Ce que j'ai accompli n'est qu'un succès de la solitude [...] »⁷⁰⁷, note-t-il. S'il envisage de pouvoir changer dans le mariage, d'être pour tous ce qu'il fut quelquefois auprès de ses sœurs, c'est-à-dire « intrépide, découvert, puissant, surprenant, ému »⁷⁰⁸, il redoute que cela soit « dérobé à la littérature ». Pris de panique, il se met en garde : « Surtout pas cela, surtout pas cela ! »⁷⁰⁹ Se marier, c'est sortir du cercle qui protège le moi de la souillure du monde, c'est se compromettre avec ce qui n'est pas littérature. Dans un autre bilan plus tardif, datant de 1916, le diariste écrit :

Rester pur.
Célibataire.
Je reste pur.
Je rassemble toutes mes forces.⁷¹⁰

⁷⁰³ CM, p. 465 (« Aber nun ist es vorbei ; ich habe es überstanden. Ich sitze in meinem Zimmer bei der Lampe [...] » ; p. 44).

⁷⁰⁴ Cf. l'épisode où, abordé par une mendicante, Malte ne sait quel message elle veut lui transmettre.

⁷⁰⁵ J, p. 16 (« Mein Inneres löst sich [...] und ist bereit Tieferes hervorzulassen. » ; I, p. 110).

⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 303 (« Zusammenstellung alles dessen, was für und gegen meine Heirat spricht » ; II, p. 184).

⁷⁰⁷ *Ibid.* (« Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des Alleinseins [...] »).

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 304 (« Furchtlos, bloßgestellt, mächtig, überraschend, ergriffen »).

⁷⁰⁹ *Ibid.* (« dem Schreiben entzogen », « Nur das nicht, nur das nicht ! » ; II, p. 185).

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 424 (« reinbleiben. / Junggeselle / ich bleibe rein. / ich halte alle meine Kräfte zusammen » ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer ...*, op. cit., p. 156).

Le bilan de tous ces bilans qui ponctuent le *Journal*, c'est que Kafka ne se mariera pas. La solitude de l'écrivain, explique-t-il à la malheureuse Felice, n'est jamais assez profonde, car l'écriture requiert une ouverture de soi telle qu'« un être croit déjà se perdre dans ses rapports avec les autres êtres »⁷¹¹. Ce don de soi est déjà insuffisant pour la littérature. Alors qu'il doit prendre une décision concernant son mariage et vient d'essayer les reproches de sa mère, il écrit les Tables de sa Loi : « Je m'isolerais de tous jusqu'à en perdre conscience. Je me ferai des ennemis de tout le monde, je ne parlerai à personne. »⁷¹² Encore en 1922, alors que la maladie le détruit, il écrit à Max Brod : « La solitude est vraiment mon unique but, ma plus grande tentation, ma possibilité [...] »⁷¹³. Le journal intime remplace le calendrier social. Le 16 décembre 1910, Kafka évoque ainsi tous les écrits qu'il a supprimés dans l'année qui vient de s'écouler ; le bilan annuel de l'œuvre se confond chez lui avec celui du journal. C'est par l'emploi du temps que le sujet se démarque des autres. Kafka explique à Felice que « sa façon de vivre est organisée uniquement en fonction de la littérature »⁷¹⁴. C'est grâce à de véritables « tours de force »⁷¹⁵ qu'il parvient à écrire malgré les obstacles, car « [...] le temps est court, les forces sont minimales, le bureau est un horreur, l'appartement est bruyant [...] »⁷¹⁶. Il écrit lorsque tout le monde est couché, toujours aux mêmes heures. L'emploi du temps que s'impose le diariste tâche d'être régulier. Quand il pourrait être en contact avec des membres de sa famille, la journée, Kafka gît sur son canapé, dans la pénombre. Il réinvente l'alternance du jour et de la nuit. En pleine après-midi, il fait noir dans sa chambre, et la nuit, il veille à la lueur de sa lampe. Il se retranche dans l'appartement de ses parents. Le 7 janvier 1912, alors que toute la famille joue aux cartes, Kafka est dans sa chambre, porte close : il écrit son journal. L'ambition du diariste, explique Alain Girard, est de « vivre avec soi »⁷¹⁷. Kafka rêve de se soustraire à la société et veut mener dans le mariage une vie de

⁷¹¹ Lettre du 14 au 15 janvier 1913 à Felice (« [...] ein Mensch im menschlichem Verkehr schon zu verlieren glaubt [...] »).

⁷¹² *J*, p. 307 (« Ich werde mich bis zur Besinnungslosigkeit von allen absperren. Mit allen mich verfeinden, mit niemandem reden. » ; *II*, p. 190).

⁷¹³ Lettre du 11 septembre 1922 (« Im Grunde ist doch die Einsamkeit mein einziges Ziel, meine größte Lockung, meine Möglichkeit [...] »).

⁷¹⁴ Lettre du 1er novembre 1912 à Felice (« Meine Lebensweise ist nur auf das Schreiben hin eingerichtet »).

⁷¹⁵ *Ibid.* (« Kunststücken »).

⁷¹⁶ *Ibid.* (« [...] die Zeit ist kurz, die Kräfte sind klein, das Bureau ist ein Schrecken, die Wohnung ist laut [...] »).

⁷¹⁷ Girard, A., *Le Journal intime*, op. cit., p. 497-498.

cénobite⁷¹⁸. Il passe avec elle un étrange contrat à Marienbad, lors du séjour de l'été 1916 : ils auront un petit appartement dans la banlieue de Berlin au lieu d'un appartement spacieux à Prague. L'appartement sera peu meublé, conformément à son idéal d'un espace pur⁷¹⁹. Felice se consacrera à sa carrière professionnelle au lieu de la maternité, et lui sera un écrivain indépendant et impécunieux au lieu d'être fonctionnaire. Il ne peut tolérer qu'un étrange mariage. Au lieu de dormir auprès de sa femme, il travaillerait la nuit, comme ce poète chinois qu'il cite en exemple à Felice⁷²⁰. Il propose à celle-ci une simple cohabitation. Lui-même vivrait dans une cave verrouillée où il écrirait, et où on lui apporterait ses repas, que l'on déposerait loin de lui⁷²¹. Or Canetti a bien montré que prendre ses repas seul, c'est renoncer à sa place dans la meute, et à la considération des autres⁷²². Le fantasme kafkaïen est celui du terrier. L'écrivain est un prisonnier et sa femme son geôlier, qui ne peut communiquer en aucune façon avec lui. La cave est aussi un caveau. Contrairement à l'ermite, l'écrivain est coupé aussi de la nature. Dans une autre lettre à Felice, il écrit : « J'ai besoin de vivre à l'écart, non pas *comme un ermite* [...], mais comme un mort. »⁷²³

De même, Soares assume sa fuite devant toute responsabilité dans le domaine social : « Tel est le matériau dans lequel j'ai sculpté, sciemment, la statue de toute ma vie »⁷²⁴, écrit-il. Le poète n'est pas « un être normal » car il n'éprouve pas le « besoin de coexister »⁷²⁵ avec le monde. Dans la société moderne, les êtres supérieurs n'ont pas leur place. Aussi le lisboète suggère-t-il de les expulser vers « l'Île des êtres supérieurs »⁷²⁶, où ils seraient nourris par le reste de la population. En attendant, ces hommes doivent réduire « au strict minimum leur participation à la vie de la tribu »⁷²⁷. Ils ne doivent s'intéresser en aucune manière à la situation politico-sociale de leur pays. Comme Kafka, Soares considère que la solitude est le seul chemin vers soi-même :

⁷¹⁸ Lettre du 24 août 1913 à Felice.

⁷¹⁹ très proche des théories développées par Adolf Loos dans « Ornement et crime » (1908)

⁷²⁰ Cf. lettre du 24 novembre 1912.

⁷²¹ Lettre du 14 au 15 janvier 1913 à Felice.

⁷²² Canetti, Elias, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 236-237.

⁷²³ Lettre du 26 juin 1913 (« Ich brauche zu meinem Schreiben Abgeschlossenheit, nicht wie ein Einsiedler [...], sondern wie ein Toter. »).

⁷²⁴ *LI*, p. 246 (« Talhei nessa matéria de □ a estátua pensada da minha existência » ; p. 246).

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 136 (« um normal » « falta de coexistir » ; p. 134).

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 314 (« a Ilha dos superiores » ; p. 295).

⁷²⁷ *Ibid.* (« ao mínimo a sua participação na vida da tribo »).

« Plus j'étais isolé, note-t-il, plus je me découvrais moi-même [...] »⁷²⁸. C'est dans l'écriture de soi que ce vœu peut être exaucé, car elle est la seule activité artistique qui puisse s'effectuer dans la solitude. Elle est entièrement mentale, elle est « un rayon de lumière entre des astres », et à ce titre, « la seule forme de communication tolérable »⁷²⁹. Ainsi l'écrivain portugais n'éprouve-t-il que dédain pour ceux qui agissent, « pour ces gens qui ignorent que leur seule réalité, pour chacun d'eux, c'est son âme »⁷³⁰. Le programme de l'autogenèse pessoenne est déjà présente dans les noms des hétéronymes de jeunesse (1903-1904) : Jean *Seul*, Charles Robert *Anon* (anonyme), les frères Alexander et Charles *Search* (recherche). Le poète doit se rendre anonyme et solitaire pour effectuer sa quête. Chez Pessoa, les dates ne sont jamais commentées. Par exemple, celle du 25 décembre 1929 n'est évoquée que comme « jour de congé »⁷³¹, sans autre précision. Que ce soit le jour de Noël semble n'avoir aucune importance pour Soares. Ce qui rythme son temps, ce n'est pas le calendrier des hommes, mais le calendrier cosmique des phénomènes naturels, qui correspond à son calendrier intime. Le journal est pour son auteur l'occasion d'instaurer un « idiorythme »⁷³², selon le terme barthésien. On ne trouve pas non plus de bilan annuel ou de considérations portant sur de longues périodes, comme c'est le cas dans le journal de forme traditionnelle. La journée semble bien souvent être l'aune du temps. Le diariste peut à nouveau s'approprier de petites unités de temps, comme dans l'enfance. Soares qualifie son *Livre* d'« autobiographie sans événements »⁷³³. Lorsqu'il y a un événement, c'est-à-dire rupture de l'idiorythmie, il vient de l'extérieur, et est perçu comme négatif. Barthes a montré que l'anachorète refuse l'événement, et rapproche cette attitude du « Wou-wei » taoïste (le non-agir)⁷³⁴. Le temps de l'écriture de soi celui du repliement autarcique. Le refuge de Soares est également la chambre, mais plus encore son bureau, lieu familier auquel il rêve de s'arracher mais quitte avec peine et retrouve avec soulagement. La nuit est aussi un abri, car les rues ne sont plus emplies de ce grouillement incessant de la journée. « La nuit je suis moi [...] »⁷³⁵, écrit le lisboète. Le fantasme de réclusion s'exprime par le

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 320 (« Cada vez mais isolado, quanto mais dei por mim [...] » ; p. 300).

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 226-227 (« um raio de uma luz entre astros » « A única comunicação tolerável » ; p. 215).

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 65 (« por eles, que desconhecem que a única realidade para cada um é a sua própria alma » ; p. 70).

⁷³¹ *Ibid.*, p. 58 (« um feriado » ; p. 64).

⁷³² Rythme personnel. Cf. Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 39.

⁷³³ *LI*, p. 48 (« a minha autobiografia sem factos » ; p. 54).

⁷³⁴ Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 124.

⁷³⁵ *LI*, p. 41 (« De noite sou eu [...] » ; p. 48).

thème de la vitre. Au fragment 41, le diariste regarde tomber la pluie par la fenêtre. Au fragment 59, il fixe à travers la vitre un vieillard dans la rue. Il s'isole du monde : « Je referme, las, les battants de mes fenêtres, j'exclus le monde, et je connais, pour un instant, la liberté. » (LI 90) Soares n'habite pas les paysages qu'il décrit. Aux vitres s'ajoutent parfois des grilles, comme celles qui entourent les plantations des jardins publics : « J'ai planté des grilles d'une hauteur immense à l'entour du jardin de mon être, de telle sorte que, tout en voyant parfaitement les autres, je les exclus encore plus parfaitement et les maintiens dans leur statut d'étrangers. » (LI 145) Cet univers carcéral est fréquent dans l'écriture diaristique, comme l'a montré Béatrice Didier⁷³⁶. Barthes décrit cette épreuve de réclusion comme un excès de l'anachorèse⁷³⁷.

Bourdieu explique que plus les rites sont douloureux, plus grande est l'adhésion à l'institution dans laquelle on pénètre⁷³⁸. Ici, l'institution, c'est la littérature. Les diaristes s'imposent donc une hygiène de vie à valeur initiatique. Le corps fait l'objet d'une brimade continuelle.

Rilke se nourrissait peu, était végétarien, et pratiquait la marche nu-pieds, non dans un souci de destruction du corps, mais de purification. Pessoa négligeait son corps, dans un désir de mortification qu'admire parfois Soares chez les anachorètes. Ceux-ci, en effet, « essaient d'échapper [...] à la loi animale »⁷³⁹.

Kafka veut mettre son corps au pas, briser cette enveloppe charnelle. C'est la raison pour laquelle il le prive de nourriture. Sa façon de se nourrir, ainsi qu'il l'écrivit à Felice⁷⁴⁰, écœure tellement Hermann qu'il ne peut la supporter et interpose entre son fils et lui un journal ouvert⁷⁴¹. Ainsi l'écrivain brise-t-il la contrainte sociale du repas, s'opposant en particulier à l'éducation de son père qui exigeait de lui qu'il mangeât vite et copieusement. Comme l'a souligné Canetti⁷⁴², son attitude à table

⁷³⁶ Didier, B., *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976, p. 12.

⁷³⁷ Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 97.

⁷³⁸ Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 129.

⁷³⁹ *LI*, p. 186 (« tentam, de facto, libertar-se da lei animal » ; p. 179).

⁷⁴⁰ Lettre du 7 novembre 1912.

⁷⁴¹ Kafka suit en effet la méthode du diététicien américain Horace Fletcher, qui préconisait de mâcher longuement chaque bouchée pour faciliter la digestion.

⁷⁴² Selon lui, Kafka est « de tous les écrivains, le plus grand expert du pouvoir » car il l'a vécu dans son âme et dans sa chair. Il note que l'écrivain cherche à se soustraire au pouvoir sous toutes ses formes. In Canetti, E., *L'Autre Procès : lettres de Kafka à Felice*, Paris, NRF/Gallimard, 1972, p. 106-107.

est dirigée contre les autres. Émilie Seffray note qu'il se pose ainsi en législateur, et cherche à « détronner » son père, dans un « fantasme de parricide » qui prend la forme de l'anthropophagie⁷⁴³. Or, selon les anthropologues, une des raisons du cannibalisme pratiqué dans les sociétés primitives était la conviction d'acquérir les qualités de celui qu'on mangeait, surtout s'il s'agissait d'un ennemi valeureux... De plus, Freud, dans *Totem et tabou*, émet l'hypothèse que la horde primitive aurait connu le meurtre puis la dévoration du père par les fils. Les restrictions alimentaires de Kafka ne sont-elles pas le fruit de la censure qu'il impose à ce fantasme ? Franz boit du lait, sans doute parce que le lait est pur, ne mange pas d'aliments cuits, se nourrit essentiellement de fruits. Ces habitudes alimentaires contrastent avec les manières d'ogre d'Hermann⁷⁴⁴. Il ne fume pas, ne boit pas, ne mange pas de chocolat, prend chaque jour le même repas. Dès 1908, il est végétarien. Certes, cette pratique était répandue dans le monde germanique de l'époque. Mais le végétarisme kafkéen est une exagération des contraintes de la kashrut. Là où elle interdit le sang, il interdit la viande. Il institue les règles de sa propre religion. Pour Ricoeur, le rituel est propre à la conscience coupable et constitue une « tactique d'évitement de la faute »⁷⁴⁵. Ainsi, l'absence de sexualité est-elle – et sans doute aussi chez Pessoa – également un rituel. Élisabeth Frisch montre que dans la mesure où toute sexualité entre dans un système de répression sociale, selon l'analyse foucauldienne⁷⁴⁶, le refus de sexualité est une forme de résistance. La chasteté permet de soustraire son corps au pouvoir. Chez Kafka, il y a une obsession du temps dans le corps, d'une part dans le fonctionnement mécanique des différentes parties de celui-ci, d'autre part dans la vision plus globale d'un corps vieillissant. Il cherche à supprimer cette incarnation du temps, par exemple en éliminant les processus de digestion. Dans la note sur les audaces alimentaires, il avale les aliments sans les mâcher, et les fait ressortir en les tirant « à travers l'estomac et les intestins »⁷⁴⁷. La viande, qui est un cadavre, est rejetée comme sale. Kafka était lui-même très méticuleux quant à sa toilette, comme le rappelle Reiner Stach⁷⁴⁸. À la lourdeur des corps de son entourage, qui, on l'a vu, lui rappelle les bêtes d'une étable (J 420),

⁷⁴³ Seffray, Émilie, *Franz Kafka et la nourriture*, Maîtrise, Université de Cergy-Pontoise, 2001, p. 26.

⁷⁴⁴ Cf. *Lettre à son père*, op. cit., p. 841.

⁷⁴⁵ Ricoeur, P., *Finitude et culpabilité*, vol. 2 : *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 140.

⁷⁴⁶ Cf. Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984.

⁷⁴⁷ *J*, p. 133 (« von hinten den Magen und die Därme durchreißend... » ; *I*, p. 164).

⁷⁴⁸ Stach, Reiner, *Die Jahre der Entscheidungen*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002, p. 10.

il oppose sa propre maigreur ; à leur animalité grossière sa pureté d'ascète, à leur vieillissement prématuré son éternelle jeunesse. Ce qu'il retient du judaïsme, outre les restrictions alimentaires, ce sont les rites de purification. Il fait référence au bain rituel des communautés juives de Russie, servant à « laver l'âme de sa saleté terrestre »⁷⁴⁹. Il évoque également la coutume de plonger au réveil les doigts dans l'eau pour s'y purifier du contact qu'ils ont pu avoir pendant la nuit avec certaines parties du corps. Il suit, avec l'exagération obsessionnelle qui lui est propre, les méthodes du Docteur danois Jens Peter Müller : il se lave à l'eau glacée, s'impose des exercices de gymnastique suédoise, nu devant la fenêtre ouverte, refuse tout chauffage, et s'habille légèrement, même pendant le rigoureux hiver pragois. En octobre 1911, il note l'étonnement d'un employé de son père devant sa tenue vestimentaire si peu adaptée à la saison (J 111). Il appelle ces habitudes « müllériser » (« müllern »). Kafka dort peu. Naturiste, il croit aux vertus thérapeutiques du soleil et des plantes, et refuse les remèdes médicaux. Il consulte, dès 1911, un naturopathe. Il veut se donner une nouvelle identité où le corps tient aussi peu de place que possible, ce qui explique sa maigreur. Il cherche à ordonner une vie organique anarchique. Le corps, comme le note Émilie Seffray, « se comporte comme une machine agressive et étrangère, alors que Kafka rêve d'un *corps-tube* »⁷⁵⁰ dont le fonctionnement serait synonyme de pureté. Il rêve d'un corps infailible. Le journal intime participe de ce rituel, dans la mesure où il tente d'assurer la transsubstantiation littéraire du corps. Celui-ci ne doit pas faire obstacle à l'écriture, mais doit être dressé afin de la servir. L'ascétisme kafkéen ne vise pas à s'assurer le ciel, il participe d'une vision du corps comme instrument de production. Peut-être faut-il voir dans cette conception une influence du productivisme assigné au corps par le capitalisme⁷⁵¹. Ces contraintes rappellent aussi les exercices de l'âme et du corps des bouddhistes, qui s'adonnent également au jeûne et aux médecines naturelles. Elles préparent à la méditation, qui permet d'obtenir la dissolution du moi, le vide. Les rituels sont la voie vers l'écriture et l'être, nécessaires à l'accomplissement de la vocation.

⁷⁴⁹ J, p. 127 (« den irdischen Schmutz der Seele abzuwaschen » ; I, p. 157).

⁷⁵⁰ Seffray, É., *Franz Kafka et la nourriture*, op. cit., p. 9.

⁷⁵¹ Cf. Paz, Octavio, *Point de convergence*, Paris, NRF/Gallimard, 1976, p. 197-198.

« *Au seuil de tâches plus grandes* » (Rilke)

Depuis Saint-Augustin, conversion religieuse et littéraire sont liées. Le topos est repris par Pétrarque dans la lettre dite « L'ascension du Mont Ventoux ». Le poète florentin cite l'évêque d'Hippone, qui écrit que les hommes parcourent le monde mais oublient de s'examiner eux-mêmes (*Confessions* Livre VIII)⁷⁵². De même que *Les Confessions* de Saint-Augustin, chacune des œuvres qui nous occupent donne quelque part la clé du passage à la création et le début de la vocation. Les trois auteurs se sentent en effet appelés à une tâche supérieure : refonder le sujet et l'univers. Le journal intime est l'instrument privilégié de la quête. Georges Gusdorf souligne en effet la portée ontologique du genre intimiste. Le diariste cherche le « moi du moi »⁷⁵³ et « l'écriture journalière poursuit la recherche du fondement »⁷⁵⁴.

Rilke, dans une lettre, fait allusion au texte de Pétrarque et s'identifie au projet du poète italien⁷⁵⁵. Dans les *Carnets*, c'est l'épisode de la main qui donne la clé de l'écriture. D'après Naumann, il symbolise en effet le passage de l'enfance à l'âge adulte. Le début de ce récit précise que le jeune Malte a pour habitude de dessiner des officiers à cheval ou des scènes de bataille. À propos de ce dernier motif, il écrit : « [...] c'était beaucoup plus facile, parce qu'il suffisait alors de faire la fumée qui enveloppait tout. »⁷⁵⁶ Il est encore situé dans le monde indistinct de la toute petite enfance, puisqu'il doit se mettre à genoux sur le fauteuil, dans la facilité du collectif. Mais le jour où le drame se produit, il dessine un chevalier, « un seul chevalier bien distinct »⁷⁵⁷. Il prend conscience de lui-même. La main qu'il voit s'avancer au-devant de la sienne, « une main plus grande et d'une maigreur inaccoutumée »⁷⁵⁸, n'est-ce pas la prophétie de sa propre main d'adulte ?⁷⁵⁹ C'est parce que

⁷⁵² Pétrarque, *Lettres familières*, dir. par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, vol. 2, livres IV-VII.

⁷⁵³ Gusdorf, Georges, *Lignes de vie*, vol. 2 : *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob 1991, p. 412.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, vol. 1 : *Les Écritures du moi*, *op. cit.*, p. 393.

⁷⁵⁵ Lettre du 30 décembre 1913 à Pia de Valmarana.

⁷⁵⁶ *CM*, p. 494 (« [...] das war viel einfacher, weil dann fast nur der Rauch zu machen war, der alles einhüllte. » ; p. 77).

⁷⁵⁷ *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966 (« einen einzelnen, sehr deutlichen Ritter » ; p. 85).

⁷⁵⁸ *CM*, p. 495 (« eine größere, ungewöhnlich magere Hand » ; p. 78).

⁷⁵⁹ Naumann, Helmut, *Gesammelte Malte-Studien: zu Rilkes „Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“*, Rheinfelden-Berlin, Schäuble, 1993 ; 2^e partie : *Neue Malte Studien*, p. 96.

Malte a le pressentiment de cette réalité à venir, qu'il retire sa propre main⁷⁶⁰. De plus, c'est au moment où il dessine cet unique chevalier qu'il fait tomber son crayon de couleur, mettant fin, symboliquement, au monde enfantin du dessin. C'est d'une plume que devra désormais se servir le jeune Malte. La main est en effet, dans les interprétations psychanalytiques, symbole de l'intellect. Le jeune Malte, qui prend conscience de sa main comme d'un élément à part entière, accède en même temps à la maturité intellectuelle. Le narrateur veut croire qu'il avait eu conscience, à ce moment-là, de vivre un événement décisif de son existence : « C'est naturellement de l'imagination, si je prétends aujourd'hui avoir senti déjà en ce temps-là que quelque chose venait d'entrer dans ma vie, précisément dans ma vie, avec quoi je devrais toujours me mouvoir, toujours et quoi qu'il arrive. »⁷⁶¹ Il comprend soudain ce qu'est un adulte : une personne qui fait des expériences incommunicables. Aussi ressent-il « une fouguese sympathie pour les grandes personnes »⁷⁶². Naumann souligne l'opposition entre la table sur laquelle Malte dessine et qu'éclaire la lampe, et la partie située sous cette table, dans l'obscurité. Il y voit la séparation symbolique du conscient et de l'inconscient. La main n'est donc pas une hallucination, mais une réalité inconsciente, que l'enfant n'oubliera jamais. C'est cette expérience indicible qui le pousse à chercher sa propre langue. Là commence sa solitude, et sa vocation de poète (CM 109). Cette expérience se renouvelle à l'âge adulte, et c'est en cela qu'elle est bien scène fondatrice : sa résurgence a valeur d'incitation à l'écriture. À chaque fois, le narrateur est mis face à face avec « La Chose », et sa terreur le pousse vers la création. Après avoir assisté à la mort d'un homme, Malte se réfugie dans sa chambre. Il prend à nouveau conscience de sa vocation : « En dépit de toute ma peur, je suis malgré tout comme quelqu'un que de grandes choses attendent et je me rappelle que j'avais autrefois un sentiment semblable avant de commencer à écrire. »⁷⁶³ À nouveau, la main est un membre autonome, initiateur de l'acte scripturaire : « Mais il viendra un jour où ma main se sera éloignée de moi et, quand je lui ordonnerai d'écrire, elle écrira des mots

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁷⁶¹ *CM*, p. 496 (« Es ist natürlich Einbildung, wenn ich nun behaupte, ich hätte in jener Zeit schon gefühlt, daß da etwas in mein Leben gekommen sei, geradeaus in meines, womit ich allein würde herumgehen müssen, immer und immer. » ; p. 79).

⁷⁶² *Ibid.* (« ungestüme Sympathie für die Erwachsenen. » ; p. 80).

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 468 (« Bei aller Furcht bin ich schließlich doch wie einer, der vor etwas Großem steht, und ich erinnere mich, daß es früher oft ähnlich in mir war, eh ich zu schreiben begann. » ; p. 47).

que je n'aurai pas pensés. »⁷⁶⁴ On pense ici aux Tables de la Loi. C'est que Malte se fait une haute idée de la place de l'artiste parmi les hommes. Sa mission est difficile, comme le constate Rilke dans sa correspondance : « Nous sommes solitude. [...] plus rien ne sera proche [...] »⁷⁶⁵ Il compare le poète à un homme sur la montagne pris de vertige, au point d'en être presque détruit. Les modèles de Malte sont le saint, qui se surmonte lui-même, à l'exemple de Saint-Julien l'Hospitalier au fragment 21, et Beethoven. Malte espère être le « chaste à l'oreille vierge »⁷⁶⁶ capable de recueillir et de faire fructifier la semence de cette musique. La mission se déroule à Paris, ville peu nommée car symbolique. À l'image des forêts des romans de chevalerie, elle recèle maints dangers qu'il faut surmonter pour parvenir à son but. D'autres lieux – imaginaires ceux-là – sont également initiatiques : les montagnes où erre le fils prodigue et le désert de la Thébaïde (CM 484). Malte sent la métamorphose s'opérer en lui : « À quoi bon dire aux gens que je change ? Si je change, je ne suis plus celui que j'étais, et si je ne suis plus celui que j'étais auparavant, il est clair qu'il n'y a plus personne qui me connaisse. Et il m'est impossible d'écrire à des étrangers, à des gens qui ne me connaissent pas. »⁷⁶⁷

C'est à soi-même désormais qu'il faut écrire, percer le sujet pour en faire jaillir la vérité fondamentale. « On savait autrefois, écrit-il, qu'on contenait la mort à l'intérieur de soi-même, comme un fruit son noyau. »⁷⁶⁸ Cette recherche de l'essence, du noyau (*Wesen, Kern*), est propre à l'expressionnisme, note Henri Meschonnic⁷⁶⁹, car elle est recherche de l'intensité. Le but visé par l'écriture est donc ce noyau dur de la personne, que cherchaient ceux qui ont piqué de toutes parts le cadavre de Grischa Otrepiov (CM 559). Rilke espère, en créant Malte, son double, parvenir à l'essence de son être. Il présume que le reflet sera détenteur de vérité. N'est-ce pas en lui montrant son reflet qu'Erik veut aider le fantôme de Christine Brahe à achever sa mort ? Le miroir a ici

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 466 (« Aber es wird ein Tag kommen, da meine Hand weit von mir sein wird, und wenn ich sie schreiben heißen werde, wird sie Worte schreiben, die ich nicht meinte. »).

⁷⁶⁵ Lettre du 12 août 1904 à Franz Xaver Kappus (« Wir sind einsam. [...] es gibt nichts Nahes mehr [...] »).

⁷⁶⁶ *CM*, p. 484 (« Jungfräulicher unbeschlafenen Ohrs » ; p. 66).

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 436-437 (« Wozu soll ich jemandem sagen, daß ich mich verändere? Wenn ich mich verändere, bleibe ich ja doch nicht der, der ich war, und bin ich etwas anderes als bisher, so ist klar, daß ich keine Bekannten habe. Und an fremde Leute, an Leute, die mich nicht kennen, kann ich unmöglich schreiben. » ; p. 10-11).

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 439 (« Früher wußte man [...], daß man den Tod *in* sich hatte wie die Frucht den Kern. » ; p. 14).

⁷⁶⁹ Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 63-64.

le même sens que la perforation du cœur, et que l'écriture du journal. Il est à la recherche de sa Vérité, celle-là même que le marquis de Belmare portait dans son sang et avec laquelle il mourut. Le sang est en effet la métaphore de cette intimité de l'être. En lui est déjà contenue notre mort. Malte le pressent en sortant de l'hôpital où il s'est trouvé confronté à elle : « Et mon sang me traversait et la traversait comme un seul et même corps. »⁷⁷⁰ C'est pourquoi, conformément au vœu du comte Brahe qui constate que les livres sont vides, Malte devra écrire avec son sang. C'est alors seulement qu'il pourra opérer la transmutation du réel en littérature, à l'instar du marquis de Belmare, dont le sang devenu livre est un laboratoire d'alchimie : « il n'y avait pas une page dans son sang qui ait été laissée en blanc. Et, quand il s'enfermait de temps en temps et qu'il restait tout seul à feuilleter, il trouvait les passages sur l'or et la façon de le fabriquer [...] »⁷⁷¹. Or, nous dit Rilke, le marquis de Belmare « était » (« war »)⁷⁷². « L'acte autobiographique, rappelle Philippe Lejeune, [...] a pour fonction immédiate d'assurer la cohérence du moi. »⁷⁷³ Rilke en était conscient, qui en 1907, considérait déjà que les *Carnets* seraient une naissance (*Geburt*)⁷⁷⁴.

La scène fondatrice de la quête kafkaïenne est aussi une scène d'écriture. Kafka la rapporte le 19 janvier 1911. Alors qu'il écrivait au milieu de sa famille quelques phrases d'un roman, un oncle prit le papier, le parcourut et le lui rendit, en déclarant aux autres : « le fatras habituel »⁷⁷⁵. Le jeune Franz, qui attendait de la littérature qu'elle l'arrachât de sa place (J 19), se sentit « chassé de la société d'un seul coup »⁷⁷⁶. Le rejet de son écriture est un rejet de soi-même : « J'acquis, au sein même du sentiment familial, un aperçu des froids espaces de notre monde, qu'il me faudrait réchauffer à l'aide d'un feu que je voulais chercher d'abord [...] »⁷⁷⁷. À la différence du mythe prométhéen, le feu, chez Kafka, ne préexiste pas à la quête : il doit lui-

⁷⁷⁰ *CM*, p. 60 (« Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper » ; p. 59).

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 533 (« Und wenn er sich einschloß von Zeit zu Zeit und allein drin blätterte, dann kam er zu den Stellen über das Goldmachen [...] » ; p. 122).

⁷⁷² *Ibid.*, p. 534. Traduction modifiée.

⁷⁷³ Lejeune, P., *Les Brouillons de soi*, *op. cit.*, p. 54.

⁷⁷⁴ Lettre du 21 février 1907 à Karl von Heydt.

⁷⁷⁵ *J*, p. 20 (« das gewöhnliche Zeug » ; *J*, p. 116).

⁷⁷⁶ *Ibid.* (« aus der Gesellschaft [...] mit einem Stoß vertrieben »).

⁷⁷⁷ *Ibid.* (« Ich bekam selbst innerhalb des Familiengefühls einen Einblick in den kalten Raum unserer Welt, den ich mit einem Feuer erwärmen mußte, das ich erst suchen wollte [...] »).

même le créer. Ce qui préside à cette scène, c'est le lien qui se tisse chez l'écrivain entre son existence, la culpabilité et l'écriture. Isolé au sein de sa famille, le jeune garçon prend en effet conscience de son individualité ; mais en même temps, il est l'objet d'une accusation : « Le jugement de l'oncle se répéta en moi avec une signification déjà presque réelle [...] »⁷⁷⁸. L'écrivain est un paria : coupable d'imposture, il est exclu de la société et condamné à la solitude. Dès lors, il s'identifie à un combattant, comme Rilke et Soares, d'ailleurs, qui ont pour modèles soldats et chevaliers. Son arme n'est pas l'épée : il devra tremper leur âme dans l'encre. Cette métaphore hante tout l'œuvre kafkaïen, on la retrouve notamment dans le titre « Description d'un combat ». Le fragment du 29 mai 1914 (J 347) évoque la lutte qu'il doit livrer dans une forêt. Il s'agit d'un combat semblable à celui de Moïse libérant le peuple d'Israël. L'écrivain désire passer des « souffrances inférieures de la création littéraire – qui est maintenue en esclavage [...] – à la liberté plus haute qui est peut-être en train de [l']attendre »⁷⁷⁹. La violence de la création s'exprime à travers des métaphores guerrières : « Acte créateur. Avance ! Suis le chemin ! Rends-moi des comptes ! Demande-moi des comptes ! Juge ! Tue ! »⁷⁸⁰ En 1917, elles ponctuent les notes du *Journal*, car l'écrivain se sait atteint d'un mal mortel. Le diariste a en effet le sentiment de mener une guerre (J 440). La quête de l'Un (J 439) ne peut se faire que par une concentration de tout l'être qui devient dur et tranchant : « De telle sorte, s'exhorte-t-il, qu'une fois le moment décisif venu, tu tiennes tout ton être dans une seule main comme une pierre à lancer, comme un couteau prêt à tuer. »⁷⁸¹ Il veut lutter contre le monde, mais « avec des armes plus réelles que l'espoir et la foi. »⁷⁸² Il a pour modèle la figure du saint. L'autre modèle est Moïse, qui institua de nouvelles règles pour la conquête de la terre promise. Il écrit, parmi d'autres annotations de la Genèse : « Et comme il menait une vie divine,

⁷⁷⁸ *Ibid.* (« Das Urteil des Onkels wiederholte sich in mir schon fast wirklicher Bedeutung [...] »).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 363 (« über die untersten Leiden des [...] Schreibens in die größere auf mich vielleicht wartende Freiheit » ; III, p. 38).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 426 (Schöpferisch. Schreite! Komme des Weges daher! Stehe mir Rede! Stelle mich zur Rede. Urteile! Töte! » [Im Dunkel der Gasse...] in *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß*, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden...*, op. cit., p.143-164, p. 163.

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 440-441 (« Daß Du wenn es zur Entscheidung kommt, Dein Ganzes in einer Hand so zusammenhältst wie einen Stein zum Werfen, ein Messer zum Schlachten. » [Oktavheft G], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 161).

⁷⁸² *Ibid.*, p. 477 (« mit Waffen die wirklicher sind als Hoffnung und Glaube. » [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 210).

Dieu le prit avec lui et on ne le vit plus. »⁷⁸³ Comme l'artiste rilkéen, Kafka veut achever l'univers, car c'est seulement en l'achevant qu'on peut le détruire (J 472). Le solitaire devient maître du monde : « Il n'est pas nécessaire que tu sortes de ta maison ; reste à ta table et écoute. N'écoute même pas, attends seulement. N'attends même pas, sois absolument silencieux et seul. Le monde viendra s'offrir à toi pour que tu le démasques, il ne peut faire autrement, extasié, il se tordra devant toi. »⁷⁸⁴ La pensée progresse dans ce fragment vers une ascèse de plus en plus grande, qui aboutit enfin au surgissement du monde, non pas le monde impur que dénonce le Talmud, mais le monde pur de la création. Ce désir est apparenté au hassidisme, où l'accent est mis sur la vie intérieure du fidèle et l'ascèse⁷⁸⁵. Contrairement au héros de conte, l'écrivain doit découvrir lui-même ses capacités. Kafka écrit : « Assurément, il existe des possibilités pour moi, mais sous quelle pierre sont-elles cachées ? »⁷⁸⁶ Le journal a pour tâche de « mettre la singularité en évidence »⁷⁸⁷, il est un télescope braqué sur le moi (J 7). L'écrivain affirme son projet d'« enquête autobiographique »⁷⁸⁸. Il est lui-même un grand lecteur d'œuvres de ce type, et sa bibliothèque contient, entre autres, les journaux d'Amiel, Byron, Hebbel, Tolstoï. Manfred Jürgensen a bien mis en lumière le rôle du *Journal*, montrant qu'il offre un exemple particulièrement manifeste d'une « analyse existentielle de soi », d'une « incessante interrogation sur soi », d'une « conscience critique de soi », d'une « mise en question de soi », destinées à s'assurer de « l'essence de sa propre existence »⁷⁸⁹. Kafka se

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 416 (« Und dieweil er ein göttlich Leben führte, nahm ihn Gott hinweg und ward nicht mehr gesehn. » ; III, p. 127).

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 485 (« Es ist nicht notwendig, daß Du aus dem Haus gehst. Bleib bei Deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, warte nur. Warte nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verzückt wird sie sich vor Dir winden. » [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 94).

⁷⁸⁵ Cf. Chouraqui, André, *Histoire du judaïsme*, Paris, PUF, 1957, p. 92-93. Hassidisme : courant mystique du judaïsme, né dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, fondé par Baal Shem Tov. Son principal représentant littéraire fut Martin Buber, que Kafka avait lu.

⁷⁸⁶ *J*, p. 331 (« Es gibt Möglichkeiten für mich, gewiß, aber unter welchem Stein liegen sie ? » ; II, p. 226).

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 422. Note absente de l'édition allemande.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 548 (« selbstbiographischen Untersuchungen » [Ein junger Student...] ; in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 10).

⁷⁸⁹ Jürgensen, Manfred, *Das fiktionale Ich*, Bern / Munich, Francke, 1979, p. 134. Je traduis.

releit, afin de saisir une personnalité qui lui échappe⁷⁹⁰. C'est souvent cette relecture qui relance la machine d'écriture. Après une interruption de six mois, il écrit, le 27 juin 1919 : « Nouveau journal, je ne le commence à vrai dire que parce que j'ai relu l'ancien. »⁷⁹¹ Écrire doit permettre d'ordonner les forces obscures de l'être, de voir clair en soi. « Un homme qui domine le chaos », écrit-il à Brod, fera « des livres sacrés »⁷⁹². Pour laisser jaillir le feu de l'inspiration, il faut créer un passage vers l'extérieur, percer le moi. Dans une note du 5 novembre 1915, Kafka raconte comment il est la proie d'un feu dévorant qui ne parvient pas à se déclarer. Il se chante alors, pour se calmer, une étrange berceuse : « Mon petit ami, épanche-toi »⁷⁹³, qu'il répète inlassablement, en s'accompagnant de son mouchoir comme d'un instrument. Cet épanchement a lieu le soir même, lorsqu'il raconte cette scène dans son journal. Ce dernier permet de faire jaillir ce feu prométhéen que Kafka a senti très tôt brûler en lui. D'autres exhortations parcourent le *Journal*. Le genre intimiste est en effet le lieu des délibérations et résolutions. Aussi le diariste se prend-il fréquemment à partie, et se prodigue conseils et encouragements. Le sujet doit s'ouvrir, c'est le seul chemin vers l'écriture : « Also öffne Dich Thor Mensch komme hervor. / Atme die Luft und die Stille. » (Allons, ouvre-toi. Que l'être humain sorte. / Aspire l'air et le silence.)⁷⁹⁴

La solennité du moment est rendue par la mise en forme poétique, rare chez Kafka. La note se présente comme deux vers, dont le premier comporte une rime interne. La solennité se lit également dans l'usage de l'impératif. Dans ce jeu d'écriture de soi, le diariste est son propre texte. Le projet d'écriture et la quête de soi n'ont peut-être jamais à ce point coïncidé chez un auteur. « Tu es la tâche »⁷⁹⁵, affirme-t-il. Il est convaincu que l'écriture autobiographique lui permettra d'obtenir une nouvelle identité qui à son tour donnera naissance à l'œuvre : « La création littéraire se refuse à moi. D'où mon plan d'enquêtes autobiographiques. [...] C'est là-dessus que je m'édifierai ensuite [...] » (J 548). Le journal doit aider à se construire, à trouver le sol, l'air et la loi qui lui font défaut et le font échouer dans son œuvre et sa vie. À

⁷⁹⁰ Cf. par exemple *J*, p. 286. Note du 15 août 1912.

⁷⁹¹ *J*, p. 489 (« Neues Tagebuch, eigentlich nur weil ich im alten gelesen habe. » ; *III*, p. 171).

⁷⁹² Lettre de fin juillet 1922 (« ein das Chaos beherrschender Mann » « heilige Bücher ».

⁷⁹³ *J*, p. 408 (« Freundchen ergieße Dich » ; *III*, p. 113).

⁷⁹⁴ *T III*, p. 131 ; *J*, p. 418. Je souligne.

⁷⁹⁵ *J*, p. 448 (« Du bist die Aufgabe. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 173).

propos de ces trois fondements de son être, Kafka affirme : « Les créer est ma tâche [...] »⁷⁹⁶

Chez Pessoa, la scène fondatrice est revendiquée comme telle. En janvier 1935, dans une lettre à son ami Adolfo Casais Monteiro, le poète raconte l'acte de création « triomphal » ayant eu lieu une nuit de 1914. En réalité, la création d'hétéronymes remonte à l'enfance. Toute sa vie, l'auteur portugais a eu le souci de créer sa propre légende. Il évoque en 1914 sa décision d'être soi, de vivre à la hauteur de son mystère : « Je suis né. »⁷⁹⁷ Traditionnellement, le héros d'une quête n'appartient pas à l'humanité ordinaire. « Tout est étranger à mon destin »⁷⁹⁸, écrit Soares. Si le poète, comme on l'a vu, est étranger aux siens, c'est à la façon du surhomme nietzschéen. Zarathoustra n'est-il pas un solitaire et un incompris, celui à qui il est prédit qu'il sera « toujours sauvage et étranger parmi les hommes [...], même quand ils [l]'aiment »⁷⁹⁹? Cette image est également présente chez Pessoa. Dans son texte *Ultimatum*, écrit par l'hétéronyme Campos – qui se réclame de la race des découvreurs –, il a en effet donné sa propre définition du surhomme : complet, complexe et harmonique. Nouveau héros du Portugal, Soares se veut un Grand Découvreur : « Je m'enfoncerai dans la brume, comme un homme étranger à tout, îlot humain détaché du rêve de la mer, navire doté de trop d'être, à fleur d'eau de tout. »⁸⁰⁰ Pessoa veut devenir un bâtisseur, à l'égal de Dante, qui a créé une œuvre-univers. Pessoa considère son art comme un Grand Œuvre. Ses modèles sont les mystiques car ils sentent « la présence magique du mystère »⁸⁰¹, Bouddha et le Christ. Il rêve de s'enfuir dans un désert ou dans une grotte au pied de quelque montagne (LI 187). *Le Livre de l'Intranquillité* a ses lieux initiatiques imaginaires : forêts et déserts. « Je suis aujourd'hui un ascète dans ma religion de moi-même [...] »⁸⁰², s'enorgueillit le diariste. Reclus dans sa cellule, il « écri[t] [s]on nom en lettres majuscules, signature quotidienne de [s]a comptabilité avec la mort »⁸⁰³. Soares semblait destiné à l'écriture d'un journal intime, dans

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 482 (« Diesen zu schaffen ist meine Aufgabe [...] » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, p. 215).

⁷⁹⁷ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 63-64 (« Nasci »).

⁷⁹⁸ *LI*, p. 42 (« tudo é alheio ao meu destino » ; p. 48).

⁷⁹⁹ Nietzsche, F., *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Livre de poche, 1983, p. 258.

⁸⁰⁰ *LI*, p. 116 (« Sumir-me-ei a névoa, como um estrangeiro a tudo, ilha humana desprendida do sonho do mar e navio com ser supérfluo à tona de tudo » ; p. 115).

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 186 (« a presença mágica do mistério » ; p. 179).

⁸⁰² *Ibid.*, p. 262 (« Hoje sou ascético na minha religião de mim [...] » ; p. 248).

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 73 (« Escrevo [...] o meu nome em letras grandes, assinatura quotidiana da minha escritura com a morte » ; p. 77).

la mesure où celui-ci sert justement à comptabiliser le temps. Comme Kafka, l'aide-comptable, en relisant son journal, reprend avec acharnement son enquête : « Les pages où je consigne ma vie [...], je viens de les relire, et je m'interroge. [...] Qui suis-je lorsque je sens ? Quelle chose suis-je en train de mourir, lorsque je suis ? »⁸⁰⁴ Certes, il nie plus bas s'être relu, mais cela, nous le verrons, fait partie des paradoxes de l'énoncé diaristique. Le journal sert à préserver le moi dans ce monde moderne qui le menace d'anéantissement ou de confusion : « En cet âge métallique de barbares, il nous faut prendre un soin méthodiquement exagéré de notre capacité à rêver, à analyser et à captiver, si nous voulons sauvegarder notre personnalité et éviter qu'elle ne dégénère, soit en s'annulant, soit en s'identifiant à celle des autres. »⁸⁰⁵

Toute quête passe par une transformation du héros qui se donne un nouveau nom : on pense à Ulysse et à Siegfried. Chacun des diaristes est, à l'image d'Otrepiov, dans les *Carnets*, celui dont la force a consisté à n'être plus le « fils de personne »⁸⁰⁶. Refuser le nom qu'on a reçu à la naissance, c'est renoncer à l'« instrument de repérage »⁸⁰⁷ qui assigne au sujet une place dans l'univers, c'est refuser l'individualisation.

Rilke s'octroyait une identité fictive. Il s'imaginait être le dernier descendant d'une lignée d'officiers issue de la noblesse carinthienne. Il a germanisé son prénom français de René en Rainer en 1897. Le héros rilkéen semble vouloir se libérer de toutes les représentations qui se rattachent à un nom donné. De fait, comme le souligne Peter Henninger⁸⁰⁸, beaucoup de noms n'apparaissent pas dans les *Cahiers* au moment où sont évoquées certaines figures : Beethoven, Ibsen, Francis Jammes et Éleonora Duse. Celui qui est appelé n'a pas d'origine repérable, pas de nom, ou bien il porte un surnom. C'est à Urnekloster que Malte apprend que le nom est arbitraire. Il écrit, à propos de son grand-père : « J'avais toujours le sentiment qu'aucun nom précis ne

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 95 (« Quem sou quando sinto? Que coisa morro quando sou? » ; p. 97).

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 356 (« Nesta era metálica dos bárbaros só um culto metodicamente excessivo das nossas faculdades de sonhar, de analisar e de atrair pode servir de salvaguarda à nossa personalidade, para que se não desfça ou para nula ou para idêntica às outras » ; p. 334).

⁸⁰⁶ *CM*, p. 557 (« niemandes Sohn » ; p. 150).

⁸⁰⁷ Pariente, Jean-Claude, *Le Langage et l'Individuel*, Paris, A. Colin, 1973, p. 83.

⁸⁰⁸ Henninger, Peter, « Quelques aspects du non-dit dans Les Cahiers de Malte Laurids Brigge » in Klein, Christian (dir.), *Rainer Maria Rilke et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*. *Écriture romanesque et Modernité*, Paris, Masson/Armand Colin, 1996, p. 147-164.

pouvait être attaché à cette personnalité [...] »⁸⁰⁹ Or le comte Brahe semble porter un masque. C'est le grand-père également qui apprend à Malte les variations sur le nom, en prononçant le nom de son petit-fils « de manière facétieuse »⁸¹⁰. Se délivrer de la subjectivité, tel est le but visé par le refus du nom. En effet, comme le rappelle Philippe Lejeune, le « je » ne permet pas de rendre compte de l'irréductible subjectivité de chacun. Seul le nom propre permet de n'être pas perdu dans l'anonymat. « C'est dans le *nom propre*, écrit-il, que personne et discours s'articulent avant-même de s'articuler dans la première personne »⁸¹¹. Les livres des diaristes seront donc des livres anonymes, comme ceux que Malte aperçoit chez les bouquinistes au fragment 16, car le temps a effacé le nom des auteurs sur les reliures. « Le temps de la signification nouvelle va venir [...] »⁸¹², écrit-il. Malte, comme le fils prodigue, est celui en qui s'opèrent de grands changements. Il voudrait lui aussi devenir « impersonnel et anonyme »⁸¹³. Sa quête est pour lui une renaissance, aussi devra-t-il refuser le nom que donnent les hommes et leur renommée : « [...] si le temps passe et que tu t'aperçois que ton nom circule parmi les gens, [...] jette-le. Prends-en un autre, n'importe lequel, afin que Dieu puisse t'appeler dans la nuit. Et cache-le au regard des autres. »⁸¹⁴

Le choix du nom est la réponse à cette exclusion. Kafka décline son prénom en hébreu (J 199), renouant avec la tradition judaïque dont ses parents se sont éloignés. Il renonce au nom du père pour le prénom du grand-père maternel. Il retourne l'infamie en gloire, comme Napoléon, qu'il admirait tant. Le petit caporal devenu empereur a en effet troqué son nom de Bonaparte pour celui de Napoléon Ier. Kafka cite justement une phrase de lui où il assume avec fierté, devant les Altesses gênées, le fait d'avoir été simple lieutenant (J 112-113). Kafka, à cette lecture, dit éprouver lui-même cette fierté, manifestant ainsi son identification avec son modèle. Le discret employé de bureau rêve d'une métamorphose, non pas en cafard, mais en empereur de la littérature... « Je suis cependant plus calme que d'habitude, écrit-il cinq ans avant sa mort,

⁸⁰⁹ *CM*, p. 452 (« Mir schien es überhaupt, als ob an seiner [...] Persönlichkeit kein bestimmter Name haften könne [...] » ; p. 28).

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 452 (« eine scherzhafte Betonung » ; p. 28).

⁸¹¹ Lejeune, P., *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 21-22).

⁸¹² *CM*, p. 467-468 (« Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen [...] » ; p. 47). Traduction modifiée.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 601 (« allgemein und anonym » ; p. 198).

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 486 (« [...] wenn die Zeit geht und du merkst, wie dein Name herumkommt unter den Leuten, [...] tu ihn ab. Nimm einen andern an, irgendeinen, damit Gott dich rufen kann in der Nacht. Und verbirg ihn vor allen. » ; p. 69).

comme si une grande transformation était en train de s'accomplir dont je sentirais le frémissement lointain. »⁸¹⁵

Quant à Pessoa, il a modifié l'orthographe de son nom en 1916 ; le privant de son accent circonflexe, il en a fait un nom commun, qui en portugais signifie « une personne ». Mais il tire ce sens positif vers son contraire. La volonté du héros pessoen est de se dépouiller du nom et de la subjectivité : « Je ne suis personne, absolument personne [...] »⁸¹⁶, constate Soares. Dans l'un des grands textes, s'adressant à une femme aimée idéale, il écrit : « Aucun de nous deux n'a de nom [...] »⁸¹⁷. Avoir pour nom « personne », comme l'orthonyme, c'est porter un masque de théâtre (le sens étymologique du terme *persona* désigne le masque antique), n'avoir plus de personnalité : « Heureux celui qui renonce à sa personnalité [...] »⁸¹⁸, affirme Soares. L'aide-comptable est en cela le double de Pessoa, si l'on en croit Alvaro de Campos, selon qui l'orthonyme n'a pas d'individualité⁸¹⁹. Le poète peut alors fonder un royaume. « Personne », c'est aussi le nom que se donne Ulysse face à Polyphème. Or le Grec est le fondateur légendaire de la cité de Lisbonne à laquelle il aurait donné son nom : *Olisipo* ; c'est ainsi que Pessoa a d'ailleurs baptisé la maison d'édition qu'il a créée, revendiquant ainsi la filiation avec le héros mythique. Les noms de ses premiers hétéronymes sont également significatifs. Celui de son enfance, le « Chevalier de Pas » évoque à la fois la négation et la démarche. Celui de l'adolescence, Alexander Search, signifie la quête. Les modèles de Soares sont l'ermite, le moine, le roi ou l'empereur qui à force d'être tout n'est personne, le capitaine Nemo (personne) – auquel il s'identifie au fragment 267 –, le chevalier.

Ce dernier est l'une de ses figures poétiques de prédilection, comme au fragment 19, où il incarne la « saudade », et dans *La Marche funèbre pour le roi Louis II de Bavière*, où il symbolise la mélancolie (LI 476). Il partage d'ailleurs cette fascination avec Rilke (Malte enfant le dessinait). Le chevalier pessoen est toujours errant, éloigné de tout, héros d'une époque révolue dont les valeurs s'opposent à celles de la modernité. Or le chevalier recevait, lors de l'adoubement, un nouveau nom. Le plus célèbre d'entre eux, Lancelot, dissimulait son identité mais ne pouvait être confondu avec les autres. Il n'était pas, dans les romans de chevalerie, caractérisé par sa psychologie, mais acquérait son identité

⁸¹⁵ *J*, p. 489 (« Aber doch ruhiger als sonst, so als ob eine große Entwicklung vor sich gieng, deren fernes Zittern ich spüre. » ; *III*, p. 172).

⁸¹⁶ *LI*, p. 273 (« Não sou ninguém » ; p. 257).

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 459 (« Nenhum de nós tem nome [...] » ; p. 456).

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 244 (« Feliz quem abdica da sua personalidade [...] » ; p. 231).

⁸¹⁹ Cf. *Notes en souvenir de mon maître Caetano, op. cit.*, p. 64.

par ses exploits. En quelque sorte, il se fondait lui-même. Maître de sa monture, c'est-à-dire de son moi, le chevalier est donc un modèle pour les diaristes. Associée à la lutte spirituelle – la quête du Graal –, son image tend à se confondre avec celle du saint⁸²⁰. La figure du saint et du chevalier se conjuguent dans la figure de Saint-Georges, auquel Rilke a consacré un poème⁸²¹. Ici c'est le projet même de Pessoa qui est énoncé : faire de soi un autre, s'écrire sous un nouveau nom, qui sera celui d'un autre moi écrivant, émanation du premier moi, hypostase ou hétéronyme. Pour Robert Bréchon, la signification du phénomène hétéronymique répond chez Pessoa à un « blocage mental »⁸²² qu'est cette conscience de n'être personne. La première fonction de l'hétéronymie sera donc de « refonder son être », de « conclure un nouveau pacte ontologique »⁸²³. L'écriture du journal tient un rôle important dans l'accomplissement de ce désir d'infini : « Être toujours présent à soi, c'est être Dieu »⁸²⁴, écrit Alain Girard.

La Nostalgie de l'infini

Pour rebâtir le sujet, il faut trouver le sol sur lequel s'appuyer. C'est dans l'enfance qu'il faut chercher le noyau dur. En effet, l'enfant, comme l'écrit Bachelard, réalise « l'étonnement d'être »⁸²⁵, il est sans devenir, hors-temps. Lui seul connaît l'étonnement d'être au monde car lui seul *voit*. Le journal intime sera le lieu de la quête, car, répondant au désir de « vivre en-dedans »⁸²⁶, il est une « seconde naissance », un « retour à la matrice »⁸²⁷, comme le constate Béatrice Didier, il est tenu quand le moi est menacé ou n'est pas encore constitué⁸²⁸.

⁸²⁰ Cf. Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982, p. 233.

⁸²¹ « Saint Georges » *Nouveaux poèmes* in R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 466.

⁸²² Bréchon, R., *Étrange étranger...*, *op. cit.*, p. 203.

⁸²³ *Ibid.*, p. 204.

⁸²⁴ Girard, A., *Le Journal intime*, *op. cit.*, p. 498.

⁸²⁵ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 100.

⁸²⁶ Didier, B., *Le Journal intime*, *op. cit.*, p. 124.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 90-91.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 115.

Si Malte a tant besoin de fonder son moi, c'est parce que l'enfance n'a pas joué son rôle de construction de la personnalité. « Il faudrait donc, en quelque sorte, assumer à nouveau son enfance, si on ne voulait pas la considérer comme à jamais perdue [...] »⁸²⁹, écrit-il. L'enfance est l'unique sol sur lequel peut être rebâti le sujet. « Et dans le moment même où je comprenais que je la perdais, j'éprouvais le sentiment qu'il n'y aurait jamais rien d'autre à quoi je pourrais faire appel »⁸³⁰, note le jeune Danois. De même, le comte Brahe, dans ses mémoires, omet de raconter ses souvenirs politiques et militaires, toutes choses déjà oubliées. Car « ce qu'il ne voulait pas oublier, c'était son enfance »⁸³¹. Le poète est au plus près de l'enfance, car il est lui-même cet enfant qui a grandi contre les adultes (CM 555). L'enfant, être solitaire étranger au monde des grandes personnes, est une figure de l'intériorité. Pour écrire, il faut « être seul comme on l'était dans l'enfance »⁸³². C'est la raison pour laquelle le fils prodigue, ayant trouvé les « racines de son être »⁸³³ reviendra, mû par le besoin d'achever ce passé, préalable à toute métamorphose du moi. Jean-Yves Masson, analysant un poème de Rilke sur le Fils prodigue antérieur aux *Carnets*, souligne que déjà le poète rejette « la rupture comme acte fondateur »⁸³⁴. Le fils prodigue des *Carnets* revient son son enfance, époque où toutes les transformations sont possibles (CM 599). L'identité de l'enfant n'est pas fixe, il s'agit d'une singularité plastique qui lui permet d'atteindre l'infini. En 1920, dans l'élégie inachevée, Rilke chante encore l'enfance, « cette fidélité sans nom des célestes »⁸³⁵...

C'est le désir de pureté qui ramène Kafka à l'enfance, car l'existence dans le monde l'a souillé. « Ce n'est que de l'intérieur que l'on peut se maintenir et maintenir le monde dans le silence et la vérité »⁸³⁶, écrit-il.

⁸²⁹ CM, p. 538 (« Auch die Kindheit würde also gewissermaßen noch zu leisten sein, wenn man sie nicht für immer verloren geben wollte [...] » ; p. 128).

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 539 (« Und während ich begriff, wie ich sie verlor, empfand ich zugleich, daß ich nie etwas anderes haben würde, mich darauf zu berufen. »).

⁸³¹ *Ibid.*, p. 531 (« Was er [...] nicht vergessen wollte, das war seine Kindheit. » ; p. 120).

⁸³² Lettre du 23 décembre 1903 à Franz Kappus (« wie man als Kind einsam war... »). Je traduis.

⁸³³ CM, p. 603 (« Wurzeln seines Seins » ; p. 200).

⁸³⁴ Masson, Jean-Yves, « Comment inaugurer une *Vita nova*? Le départ du Fils prodigue de Rilke (1907), entre tradition et rupture », in Jongy, B. (dir.), *Le Fils prodigue et les siens*, *op.cit.*, p. 146.

⁸³⁵ Rilke, R. M., *Élégies de Duino*, p. 571 (« diese namenlose Treue » [Unvollendete Elegie], *Sämtliche Werke II*, 1963, p. 457).

⁸³⁶ *J*, p. 443 (« Nur von innen [wird man] sich und sie [die Welt] still und wahr erhalten. » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 164).

Cette image du cercle est récurrente dans les journaux. Nous avons vu qu'il préférerait être l'opprimé dans le cercle plutôt que l'oppresseur à l'extérieur (J 7). Gusdorf, commentant ce passage, écrit : « Le cercle, ici, désigne le lieu ontologique de la personnalité »⁸³⁷. En effet, « le cercle limité est pur. »⁸³⁸ Seul, à sa source, le sujet n'est pas corrompu. Kafka est ici plus proche de Rousseau que de Schopenhauer... Le cercle, c'est soi-même sans les autres, sans mélange. Or « [...] il fut un temps où [il] le voyai[t] posé à terre, comme arrosé de chaux [...] »⁸³⁹. Ce temps est celui de l'enfance « vertueuse », « libre »⁸⁴⁰, car d'une sincérité parfaite, où l'on pouvait se mettre à nu devant autrui. L'enfant est pur car ignorant des questions sexuelles⁸⁴¹. Kafka désire figer le corps dans son état originaire, retrouver le corps adamique de l'enfant. C'est le temps où « les parents aussi étaient purs »⁸⁴². Toujours, chez lui, le passé est idéalisé, d'ailleurs impossible à situer. Lorsqu'il se plaint de son insomnie en 1911, à l'âge de vingt-huit ans, il évoque le bon sommeil des « nuits d'autrefois »⁸⁴³. Le déterminant « jene », plus vague encore que la traduction française, relègue le bien-être dans un passé non daté. De même, lorsqu'il dit avoir perdu la sérénité d'autrefois (J 231), à quelle période de sa vie fait-il allusion ? Il faut supposer qu'elle date d'avant 1911 (il est alors âgé de vingt-huit ans), car cette sérénité est absente du journal. En 1915, il situera en 1912 le moment où il est en pleine possession de ses moyens (J 411), mais le lecteur ne peut corroborer ce constat. En effet, en 1912, si le désir d'écrire est très fort, le désir de mort l'est tout autant (J 251). Le diariste semble renvoyer à une enfance indéterminée. Le souci d'économie, la crainte d'épuiser des réserves constituées enfant préside à la vision de l'existence chez cet auteur : « Toutes ces forces ne sont qu'un résidu de celles que je possédais dans mon enfance [...] »⁸⁴⁴. Dès lors, toute vie n'est que détérioration.

⁸³⁷ Gusdorf, G., *Lignes de vie*, vol. 1 : *Les Écritures du moi*, *op. cit.*, p. 393.

⁸³⁸ *Loc. cit.*

⁸³⁹ *J*, p. 8 (« Eine Zeitlang sah [er] ihn ja auf der Erde liegen, wie mit Kalk ausgespritzt [...] » ; *I*, p. 16).

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 422 ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich »] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 543. Note du 10 avril 1922 ; *III*, p. 228.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 396 (« waren auch die Eltern rein. » ; *III*, p. 98).

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 88 (« jene Nächte » ; *I*, p. 42).

⁸⁴⁴ Kafka, F., *Œuvres complètes* vol. 2, *op. cit.*, p. 125 (« Alle diese Kräfte sind wieder nur ein Rest jener die ich als Kind besaß [...] » ; *I*, p. 23).

Dans un poème intitulé « Un soir à Lima »⁸⁴⁵, écrit quelques semaines avant la mort de Pessoa, celui-ci se souvient avec une nostalgie déchirante d'une musique que jouait jadis sa mère, et exprime son horreur d'avoir grandi. Soares souhaite également retrouver cette période heureuse pour mettre fin à son sentiment d'exil. « Ce que je suis, écrit-il, me serait insupportable si je ne pouvais me souvenir de celui que j'ai été. »⁸⁴⁶ Et dans une envolée proustienne, il se réjouit de ce miracle du temps, qui fait demeurer à jamais ce qui est passé dans la mémoire. Le caractère hypostatique de ce « je » d'autrefois apparaît dans le jeu de regards du moi présent sur le moi passé, et la multiplication du sujet qui en résulte : « Diagonale absurde des sensations normales [...] qui [...] grâce à quelque maternel paradoxe du temps, subsiste aujourd'hui encore, ici même, entre celui que je suis et celui que j'ai perdu, dans ce regard antérieur de moi-même que j'appelle moi [...] »⁸⁴⁷. Le regret de l'enfance perdue, c'est le regret d'un âge où l'identité était encore à inventer, et où la fiction était reine. La rêverie de l'enfant est rêverie de l'infini (LI 85).

« En ses solitudes heureuses, l'enfant rêveur connaît la rêverie cosmique », observe Bachelard. Retrouver l'enfance, comme le désirent les diaristes, c'est retourner vers ces rêveries. Or, note Bachelard, « il semble que nos rêveries vers les rêveries de notre enfance nous font connaître un être préalable à notre être, toute une perspective d'*antécédence d'être*. »⁸⁴⁸ La rêverie sur la rêverie de l'enfance est une rêverie ontologique. Ce désir de s'égaliser à l'infini est l'utopie narcissique de tout diariste. Ainsi s'explique chez Rilke et Pessoa la métaphore de l'île, utopie spatiale d'un « narcissisme cosmique »⁸⁴⁹ comme l'enfance en est l'utopie temporelle. L'île est le lieu clos sur lui-même, capable de se refléter dans les eaux qui l'entourent. Malte décrit la scène sur laquelle est placée *La Dame à la Licorne* comme une île. Il écrit, à propos de la dernière tapisserie : « [...] l'île s'élève un peu, comme si elle était devenue plus légère. »⁸⁵⁰ Or, cela ne se vérifie pas dans ces œuvres du Musée de Cluny. De plus, Rilke modifie leur ordre,

⁸⁴⁵ Pessoa, F., *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1291-1303.

⁸⁴⁶ LI, p. 166 (« O que eu fora insuportável, se eu não pudesse lembrar-me do que fui » ; p. 161).

⁸⁴⁷ *Ibid.* (« Diagonal absurda das sensações normais [...] por um paradoxo maternal do tempo, subsiste hoje, aqui mesmo, entre o que sou e o que perdi, no antero olhar de mim que sou eu [...] »).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 92-93.

⁸⁴⁹ Bachelard, G., *L'Eau et les Rêves*, Paris, José Corti, 1942, p. 37.

⁸⁵⁰ CM, p. 517 (« [...] steigt die Insel ein wenig auf, als ob sie leichter geworden sei. » ; p. 104).

afin de placer à la fin, en une sorte d'apothéose, celle de la vue, où la licorne, flattée, se regarde dans le miroir que lui tend la dame (CM 519). La légèreté de l'île évoque l'élévation narcissique.

Quant à Soares, il compare le désir de tout quitter à la découverte d'îles merveilleuses des mers du Sud (LI 444). C'est encore la figure de l'île comme lieu impossible, comme catalyseur de la « saudade » qui surgit lorsqu'il est accablé par « le malheur de vivre, la maladie d'être conscient »⁸⁵¹. Le poète se sait prisonnier de ce monde-ci, contraint d'y vivre : « Dire qu'il n'existe pas d'îles pour les âmes inconfortables ! »⁸⁵² Enfin, nous l'avons vu rêver à l'expulsion des poètes vers « l'Île des êtres supérieurs ». À cette image s'ajoute le motif des eaux dormantes, qu'évoque la présence de bassins, et qui réveille « l'imagination cosmique »⁸⁵³.

Si le monde est mauvais et l'individuation un mal, l'artiste devra se retirer du monde sensible et se dépouiller de son moi pour rejoindre l'harmonie divine qui fut brisée. Véritables épopées du néant, ces œuvres sont traversées par le courant de la mystique rhénane, mais aussi par les philosophies orientales. Le *zen* propose, pour parvenir à ce but, l'abolition du moi, l'extinction des différences entre l'un et le multiple. « Une maison est percée de portes et de fenêtres, et c'est leur vide qui la rend habitable »⁸⁵⁴, dit le Tao. Or au tournant du siècle, l'Europe découvre la culture asiatique...

Malte rêve de devenir comme Beethoven le « finisseur du monde »⁸⁵⁵, celui dont la musique eût dû, entourée d'anges, s'élever parmi les montagnes du désert. Le masque mortuaire du compositeur, que le jeune Danois aperçoit chez le mouleur, n'est pas celui du mensonge, mais d'une ouverture infinie vers l'intérieur. Comme lui, l'écriture de Malte devra échapper au temps. Mais il sait qu'un long travail le sépare de Dieu, un travail aussi difficile que la sainteté. Rudolf Kassner suggéra à Rilke les affinités de sa pensée avec le *zen*. Denis de Rougemont cite la réponse du poète, qui fait lui aussi le parallèle entre cette philosophie orientale et son œuvre, à partir du précepte « atteindre le but sans le voir », et définit le « zen » comme « la pensée sans

⁸⁵¹ *LI*, p. 124 (« O mal da vida, a doença de ser consciente » ; p. 123).

⁸⁵² *Ibid.* (« Não haver ilhas para os inconfortáveis! »).

⁸⁵³ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 170.

⁸⁵⁴ Lao Tseu, *Tao te King*, Paris, Dervy-Livres, 1951, p. 31

⁸⁵⁵ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 72 (« Weltvollendender » ; p. 65).

limite »⁸⁵⁶. Ce lien avec le cosmos, le fils prodigue le cherche en devenant pâtre ; vivant au milieu des bêtes, il croit s'élancer vers Dieu « dans l'espace »⁸⁵⁷. Pour Rilke, c'est à l'homme, en particulier à l'artiste, de construire Dieu. Le poète moderne est cet être solitaire « qui met sa propre existence à la place laissée vide par Dieu »⁸⁵⁸. Comme le montre Jacques Le Rider, le narcissisme rilkéen est une « utopie esthétique » à visée « cosmogonique »⁸⁵⁹. La transformation de soi est alors une quête infinie, sans espoir de retour. Chez Rilke, la fiction permet cette création cosmique de soi. Sous son masque, Grischka Otrepiov a pu « accroître à l'infini les possibilités dont il disposait. »⁸⁶⁰ À l'heure de sa mort, il eut encore « la volonté et le pouvoir d'être tout à lui seul »⁸⁶¹. Le *zen* propose, pour parvenir à ce but, l'abolition du moi, l'extinction des différences entre l'un et le multiple. L'hétéronymie est ce passage du moi au soi.

Kafka tâche de se défaire des excès de la subjectivité. Il rejette également l'omniprésence du « je » expressionniste, produisant des textes, qui tendent à l'universalité. Grözinger note que le seul moyen de sortir du péché est l'abandon du « vouloir-être *Je* » et l'anéantissement mystique du moi dans le rien de Dieu⁸⁶². Il lit chez Kafka l'influence de la kabbale, qui préconise le renoncement à la « conscience de soi », la négation de soi dans le néant de l'unité de Dieu⁸⁶³. « Avant de fouler le seuil du Saint des saints », il faut tout retirer, vêtements et bagages naturellement, mais jusqu'au plus intime : sa nudité et ce qu'elle dissimule, puis « le noyau et le noyau du noyau, puis le reste, puis le surplus, puis la lueur du feu impérissable. Seul le feu lui-même est absorbé par le Saint des saints ». Kafka souhaite, « non pas se débarrasser de soi, mais se consumer »⁸⁶⁴. Pour Joo-Dong Lee, ce

⁸⁵⁶ Rougemont (de), Denis, *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 200-201.

⁸⁵⁷ *CM*, p. 602 (« in den Raum » ; p. 199).

⁸⁵⁸ Stieg, G., Introduction aux *Œuvres poétiques et théâtrales* de Rilke, *op. cit.*, p. XXI.

⁸⁵⁹ Le Rider, J., « Le Narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », in *Europe*, n° 719, Paris, mars 1989, p. 105 et 107.

⁸⁶⁰ *CM*, p. 557 (« machte ihn nur noch freier und unbegrenzter in seinen Möglichkeiten. » ; p. 150).

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 558-559 (« Wille und Macht in ihm war, alles zu sein. » ; p. 151).

⁸⁶² Grözinger, K. E., « Schuld und Sühne bei Kafka im Lichte jüdischer Theologie », in *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 143.

⁸⁶³ Grözinger, K. E., *Kafka und die Kabbala*, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶⁴ *J*, p. 468 (« Vor dem Betreten des Allerheiligsten », « und dann den Kern und den Kern des Kerns, dann das Übrige und dann den Rest und dann noch den Schein des unvergänglichen Feuers. Erst das Feuer selbst wird vom Allerheiligsten

dépouillement du moi en vue d'une conscience pure est d'inspiration taoïste. Elle cite Arthur Waley⁸⁶⁵ : « Cela regarde sans voir, cela entend sans épier, cela sait sans penser. »⁸⁶⁶ Le Tao, en effet, a pour préoccupation le soi de l'homme, et préconise la sortie hors du moi empirique. Elias Canetti avait déjà perçu cette parenté de la pensée de Kafka et du Tao, à travers son penchant pour le minuscule, les petits animaux, en particulier les insectes⁸⁶⁷. Kafka a pu être influencé par la pensée de Rudolf Kassner, dont une œuvre figurait dans sa bibliothèque. Il a en outre lu Fechner, le fondateur de la psychologie expérimentale⁸⁶⁸, qui s'inspirait notamment de la philosophie orientale. Enfin, il connaît Schopenhauer, qui plaçait l'hindouisme et le bouddhisme au-dessus du christianisme. Kafka s'intéressait aux anciennes estampes chinoises et japonaises, mais aussi aux proverbes, à la philosophie et la religion asiatique. La nouvelle « La muraille de Chine » et le poème chinois qu'il cite à Felice le montrent bien. Il connaissait également les livres de la philosophie indienne, et a pu étendre ses connaissances de la littérature chinoise grâce à Martin Buber. Il ne faut pas négliger pour autant l'influence des mystiques rhénans, notamment Böhme, qui invitait à se débarrasser de son *ipséité*⁸⁶⁹. Le modèle de Kafka, on l'a vu, est le saint, celui que Dieu prend avec lui (J 415). L'auteur pragois a décrit à Rudolf Steiner les états d'illumination qu'il connaît dans l'écriture. Son projet consiste à laisser libre cours à la musique qu'il pressent en lui, car elle donnera à son être une expansion infinie : « [...] une harmonie réprimée, contenue, qui, laissée libre, me remplirait entièrement, plus même, pourrait me dilater sans cesser de me remplir [...] »⁸⁷⁰. La tâche que s'impose le diariste est la création d'un univers : « Un directeur de théâtre qui doit tout créer lui-même de fond en comble, il doit même commencer par procréer les acteurs. »⁸⁷¹ Cette genèse est donc placée

aufgesogen ». « Nicht Selbstabschüttelung sondern Selbstaufzehrung » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 198).

⁸⁶⁵ Orientaliste et sinologue anglais du XX^e siècle, traducteur de textes religieux et philosophiques chinois.

⁸⁶⁶ Lee, Joo-Dong, *Taoistische Weltanschauung im Werke Franz Kafkas*, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1985, p. 52.

⁸⁶⁷ Canetti, E., *L'Autre Procès...*, *op. cit.*, p. 113 *sqq.*

⁸⁶⁸ Cf. Fechner, Gustav Theodor, *Éléments de psychophysique* (1860).

⁸⁶⁹ Boehme, Jacob, *Confessions*, Paris, Fayard, 1973, p. 196.

⁸⁷⁰ *J*, p. 89 (« [...] eine bedrückte, zurückgehaltene Harmonie, die freigelassen mich ganz erfüllen, ja sogar noch in die Weite spannen und dann noch erfüllen würde [...] » ; *I*, p. 43).

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 538 (« Teaterdirektor [*sic*], der alles von Grund auf selbst schaffen muß, sogar die Schauspieler muß er erst zeugen. » ; *III*, p. 221).

sous le signe du théâtre. C'est la divine comédie de Kafka. Mais à la différence de Dieu, ou du directeur de théâtre, qui préexistent à leur création, Kafka doit aboutir à une autogenèse. Le drame qui va se jouer sur les planches, c'est lui-même.

Pour trouver l'être, on doit renoncer au moi ancien. Soares y parvient quelquefois, grâce au pouvoir du rêve ou à celui de la lecture : « Je lis, et me voici libre ; j'acquiesce l'objectivité. Je cesse d'être moi, cet être dispersé. [...] Je lis comme si j'abdiquais. »⁸⁷² C'est pour se débarrasser de son moi qu'il lit de préférence les classiques, bien que les romantiques soient plus proches de son âme : « Je ne trouve de paix que dans la lecture des classiques. »⁸⁷³ Cette lecture lui ouvre les portes d'un voyage dans un espace infini, où ils se trouvent dépouillés de leur destin individuel : « Je lis comme si je passais »⁸⁷⁴, écrit-il. « Et c'est chez les classiques [...] que je me sens voyageur sacré, [...] contemplateur sans raison d'un monde sans but [...] »⁸⁷⁵. Sans doute espère-t-il être lu de la même manière, ouvrant à son lecteur les portes de l'infini. Son aventure est cosmique. Au fragment 95, la promenade au bord de la mer est la métaphore d'une aventure bien plus grande que celle évoquée par l'Océan : « Toutes les pensées qui ont fait vivre les hommes, toutes les émotions que les hommes ont cessé de vivre, sont passées par mon esprit [...] »⁸⁷⁶. Cette visée cosmique explique les fréquentes allusions au ciel et aux phénomènes atmosphériques du *Livre*. Celui qui désire accomplir la fusion dans le grand Tout, devra, comme Zarathoustra, affronter sa solitude au milieu des hommes. De là vient le désir de métamorphose. Soares veut être changé en Nuit (LI 288). Comme le souligne Maria Pérez da Silva Babo, la mer et la nuit – ajoutons le ciel – sont les lieux où le sujet ne se différencie pas de l'objet⁸⁷⁷. « C'est moi qui suis l'univers »⁸⁷⁸, écrit Soares. Au fragment 31, il énumère une liste d'éléments du paysage et d'objets qu'il aimerait être. « N'importe quoi,

⁸⁷² *LI*, p. 86 (« Leio e estou liberto. Adquiro objectividade. Deixei de ser eu e disperso. [...] Leio como quem abdica. » ; p. 89).

⁸⁷³ *Ibid.*, p. 85 (« Não encontro repouso senão na leitura dos clássicos. » ; p. 88).

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 86 (« Leio como quem passa. » ; p. 89)

⁸⁷⁵ *Ibid.* (« que me sinto sagrado transeunte, [...] contemplador sem razão do mundo sem propósito [...] »).

⁸⁷⁶ *LI*, p. 126 (Todos os pensamentos, que têm feito viver homens, todas as emoções, que os homens têm deixado de viver, passaram por minha mente [...] » ; p. 125). Traduction modifiée.

⁸⁷⁷ Pérez da Silva Babo, Maria Augusta, *La Problématique du sujet dans le langage poétique : « Le Livro do Desassossego » de Fernando Pessoa*, Thèse, Paris VII, 1981, p. 66.

⁸⁷⁸ *LI*, p. 148 (« O universo não é meu: sou eu. » ; p. 145).

précise-t-il, sauf la vie.»⁸⁷⁹ Cette série d'incarnations rappelle les religions de la métempsycose, notamment le bouddhisme. « Je peux m'imaginer être tout, parce que je ne suis rien »⁸⁸⁰, proclame le lisboète, proche ici du concept de nirvana. Il connaît le désir d'échapper à la création, la tentation d'exister en-dehors de Dieu. Il rêve de sortir de l'espace-temps pour y atteindre l'abolition de tout : « Même si, par une fuite contradictoire du temps et de l'espace, je pouvais m'évader du monde jusque dans ce paysage-là »⁸⁸¹. Il voudrait revenir au non-être, avant que la pensée n'y ait introduit de rupture, et ainsi échapper au malheur de la conscience occidentale : « Et alors le désir me prend [...] de voir un jour – un jour dépourvu de temps et de substance – s'ouvrir une issue pour s'enfuir hors de Dieu, et pour voir le plus profond de nous-mêmes cesser enfin, je ne sais comment, de faire partie de l'être ou du non-être. »⁸⁸² Le sentiment d'être « cloîtré dans une cellule sans limites »⁸⁸³ et l'envie de fuir hors de ce monde correspond à de nombreux courants du christianisme, notamment la gnose, dont Pessoa avait une connaissance approfondie. En effet, la pensée gnostique, comme l'ensemble du manichéisme, considère que le monde est l'œuvre factice d'un mauvais démiurge. L'espoir de Soares, que s'ouvre une issue, « un jour dépourvu de temps et de substance »⁸⁸⁴, rappelle que pour le gnostique il n'est plus ni passé, ni avenir, ni présent, car la connaissance assure l'éternité, qui est un temps aboli. Cette connaissance est celle des mystères de Dieu et de la Création, mais aussi de soi-même. La quête est à la fois mystique et existentielle. Le lisboète n'est pas à la recherche d'une initiation religieuse au Mystère. Il ne veut pas être l'initié, il veut être le Dieu. Il ne s'agit pas, ainsi que le souligne José Gil, de devenir un moi, mais d'un « devenir-soi »⁸⁸⁵. La multiplication horizontale de soi, qui est au principe de l'hétéronymie, permet cette annulation rêvée du temps et l'autogenèse. Lourenço rappelle que le processus hétéronymique chez Pessoa est une triste fête,

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 62 (« tudo que não fosse a vida. » ; p. 67).

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 193 (« Posso imaginar-me tudo, porque não sou nada. » ; p. 185).

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 81 (« Ainda que, por uma fuga contraditória do tempo e do espaço, eu pudesse evadir-me do mundo para essa paisagem » ; p. 85).

⁸⁸² *Ibid.*, p. 74 (« E então vem-me o desejo transbordante, absurdo, [...] de que um dia – um dia sem tempo nem substância – se encontre uma fuga para fora de Deus e o mais profundo de nós deixe, não sei como, de fazer parte do ser ou do não-ser. » ; p. 78).

⁸⁸³ *Ibid.* (« se estar enclausurado na cela infinita »).

⁸⁸⁴ *Ibid.* (« um dia sem tempo nem substância »).

⁸⁸⁵ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations, op. cit.*, p. 156.

destinée à masquer l'absence congénitale du moi⁸⁸⁶. L'hétéronymie, en tant que multiplication des virtualités de l'être, cherche à couvrir tout le champ du possible. Pessoa se veut « pluriel comme l'univers »⁸⁸⁷. Soares, l'hétéronyme, reproduit le processus qui lui a fait voir le jour. Il voudrait rêver qu'il est « deux rois dans deux royaumes distincts, appartenant, par exemple, à des univers dotés de temps et d'espaces différents. »⁸⁸⁸ Ou tout simplement deux êtres ou deux choses distinctes. « [...] être Dieu moi-même, dans le panthéisme royal de ce peuple-moi [...] »⁸⁸⁹, écrit Soares, faisant écho aux paroles de l'orthonyme : « Fais de ton être une religion athée. »⁸⁹⁰ Dieu, écrit Soares, est un « grand Maître du Jeu, qui fausse le compte des points par sa double personnalité, et s'amuse à jouer toujours contre lui-même. »⁸⁹¹ Or la fictionnalisation de soi est elle aussi une multiplication de personnalités et un travail de faussaire. Créant ses doubles, le diariste qui se met en scène joue contre lui-même, reproduisant l'attitude divine. Comme le note Yvette Centeno, le simultanésisme de l'hétéronyme est un « exercice spirituel »⁸⁹².

Le Moi-gigogne

Chez Kafka, le processus de mise en fiction est plus progressif que chez Rilke et Pessoa. Le « je » du *Journal* n'est pas hétéronymique. Cependant on assiste dans l'écriture à une métamorphose, un déguisement du « je » diaristique. Certes, comme le souligne Georges Gusdorf, « aucun journal [...] ne peut être considéré [] comme l'énoncé littéral de la vie dont il porte le témoignage. »⁸⁹³ Le journal de Kafka est une « réaction de Kafka à Kafka ». Et Philippe Lejeune a montré que

⁸⁸⁶ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 10-11.

⁸⁸⁷ Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, op. cit., p. 171 (« Sê plural como o universo! » ; *Aforismos e afins*, dir. par Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras, 2006, p. 11).

⁸⁸⁸ *LI*, p. 179 (« dois reis em reinos diversos, pertencentes, por exemplo, a universos com diversas espécies de espaços e de tempos. » ; p. 172).

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 178 (« [...] ser eu Deus no panteísmo real desse povo-eu [...] »).

⁸⁹⁰ Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, op. cit., p. 74. (« Faz do teu ser uma religião ateísta [...] » ; *Páginas íntimas...*, op. cit., p. 216).

⁸⁹¹ *LI*, p. 306 (« Grande Jogador, que, iludindo a reportagem com uma dupla personalidade, joga, entretendo-se sempre contra si mesmo » ; p. 287).

⁸⁹² Centeno, Y., *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 11. Je traduis.

⁸⁹³ Gusdorf, G., *Lignes de vie*, vol. 1 : *Les Écritures du moi*, op. cit., p. 375.

« la première personne recèle [...] toujours une troisième personne occultée »⁸⁹⁴. Mais dans le cas de Kafka, la fictionnalisation va plus loin que chez bon nombre de diaristes. Ainsi, dans un passage situé entre le 19 juillet et le 6 novembre 1910, il rédige plusieurs versions du texte portant sur son éducation. Les quatre premières concernent indéniablement l'individu Franz Kafka. Aucun écart ne peut être constaté entre le texte et la biographie de l'auteur. Mais dans la cinquième version (selon l'ordre de l'édition Fischer), le « je » se fictionnalise. Le narrateur s'y décrit comme « assez petit et un peu gros »⁸⁹⁵, et prétend avoir dépassé la quarantaine, alors que Kafka n'a en réalité que vingt-sept ans. Le « je » du journal n'est ni Kafka, ni un personnage. Il est entre les deux. L'auteur pragois écrit sur des territoires frontaliers. Aussi le dérapage vers la fiction est-il continu. Manfred Hornschuh note que « le *Je* dans les journaux de Kafka est une invention de l'écrivain. »⁸⁹⁶ Le texte du *Journal* est là pour maintenir un état de veille. De là naissent quelquefois des fulgurances qui vont mener à l'œuvre : ce sont les textes narratifs. Comme le souligne Claude David, « [...] le vécu et le narratif sont chez Kafka étroitement liés. »⁸⁹⁷ Toutefois il considère le *Journal* comme avant-texte de l'œuvre : « Les notations personnelles sont la matière première, les autres textes constituent l'œuvre à proprement parler. » Or, bien au contraire, le *Journal* est le lieu de surgissement du sujet d'écriture, une œuvre à part entière. D'ailleurs Kafka écrit *Das Tagebuch*, comme il écrit *Die Verwandlung* ou *Der Prozess*, *Der Verschollene* etc. Les nombreux fragments narratifs qui ponctuent le texte du *Journal* viennent confirmer l'intuition de lecture selon laquelle une fictionnalisation est à l'œuvre dans l'ensemble du texte. C'est parce que le « je » du *Journal* est déjà en partie fictionnel que peuvent surgir, au beau milieu des considérations personnelles, dans le même flux d'écriture les récits (l'examen des manuscrits montre que l'encre est la même). Par exemple, Kafka évoque son insensibilité le 5 février 1912. Cette note est suivie d'un fragment narratif intitulé par les éditeurs « Résolutions », dans lequel il renonce à s'arracher à cet état de marasme. Le récit est à la première personne du singulier. L'auteur s'y met en scène dans de petites saynètes, d'abord seul, indiquant son jeu d'acteur : « Je me lève vivement de mon fauteuil, je fais le tour de ma table, je fais agir ma tête

⁸⁹⁴ Lejeune, P., *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 38.

⁸⁹⁵ Kafka, F., *Oeuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 124.

⁸⁹⁶ Hornschuh, Manfred, *Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen-Formen-Kontraste*, Paris / Francfort-sur-le-Main etc., Peter Lang, 1987, p. 23. Je traduis.

⁸⁹⁷ Kafka, F., *Oeuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, Avant-propos, p. XI.

et mon cou, je mets de la flamme dans mon regard, je tends les muscles de mon visage.»⁸⁹⁸ Il évoque ensuite ses attitudes vis-à-vis de ses interlocuteurs, qu'il désigne sous forme d'initiales A., B., C. Cette absence de noms propres est un indice de narration, un élargissement de la situation personnelle à la fiction. Dans un autre fragment, il s'imagine en chien (J 316). Il en interprète le rôle pendant quelques phrases. Comme dans les fables, il est représenté par un animal dont les caractéristiques morales et sociales lui semblent identiques aux siennes. Puis, sous la notation personnelle, il amorce un récit mettant en scène deux chiens. Il est donc passé d'une semi-fiction à la fiction. La distance avec soi-même apparaît aussi dans l'énonciation. Ainsi, le 5 janvier 1912, Kafka constate chez lui froideur et indifférence, une sorte d'apathie qui envahit sa sensibilité. Dans le fragment narratif qui suit⁸⁹⁹, il évoque le difficile arrachement d'un personnage à sa chambre, sa maison, sa famille pour faire une promenade inopinée. Le récit est fait à la troisième personne (« on »). Ce pronom est une sorte de compromis entre un « je » autobiographique et un « il » fictif. Le passage à la troisième personne dans ses récits n'est qu'une étape de plus dans la mise en fiction de soi, qui est amorcée dès que Kafka s'écrit. Ce processus est lisible dans les textes que les éditeurs ont appelé *Lui*. (J 492-502) L'auteur reprend les mêmes images, exprime les mêmes sentiments que dans le reste du *Journal*, mais à la troisième personne ; il n'évoque plus les circonstances, et tend vers la généralisation. Le commentaire de Claude David montre bien cette évolution : « Le personnage imaginaire qualifié ici de « il » ressemble fort à l'auteur. Mais l'histoire singulière de ce dernier est maintenant passée sous silence ; il n'apparaît plus que dépersonnalisé et comme paradigme de la condition humaine. »⁹⁰⁰ Si le critique a, avec raison, laissé les fragments de *Lui* dans le journal, c'est que l'on n'est pas encore au dernier degré de la fiction ; il s'agit plutôt d'une dépersonnalisation à mettre en regard avec les aphorismes, ou l'épisode du cosaque, dans lequel, par le truchement des images, s'opère une généralisation de l'expérience personnelle. L'écrivain dit d'abord qu'il va mener une enquête autobiographique sur laquelle il s'édifiera. C'est le « je » du *Journal* qui s'exprime. Puis il introduit une comparaison : « comme un homme dont la maison est branlante »⁹⁰¹. Plus loin, cet homme devient « il ». Une

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 174 (« Ich reiße mich vom Sessel los, umlaufe den Tisch mit großen Schritten, mache Kopf und Hals beweglich, bringe Feuer in die Augen, spanne die Muskeln um sie herum » ; II, p. 31).

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 173.

⁹⁰⁰ Cf. J, 1426. Note 2 de la p. 492.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 548 (« wie einer, dessen Haus unsicher ist » ; [Ein junger Student...], in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 10).

seconde comparaison intervient alors : « Ce qui s'ensuit est pure folie, c'est-à-dire quelque chose comme une danse de cosaque [...] »⁹⁰². De ce fait, l'homme, c'est-à-dire Kafka, est identifié au cosaque. L'emboîtement des comparaisons permet un éloignement progressif du sujet initial, et la fabrique du personnage, qui est introduit dans les phrases commençant par « wie » (comme) – c'est le cas du cosaque – ou « als ob » (comme si). Hartmut Binder⁹⁰³ a remarqué que ces tournures étaient très nombreuses. De la seconde (comme si), il ajoute qu'elle permet la création d'hypostases du moi. Dans un passage que nous avons cité plus haut, Kafka se décrit ainsi : « Je suis cependant plus calme que d'habitude, *comme si* une grande transformation était en train de s'accomplir dont je sentirais le frémissement lointain. »⁹⁰⁴ Grâce à la comparaison située dans l'irréel, le moi semble prendre une expansion infinie. Il suffirait de développer la seconde proposition pour aboutir à un récit. Le « comme si » est un pont entre réalité et fiction. Le sujet n'est pas le même au début et à la fin du fragment, il a acquis entre temps une dimension fictive, il contient en germe la possibilité de devenir un héros romanesque, voire épique. À propos de son destin littéraire, Kafka parle de « [s]es dispositions pour décrire [s]a vie intérieure, qui a quelque chose d'onirique »⁹⁰⁵. C'est toute son écriture qu'il désigne ainsi, établissant lui-même la continuité entre les rêves, les fantasmes, les mises en scène du *Journal*, et la fiction romanesque. Pour désigner son travail d'écriture fictionnelle, il a recours à l'expression « dialogue avec moi-même »⁹⁰⁶, habituellement réservée à la seule littérature autobiographique. Si le « je » du journal proprement dit n'est pas hétéronymique, c'est sans doute parce que Kafka parachève la fictionnalisation dans des textes à caractère romanesque, à l'inverse de Pessoa.

Chez celui-ci, la fiction de soi est la fabrication d'une nouvelle identité. Le poète faussaire est un thème récurrent dans son œuvre. Le terme omniprésent dans *Le Livre de l'Intranquillité*, et traduit par le français « fictif », est l'adjectif portugais « falso », qui signifie en réalité « faux, fourbe ». Il a donc un caractère péjoratif que n'a pas le français ; il signale davantage le désir d'imposture qu'est la création hétéronymique. Dans la présentation de Soares par Pessoa, ce dernier

⁹⁰² *Ibid.* (« Was folgt ist Irrsinn, also etwa ein Kosakentanz [...] »).

⁹⁰³ Binder, H., *Kafka in neuer Sicht*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1976, p. 197 et 201.

⁹⁰⁴ *J*, p. 489. Je souligne.

⁹⁰⁵ *Ibid.*, p. 360 (« Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens » ; *II*, p. 167).

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 362 (« Zwiegespräch mit mir » ; *II*, p. 169).

met en place un procédé qui fait du premier une fiction. Soares aurait en effet confié son manuscrit à Pessoa en vue d'une publication. Cependant le reste des fragments ne fait aucune allusion à cet épisode. Soares ne parle jamais de Pessoa... Contrairement à la voix de « l'homme de qualité », qui ressurgit à la fin de *Manon Lescaut*⁹⁰⁷, celle de l'auteur réel du *Livre de l'intranquillité* ne se fait plus entendre explicitement. Néanmoins, elle sous-tend, à chaque instant, celle de Soares. Celui-ci, de l'avis de son créateur, est en effet très peu fictif. Dans une lettre à Sá-Carneiro que les éditeurs ont placée en tête de l'ouvrage⁹⁰⁸, l'écrivain portugais fait son portrait mental. Dans le post-scriptum, il se dit fort satisfait de la façon dont il a décrit son psychisme, et décide de l'inclure dans le *Livre*. De son propre aveu, c'est donc bien son autoportrait qu'il fait à travers Soares. Pessoa a insisté sur la grande proximité qu'il a avec l'aide-comptable, parlant de mutilation de lui-même. Angel Crespo remarque qu'à maintes reprises, Soares laisse distraitemment tomber son masque⁹⁰⁹. Pessoa définit son œuvre comme un journal, et se caractérise lui-même comme écrivain. Nous aurions par conséquent affaire à un journal littéraire. Mais Soares n'existe pas, et son journal n'est pas tout à fait les écrits intimes de Pessoa, dont nous disposons par ailleurs. Ainsi, au fragment 99, Soares décrit son manuscrit : « En plusieurs endroits, ma signature, à l'envers ou inversée. Des chiffres ici ou là, quelques dessins insignifiants, tracés par mon inattention. »⁹¹⁰ Or c'est à quoi ressemblent le manuscrit du *Livre de l'Intranquillité* et plus généralement les manuscrits de Pessoa... L'aide-comptable, personnage fictif, a donc un manuscrit réel, qui est celui de l'orthonyme. Si Pessoa a conservé l'artifice littéraire de la rencontre avec son hétéronyme, qui lui aurait confié son journal, les indications qu'il donne à son sujet sont suffisamment vagues pour que l'on puisse les appliquer à lui-même. Surtout, il ne nous confie rien sur son propre compte. Nous ignorons son nom, qui n'apparaît que sur la couverture de l'ouvrage, son métier, et ce qu'il fait dans ce restaurant d'entresol où a eu lieu la rencontre. Ce qui frappe dans la présentation qui est faite du personnage, c'est la similitude d'habitudes, de comportement et de caractère entre Pessoa et Soares, cause de l'échange et de l'amitié entre les deux hommes. Leurs noms se ressemblent: si l'on remplace le « p » par un « s », on découvre

⁹⁰⁷ *L'Histoire du Chevalier des Grioux et de Manon Lescaut* devait, au départ, constituer le septième et dernier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* de l'abbé Prévost.

⁹⁰⁸ *LI*, p. 31-32. Lettre du 14 mars 1916.

⁹⁰⁹ Crespo, A., *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisbonne, Teorema, 1988, p. 130.

⁹¹⁰ *LI*, p. 130 (« Várias vezes a minha assinatura às avessas e ao invés. Alguns números aqui e ali, assim mesmo. Uns desenhos de nada, feitos pela minha desatenção. » ; p. 128).

que « Soares » est un anagramme de « Pessoa ». En outre, ce dédoublement est mis en abyme dans le *Livre*. Soares tend à se fictionnaliser à son tour. Le diariste, comme le dit l'aide-comptable au fragment 115, façonne⁹¹¹ sa vie. La narration, dominée par le présent, se rattache au monologue intérieur. Mais le statut de ce présent est sujet à caution. Il peut désigner l'expérience vécue, ou le passage à une « surréalité », comme l'énonce Zacharias I. Siaflekis⁹¹². Ainsi, au fragment 353, Soares met en place un personnage (« il »), dont la tristesse, la difficulté à vivre, l'identifient à l'aide-comptable.

Rilke avait prévu d'avoir recours à un subterfuge littéraire classique, celui-là même utilisé par Pessoa. Deux versions ont précédé celle que nous connaissons, où Malte, personnage fictif, était introduit par un narrateur. Malte devait avoir confié à un ami tous ses papiers avant sa mort. Son journal se trouvait enchâssé dans un récit premier, le dialogue d'un jeune homme et d'une jeune fille dans un établissement thermal. Dans la première version, le narrateur occupe une place importante. Il se fait plus discret dans la seconde, et disparaît dans la version définitive, dont le titre révèle le caractère fictif : *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. La métamorphose de Rilke en un personnage (Malte) est lisible à partir du fragment 8, quand émergent les souvenirs d'enfance. Malte raconte alors sa propre histoire, signant au fragment 14 son acte de naissance : « [...] moi, Brigge, âgé de vingt-huit ans [...] »⁹¹³. On pourrait penser que la fiction s'arrête ici. Le personnage est né, il s'agit d'un hétéronyme. Mais Rilke poursuit le processus. Comme Soares, Brigge tend à se fictionnaliser à son tour : « *Ich sitze hier und bin nichts. Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken und denkt [...] diesen Gedanken : Ist es möglich, denkt es [...]* » (« Je suis assis ici et je ne suis rien. Et pourtant, ce rien se met à réfléchir ; il réfléchit [...], et voici ce qu'il pense : / Est-il possible, pense-t-il [...] »)⁹¹⁴ Le « je » (« ich ») devient un « il » neutre (« es »). Comme Kafka, Rilke a recours à la troisième personne du singulier. Malte ne semble pas, en effet, être une fiction suffisante ; il faut convoquer le fils prodigue, un autre double de Rilke, mais plus lointain, premier pas vers la figure universelle qui surgira dans la poésie. *Les Carnets* se situent en fait au carrefour de deux genres : le journal intime et le roman personnel. C'est un roman

⁹¹¹ Le verbe portugais « talhar » signifie « tailler » (une sculpture). Il évoque l'idée démiurgique d'un poète qui se sculpte lui-même.

⁹¹² Siaflekis, Zacharias. I., « *Le Livre de l'intranquillité : logique générique et acte communicationnel* », in *Colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 221.

⁹¹³ *Loc. cit. in extenso.*

⁹¹⁴ *AM*, p. 23 ; *CM*, p. 447. Je souligne.

personnel⁹¹⁵ en ce sens qu'ils détachent un moment d'une vie, dépeignent une crise⁹¹⁶. La mise en forme littéraire est très importante, et Rilke a toujours envisagé de les publier. De fait, si la rédaction fut plus longue que prévue – six années –, elle correspond plus au temps d'écriture d'un roman que d'un journal intime. Mais dans la mesure où cet ouvrage est, non une écriture rétroactive, mais une succession d'instantanés, il relève du journal intime. La différence entre les deux genres est d'ailleurs très floue, Alain Girard en convient lui-même. Il s'efforce de les distinguer grâce au critère de l'élaboration⁹¹⁷. Mais celui-ci est difficile à établir. Par exemple, les lettres de Rilke datant de la période des *Carnets* manifestent peu d'écart avec nombre de passages de l'œuvre. Inversement, il y a des fragments – comme le dernier –, qui ont été remaniés à plusieurs reprises. La genèse de l'œuvre montre son désir d'abolir la frontière entre réalité et fiction, entre journal et roman. En supprimant l'introduction des premières versions, il rendait plus incertaine la frontière entre son personnage et lui. Claude Porcell y voit un paradoxe, puisque la distance maximale entre Rilke et Malte semble atteinte dans cette dernière version. Il suggère que le mystérieux ami du début se serait « simplement caché au fond de [Malte] », « fait du même matériau que Rilke »⁹¹⁸. D'ailleurs, les consonances entre Rilke et Brigge incitent à l'identification de l'orthonyme et de son hétéronyme.

C'est la mise en fiction du moi qui permet d'atteindre à la vérité profonde de l'être.

Une note du *Journal* de Kafka à propos du théâtre yiddish peut être lue comme la métaphore de la quête ontologique : « Le vestiaire placé derrière la scène est tellement étroit que si quelqu'un se tient par hasard devant la glace qui est cachée par le rideau du fond et qu'une seconde personne veuille passer devant lui, il lui faut soulever ce rideau et, quoi qu'il en ait, se montrer un instant au public. »⁹¹⁹ Un homme se tient dans les coulisses. Un second homme, un double, passe alors devant lui. Et c'est ce double qui se retrouve sur scène face au public. C'est celui qui

⁹¹⁵ Une partie de la critique l'étudie d'ailleurs comme tel.

⁹¹⁶ Cf. Merlant, Joachim, *Le Roman personnel de Rousseau à Fromentin*, cité par A. Girard, *Le Journal intime*, op. cit., p. 32.

⁹¹⁷ Girard, A., *Le Journal intime*, op. cit., p. 32-33.

⁹¹⁸ Porcell, Claude, Introduction aux *Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995, p. 9-11.

⁹¹⁹ *J*, p. 127 (« Die Garderobe hinter ihrer Bühne ist so schmal, dass wenn einer zufällig hinter dem Türvorhang der Scene vor dem Spiegel steht und ein zweiter an ihm vorbeikommen will, er jenen Vorhang heben und sich wider Willen einen Augenblick lang dem Publikum zeigen muß » ; *I*, p. 157-158).

nous apparaît dans le *Journal*. Or, ce faisant, il ne peut que révéler également la présence du premier homme, au fond. Pour Jürgensen, commentant Kafka, « son analyse du moi ne peut acquérir une signification existentielle qu'en tant que réalisation littéraire. »⁹²⁰ Car, ajoute-t-il, « c'est dans la fictionnalisation de son propre moi que s'accomplit la métamorphose existentielle de soi. »⁹²¹

Malte écrit qu'à l'âge de douze ou treize ans il avait déjà perdu sa mère (CM 449). Or la mort de Phia Rilke survint après celle de son fils. Le poète dote Malte d'une enfance imaginaire qui convient à sa vérité intime. La mort de la mère correspond à la carence d'amour dont il a souffert. Aussi imagine-t-il le jeune Malte cherchant les traits de sa mère sur le visage de Mathilde Brahe : « C'est seulement à ce moment qu'à partir de détails innombrables se composa en moi l'image de ma défunte mère, cette image qui partout m'accompagne. »⁹²² J. F. Angelloz rappelle que *les Carnets* sont nés chez Rilke du désir de « voir clair en lui »⁹²³. L'enjeu de l'autoportrait, qui consiste à se nommer, se renommer, dans un souci permanent de définition de soi, est d'abord l'œuvre d'un Narcisse heureux, qui s'octroie son certificat de naissance. Le poète écrit à Clara, en 1904, année où il commence les *Carnets* : « [...] il me manque quelque chose [...]. Un point de départ (« Ausgangspunkt »), un certificat (« Zeugnis »), un examen (« Prüfung ») que j'aurais passé devant moi-même. »⁹²⁴ Le phénomène d'hétéronymie dont Malte est l'aboutissement n'est pas, comme l'écrit Bachelard, « un instrument de connaissance, mais de reconnaissance ». Ce bonheur le pousse à se fictionnaliser toujours davantage. Il y a dans les *Carnets* une mise en abyme de la fiction de soi. Le narrateur crée des personnages imaginaires – saints et figures historiques, ou encore cet écrivain solitaire qui reçoit des jeunes filles du voisinage au fragment 67. Mais il évoque aussi des êtres intermédiaires, qu'il ne rencontre jamais, et dont l'histoire lui est racontée ou inventée par lui. Ce sont les voisins, auxquels il s'identifie : Nicolai Kusmitch, atteint de procrastination, et l'étudiant en médecine, dont Brigge partage l'anxiété, cherchant, comme il l'a fait pour l'épileptique, à lui communiquer sa propre volonté. Dans le récit de la mort de Grischa Otrepiov, on a même un troisième niveau fictionnel, puisque ce dernier crée à son tour un

⁹²⁰ Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich*, op. cit., p. 138. Je traduis.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 139.

⁹²² CM, p. 451 (« Nun erst setzte sich aus hundert und hundert Einzelheiten ein Bild der Toten in mir zusammen, jenes Bild, das mich überall begleitet. » ; p. 27).

⁹²³ Angelloz, J.-F., *Rilke*, op. cit., p. 211. L'expression est de Rilke.

⁹²⁴ Lettre du 24 juillet 1904.

hétéronyme : il porte le nom et le masque du tsar. L'enfant prodigue, lui aussi, s'incarne dans des personnages et objets imaginaires, ou des figures historiques. Il a le pouvoir d'être plusieurs choses à la fois : « [...] on pouvait être l'armée entière, ou un chef à cheval, ou un bateau sur la mer [...] »⁹²⁵. Comme dans la tragi-comédie baroque, c'est en se travestissant que le personnage devient lui-même. Malte enfant, se contemplant déguisé dans un miroir, va dans un premier temps éprouver ce vertige qu'expérimente aussi le diariste. Cette scène commence par une mise au jour du contenu des armoires, autrement dit par l'extériorisation de matériaux épars, comparable à celle qu'effectue l'autobiographe. Ce travestissement permet au jeune garçon de s'assurer de son identité : « [...] plus je multipliais mes métamorphoses, plus [...] j'étais convaincu de ma personne. »⁹²⁶ L'hétéronyme est une armoire d'une profondeur inépuisable, comme celle dans laquelle Malte trouve ses déguisements : « Il est impossible d'énumérer tout ce qui se trouvait là. »⁹²⁷ Il met au monde tous ces hypostases du moi : « une esclave qui va être vendue », « Jeanne d'Arc », « un vieux roi », « un magicien »⁹²⁸. Bien qu'il se croie guidé par le hasard, il y a cependant des éléments communs entre ces avatars et les doubles rencontrés dans la réalité : « Je saisis encore une grande canne que je laissai marcher à mon côté aussi loin que s'étendait mon bras [...] »⁹²⁹ Cette canne, qui vient parachever le déguisement, évoque celle de l'homme que Malte croise aux Tuileries (fragment 11) et de l'épileptique (fragment 21). Une véritable ivresse s'empare de Malte ; il fait l'expérience d'un narcissisme baroque, triomphant : « Ah ! comme on tremblait à l'idée d'être là et comme il était fascinant d'y être ! »⁹³⁰ Et juste avant la catastrophe, lorsqu'il aperçoit dans le miroir la créature auquel il a donné le jour, il ne peut retenir son admiration : « Le spectacle était vraiment grandiose [...] »⁹³¹. Quant au cavalier que dessine Malte dans l'épisode de la main, selon

⁹²⁵ CM, p. 217 (« [...] es war möglich, das ganze Heer zu sein oder ein Anführer zu Pferd oder ein Schiff auf dem Meer [...] » ; p. 226).

⁹²⁶ *Ibid.*, p. 501 (« [...] je vielfältiger ich mich abwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst. » ; p. 86).

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 502 (« Es läßt sich nicht aufzählen, was das alles war »).

⁹²⁸ *Ibid.* (« eine Sklavin [...] , die verkauft wird », « Jeanne d'Arc », « ein alter König », « ein Zauberer »).

⁹²⁹ *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 96 (« Ich ergriff noch einen großen Stab, den ich, soweit der Arm reichte, neben mir hergehen ließ » ; p. 98).

⁹³⁰ CM, p. 501 (« Ach, wie man zitterte, drin zu sein, und wie hinreißend war es, wenn man es war. » ; p. 85).

⁹³¹ *Ibid.*, p. 503 (« Das war nun wirklich großartig [...] » ; p. 87).

Walter Seifert, c'est une idole, la figure du rôle qu'il espère jouer⁹³². Cela explique l'usage de la couleur rouge : « Il devenait si bariolé que je devais souvent changer de crayon ; le rouge cependant dominait et je le reprenais à tout moment. »⁹³³ Le jeune garçon, énamouré de lui-même, ne peut se peindre que dans la couleur de l'apparat. Lorsqu'il est plongé dans l'obscurité, sous la table, ses yeux restent « tout éblouis encore par l'éclat des couleurs sur le papier blanc »⁹³⁴. Il n'est donc pas étonnant que sa mère ait confondu ces représentations de chevaliers avec des îles dont les fleurs, telles des narcisses, se reflètent dans l'eau (CM 494)...

Comme Rilke, Pessoa déplace, dans son journal hétéronymique, la mort de sa mère sur l'axe du temps. Sans s'est-il senti abandonné, à l'âge de sept ans, lors du remariage de celle-ci. À travers la figure de Soares, qu'il rend orphelin de mère à un an (fragments 30 et 262), il rend compte de cette souffrance. Ainsi l'aide-comptable explique-t-il la sécheresse de son cœur, et la fragilité de son moi. La fiction est au service d'une parfaite sincérité. L'un des fragments porte le titre de « Journal lucide », expression qui s'oppose implicitement à celle de « journal vrai ». À l'instar de Keats, qu'il avait beaucoup lu, Pessoa croit à la « vérité de l'Imagination »⁹³⁵. L'hétéronyme est la possibilité de vivre la vraie vie, qui se déroule dans la conscience. C'est pourquoi Soares écrit en prose, liée à l'expression de la vérité. Pessoa a soutenu à maintes reprises sa supériorité sur le vers. Les hétéronymes pessoens ont peu écrit en prose. Soares a donc une place particulière, surtout si l'on songe aux déclarations de Pessoa concernant la quasi-identité de sa prose et de celle de son double. C'est à l'hypostase qu'est confiée la mission de remonter à la source même de l'être, car « en prose il est plus difficile de se changer »⁹³⁶. Soares manifeste le désir de « [se] créer une vie seconde », avec des « convives imaginaires »⁹³⁷. « Cette vie fictive » se déroulerait « dans une cité faite de [son] âme même ». Teresa Rita Lopes a souligné l'aspect éminemment théâtral de l'œuvre pessoen⁹³⁸, et Pessoa voulait que l'on prît ceci en compte. « Ce que je suis

⁹³² Seifert, Walter, *Das epische Werk Rilkes*, Bonn, Bouvier, 1969, p. 251.

⁹³³ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 85 (« Er wurde so bunt, daß ich oft die Stifte wechseln mußte, aber vor allem kam doch der rote in Betracht, nach dem ich immer wieder griff. » ; p. 77).

⁹³⁴ *Ibid.* (« noch ganz begeistert für die Farben auf dem weißen Papier » ; p. 78).

⁹³⁵ Lettre du 22 novembre 1817 à Benjamin Bailey. Je traduis.

⁹³⁶ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 106 (« Em prosa é mais difícil de se outrar. »). Je traduis.

⁹³⁷ *LI*, p. 142 (« criar-me uma vida contínua », « convivas imaginários » ; p. 139).

⁹³⁸ Lopes, T. R., *Fernando Pessoa, Le Théâtre de l'Être*, Paris, La Différence, 1985.

essentiellement [...], c'est un dramaturge », écrit-il⁹³⁹. C'est-à-dire un peintre de l'âme, comme il l'explique à João Gaspar Simões :

Mais il suffit que le critique admette que je suis essentiellement un poète dramatique, il a la clef de ma personnalité [...]. Muni de cette clef, il peut ouvrir peu à peu toutes les serrures de ce que j'exprime. Il sait que, en tant que poète, je sens ; que, en tant que poète dramatique, je sens en me détachant de moi-même ; que, en tant que dramaturge (sans poète), je convertis automatiquement ce que je sens en une expression étrangère à ce que j'ai senti, en construisant dans l'émotion une personne inexistante qui la sentirait vraiment et qui ainsi sentirait, dérivées de moi, d'autres émotions que moi, celui qui n'est que moi, j'ai oublié de sentir.⁹⁴⁰

Le moi fictionnel s'avance plus loin dans les profondeurs de l'âme que le moi réel. On pourrait appliquer aux trois auteurs cette remarque de Robert Bréchon à propos de Pessoa et Soares : « Il fait parler cet autre à peine imaginaire pour mieux témoigner de son propre être. Cette écriture d'un autre est, plus profondément que la sienne, l'écriture de soi. »⁹⁴¹ L'hétéronymie pessoenne part d'un constat : « Chacun de nous est plusieurs à soi tout seul, est nombreux, est une prolifération de soi-mêmes. »⁹⁴² C'est sous le nom d'« amis fantomatiques et imaginaires »⁹⁴³ que Soares désigne ses hypostases. Si les autres sont une entrave à sa pensée, les êtres fictifs, au contraire, lui permettent de mieux prendre possession de son propre esprit, qui « se trouve aussi présent en eux qu'une image dans un miroir »⁹⁴⁴. En même temps, ils lui sont une compagnie dans sa solitude : « J'ai tout un monde d'amis au fond de moi [...] »⁹⁴⁵, se félicite Soares. Il compare l'écriture diaristique à un jeu de cartes, plus explicitement, au fragment 12, à une patience ; or la patience est un jeu qui se joue seul contre soi. On voit bien là la capacité du diariste d'occuper toutes les places. Soares note qu'il « [se] déroule comme un écheveau multicolore »⁹⁴⁶, c'est-à-dire qu'il est constitué de plusieurs fils, que distinguent entre eux des couleurs, comme pour les cartes. Chacun de ces fils correspond à une possibilité

⁹³⁹ Lettre du 20 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro (« O que sou essencialmente [...], é dramaturgo. »).

⁹⁴⁰ Lettre du 11 décembre 1931 à João Gaspar Simões. Trad. in *Pessoa en personne*, dir. par José Blanco, Paris, éditions de la Différence, 1986, p. 279.

⁹⁴¹ Bréchon, R., *Pessoa, le poète intranquille*, op. cit., p. 129.

⁹⁴² *LI*, p. 381 (« Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. » ; p. 356).

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 78 (« amigos espectrais e imaginados » ; p. 82). Traduction modifiée.

⁹⁴⁴ *Ibid.* (« neles o espírito é presente como uma imagem num espelho »).

⁹⁴⁵ *Ibid.*, p. 122 (« Tenho um mundo de amigos dentro de mim [...] » ; p. 121).

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 49 (« desenrolo-me como uma meada multicolor » ; p. 54).

d'être de l'énonciateur. Dérouler l'écheveau de soi-même, constate Soares, c'est explorer les multiples virtualités de son être : « Je fais de moi-même un de ces jeux de ficelle que les enfants tissent, sur leurs doigts écartés, et qu'ils se passent de main en main.[...] Puis je retourne mes mains, et c'est une nouvelle figure qui apparaît. Et je recommence. »⁹⁴⁷ Marionnettiste inlassable, le diariste s'invente toujours autre : « Je n'aligne plus aujourd'hui, au fond de mes tiroirs, de bobines de fil aux tons multicolores, ou de pièces de jeu d'échecs [...] ce que j'aligne maintenant dans mon imagination [...], ce sont des créatures qui habitent, de façon constante et parfaitement vivante, ma vie intérieure. »⁹⁴⁸ Constitué en univers, le moi s'enivre de ce prolongement infini qu'il assure à la Création, dans un déploiement à la fois horizontal et vertical. Comme Kafka, Soares est un moi-gigogne, qui se creuse pour laisser place à ses multiples émanations. Il est un « moi vaste »⁹⁴⁹, qui connaît grâce à cette fictionnalisation une véritable « exaltation de la personnalité ».

Le journal intime devient la scène où le sujet s'invente, seul, devant son miroir. Mais à force de se multiplier, il va s'égarer dans une

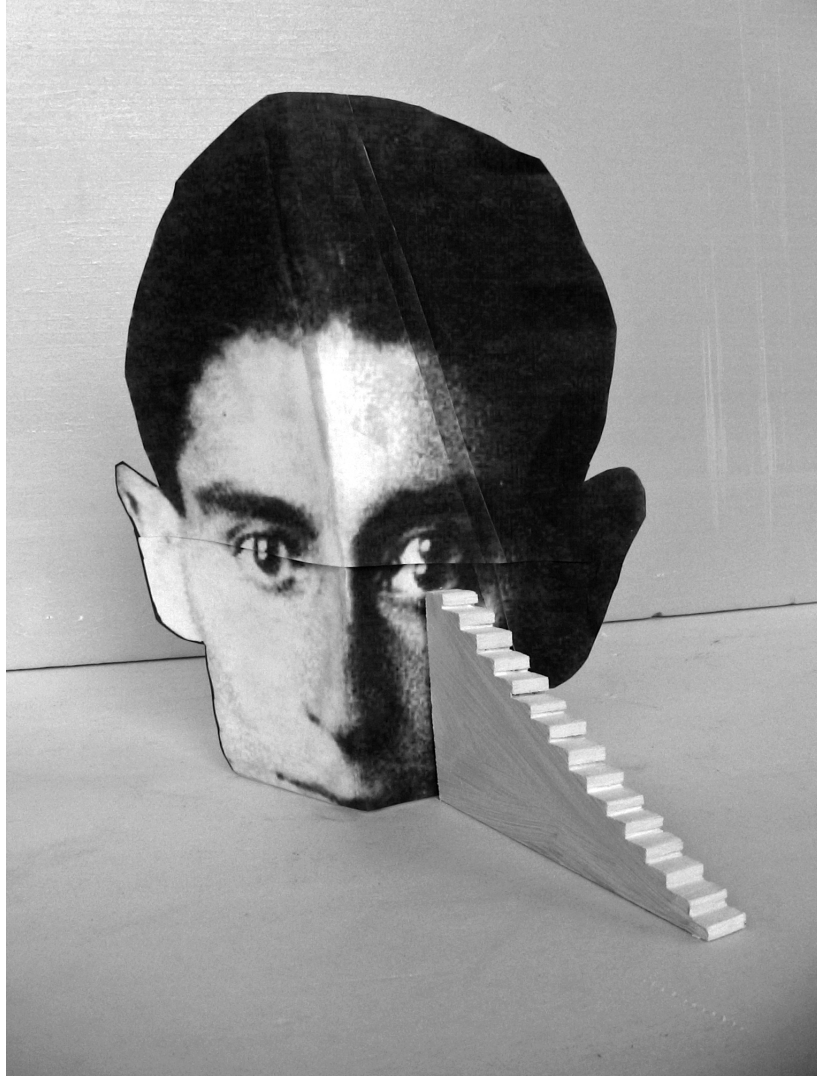
⁹⁴⁷ *Ibid.* (« Faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras [...] Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço. »).

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 122 (« Não alinhho hoje nas minhas gavetas carros de linha e peões de xadrez [...], alinhho na minha imaginação [...] figuras que habitam, e são constantes e vivas, na minha vida interior » ; p. 121).

⁹⁴⁹ Pessoa, F., *Pessoa por conhecer*, vol. 2, *op. cit.*, p. 26. Et suivante. Je traduis.

terrifiante galerie des glaces. Ayant abdiqué le moi, il risque d'être surpris dans le désastre de son œuvre.

L'invention de soi



© Ryan Johnson

CHAPITRE 2

L'Ombre projetée

A. Être et ne pas Être

« *Le Mauvais Moine* » (Charles Baudelaire)

« Périssse le jour qui me vit naître »¹

Comme ces moines qui se détournent de l'Idéal sans cesser de le désirer, Malte, Kafka et Soares souffrent d'acédie. La *Xéniteia*² rêvée n'aura jamais lieu. Les diaristes ne parviennent pas à se libérer de leur environnement quotidien, à réaliser le « coup d'audace » dont parle Amiel³. L'acédie entraîne l'aboulie, c'est-à-dire une maladie de la volonté⁴, mise en évidence par le journal intime, genre du ressassement et de la délibération. L'indécision provoque les défaillances du corps, et inversement, l'organisme entretient, en la justifiant, l'incapacité d'agir. Le sujet mélancolique somatise parce qu'il prête une attention passionnée à son corps⁵. Alain Girard⁶ remarque que les diaristes accordent une grande importance aux événements organiques, et qu'ils sont en général d'une constitution physique fragile.

Ce renoncement quotidien à la tâche met l'œuvre en péril. Le terme grec « akédia » a pour sens courant « prostration » ; il indique une perte de l'affect, un « désespoir morne »⁷. L'acédie affecte tout particulièrement l'écrivain. Le travail d'écriture, solitaire, sans horaire,

¹ « Job », in *La Bible de Jérusalem*, Livre III, verset 1, Desclée de Brouwer, Paris, 1975, p. 738.

² Le désir de tout quitter.

³ Note du *Journal*, 15 septembre 1856.

⁴ Inaptitude à passer à l'acte, à décider ou, simplement, à choisir. Incapacité de donner à l'acte la forme d'une décision par la perte du désir ou la démission devant les exigences de la vie (Dictionnaire International des Termes Littéraires : DITL).

⁵ Baker, Roger, *Les Crises d'angoisse*, Paris, Empreinte Temps présent, 2001, p. 32.

⁶ Girard, A., *Le Journal intime, op. cit.* : « La Conscience corporelle » ; p. 107.

⁷ Barthes, R., *Comment vivre ensemble..., op. cit.*, p. 53-55.

sur le lieu même où l'on vit, demande une discipline rigoureuse, et une volonté qui semble faire défaut à la plupart des diaristes.

Malte est convaincu qu'il aurait dû vivre à la campagne, dans une maison familiale. « J'aurais beaucoup écrit [...] »⁸, affirme-t-il. Et il ajoute : « Mais il en a été autrement. Dieu sait pourquoi. »⁹ Il attribue à la fatalité son impossibilité d'écrire, et ne quitte pas la ville. Rilke connut lui-même de ces attermoissements. En pleine rédaction des *Carnets*, il décide soudain de reprendre des études, et se fixe un programme ambitieux, qu'il ne mettra pas à exécution, faute d'avoir pu fixer son choix sur la ville où le réaliser¹⁰. Dans sa correspondance, il évoque la maladie ou la fatigue qui l'empêchent de voyager et de travailler. Les troubles des fonctions neuro-végétatives sont caractéristiques de l'état d'anxiété ou de dépression. En 1924, Rilke se plaint de problèmes respiratoires et digestifs¹¹. Peu après son arrivée à Paris, il tombe malade. Il évoque ses gripes, ses interminables fièvres et son anxiété, ses maux dentaires et oculaires, la pharyngite¹². Il a conscience que ces symptômes sont liés à une déficience du système nerveux, qu'il qualifie d'hystérie¹³. En 1913, Lou écrit dans son journal que ce trait est de plus en plus présent chez son ami¹⁴. De même, Malte éprouve également son corps comme une gêne. En raison du bruit de la ville, il ne s'endort qu'à l'aube, comme la plupart des insomniaques (CM 436). La maladie le rend plus fragile nerveusement ; il offre moins de résistance au monde extérieur. Au fragment 18, il erre, las et enrhumé, dans les rues, où il est assailli par les gens et les choses. Mais surtout, le corps est dans les *Carnets* une perpétuelle menace pour l'individu. C'est ainsi que l'épileptique, en pleine rue, est trahi par ce corps incontrôlable (CM 478). Un sautellement le parcourt, des jambes à la tête, et une lutte terrible s'engage contre la maladie. Elle s'achève par la défaite de l'épileptique.

Il y a, dans les *Carnets*, l'idée d'un abandon général. Les objets se fracassent, une femme est assise sur le trottoir, la tête dans les mains, les maisons sont en ruines, un voisin passe son temps couché, un autre a les nerfs brisés par son étude, la mère de Malte se laisse mourir. Il y a comme une démission de la volonté de vivre, l'inverse de la vitalité

⁸ CM, p. 461 (« Ich hätte viel geschrieben [...] » ; p. 39).

⁹ *Ibid.* (« Aber es ist anders gekommen, Gott wird wissen, warum. »).

¹⁰ Lettre du 13 mai 1904 à Lou.

¹¹ Lettre du 22 avril 1924 à Lou.

¹² Lettres du 30 juin et du 13 juillet 1903 à Lou.

¹³ Lettre du 12 mai 1904 à Lou.

¹⁴ Andreas-Salomé, L., *Journal d'une année, op. cit.*, p. 385.

nietzschéenne. Toutes ces figures de la procrastination¹⁵ sont une projection de Brigge. Lui-même avoue quitter avec peine sa chambre, mais n'y travaille guère. Comme cette femme accablée sur le trottoir, le diariste semble courbé dans la posture du mélancolique. Rilke a « transmis » à Malte son propre défaut de volonté. Dans sa correspondance, il se demande en effet si celle-ci n'est pas malade¹⁶, et il évoque sa propre paralysie intérieure¹⁷.

On a vu que Soares connaissait aussi le désir de tout quitter. Mais à peine s'imagine-t-il libéré du bureau qu'un retournement s'opère en lui : « [...] je ne pourrais l'abandonner sans pleurer, sans comprendre que ce petit monde [...] était une partie de moi-même et qu'elle demeurerait avec eux ; que me séparer d'eux, ce serait déjà comme la moitié et l'image de la mort. »¹⁸ L'aide-comptable regretterait son quatrième étage, le tabac et le coiffeur du coin (LI 188). Il souffre de faire partie de ceux « qui se taillent des empires à coups de belles phrases et de nobles desseins, mais qui ont besoin d'argent pour le vivre et le couvert. »¹⁹ Le dilemme est insoluble : « Il m'est arrivé à plusieurs reprises, au cours de ma vie accablée par les circonstances, de vouloir me libérer de certaines d'entre elles, et de me retrouver assiégé par d'autres circonstances du même ordre, comme s'il existait définitivement une inimitié à mon égard dans la trame incertaine des choses. »²⁰ Il ne franchira jamais le pas, car « la banalité est un foyer », et « le quotidien est rassurant »²¹. Si la porte du cachot s'ouvrait, la lumière extérieure l'aveuglerait sans doute. De plus, il est convaincu que s'il quittait cet esclavage, il trouverait un nouveau maître : « [...] quel autre uniforme irais-je revêtir (car il est sûr que j'en revêtirais un) ? »²² Pessoa ne croit pas à une libération possible de l'être,

¹⁵ La procrastination désigne la tendance pathologique consistant à remettre systématiquement certaines actions au lendemain.

¹⁶ Lettre du 8 août 1903 à Lou.

¹⁷ Lettre du 13 mai 1904 à Lou.

¹⁸ *LI*, p. 44 (« [...] não poderia deixar tudo isso sem chorar, sem compreender que [...] era parte de mim que ficava com eles todos, que o separar-me deles era uma metade de semelhança da morte. » ; p. 51).

¹⁹ *Ibid.*, p. 91 (« que ganham impérios com a palavra e a intenção nobre e têm necessidade de dinheiro com o quarto e a comida. » ; p. 93).

²⁰ *Ibid.*, p. 54 (« Várias vezes, no decurso da minha vida oprimida por circunstâncias, me tem sucedido, quando quero libertar-me de qualquer grupo delas, ver-me subitamente cercado por outras da mesma ordem, como se houvesse definitivamente uma inimidade contra mim na teia incerta das coisas. » ; p. 59).

²¹ *Ibid.*, p. 216 (« A vulgaridade é um lar », « O quotidiano é materno » ; p. 206).

²² *Ibid.*, p. 45 (« [...] de que outro traje me vestiria – porque de outro haveria de vestir? » ; p. 51).

seulement à un échange de rôles. Cela explique sans doute pourquoi il a occupé toute sa vie l'emploi de « correspondant commercial étranger », et s'est résigné à passer une partie de ses journées dans les bureaux d'import-export. À près de quarante ans, il fonda même une *Revue de commerce et de comptabilité*²³. Il s'est également lancé en vain dans diverses entreprises destinées à l'enrichir. C'est ainsi qu'il dépensa l'héritage de sa grand-mère dans une imprimerie qui ne fonctionna jamais. Dans ses écrits intimes, il a élaboré en 1919 un « plan de vie » qu'il n'a jamais mis à exécution. La liste était précise : payer ses dettes, louer une maison hors de Lisbonne, laisser à Emília le nécessaire afin qu'elle ne manquât de rien, organiser les choses à Londres de sorte qu'il n'eût pas besoin d'y vivre, classer ses papiers pour donner davantage de clarté et une direction à son œuvre littéraire, organiser en parallèle sa vie pratique et spéculative, de sorte que la première ne puisse nuire à la seconde (à laquelle elle restait subordonnée)²⁴. Soares élabore semblables projets, sans y croire. Songeant à sa retraite, il écrit : « Je vivrai paisiblement dans une petite maison située aux environs d'un endroit quelconque, jouissant d'un repos où je ne réaliserai pas l'œuvre que je ne réalise pas non plus aujourd'hui, et je me chercherai, pour continuer à ne pas la réaliser, des excuses différentes de celles grâce auxquelles je me dérobe aujourd'hui. »²⁵ L'incapacité est inhérente à l'artiste : « Ceux d'entre nous qui ne savent pas vouloir (génies ou mendiants, peu importe), écrit Soares, ceux-là se retrouvent frères dans l'impuissance. »²⁶ Le génie n'existe qu'en acte, c'est-à-dire dans la création de l'œuvre. Sinon, il n'est qu'un aide-comptable qui se proclame génie. Au fragment 167, Soares rêve de tout quitter pour un lieu d'absolue solitude. Mais il sait qu'il étouffera tout autant dans ce refuge, car « [...] cette maladie provient de [s]es poumons et non pas des choses qui [l']entourent. »²⁷ On croirait entendre le tuberculeux de Prague... Pessoa écrit dans son journal de 1908 : « Mais je souffre – à l'extrême limite de la folie, je le jure –, comme s'il était en mon pouvoir

²³ Cf. Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile, op. cit.*, p. 31.

²⁴ Pessoa, F., *Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, dir. par R. Zenith, São Paulo, A Girafa, 2006, p. 180-181. Emília était la bonne de Pessoa.

²⁵ *LI*, p. 46 (« Estarei sossegado numa casa pequena nos arredores de qualquer coisa, fruindo um sossego onde não farei a obra que não faço agora, e buscarei, para fa continuar a não ter feito, desculpas diversas daquelas em que hoje me esquivo a mim. » ; p. 52).

²⁶ *Ibid.*, p. 135 (« Aos que não sabemos querer – sejamos génios ou mendigos – irmananos a impotência. » ; p. 133).

²⁷ *Ibid.*, p. 187 (« a doença é dos meus pulmões e não das coisas que me cercam » ; p. 180).

de tout faire et que j'en fusse incapable, par défaut de volonté. »²⁸ Le regard est impuissant : Narcisse aveugle s'est figé dans une pose morbide. L'action, aussitôt posée, est niée : « J'ai déjà vu tout ce que je n'avais jamais vu. / J'ai déjà vu tout ce que je n'ai pas vu encore. »²⁹ Le ressassement est ici mimé par la reprise anaphoristique de la structure « Já vi » (J'ai déjà vu). Comme l'écrit Régis Salado, le sujet poétique pessoen, « n'étant plus destiné », « ne peut plus s'élever à la hauteur de sa vocation »³⁰. Il y a dans cette procrastination quelque chose de démoniaque. L'acédie était en effet envoyée au moine pour le tenter. Comme le Diable, le poète est « fatigué de l'Univers »³¹. Soares a les mêmes attributs que lui, jusqu'à la fatigue dont Satan se plaint dans son œuvre. Chez Soares, les maux d'estomac et la nausée reviennent constamment. Il ressent fréquemment une douleur à la poitrine. « Je sens mon cœur physique oppressé physiquement [...] »³², écrit-il. Pessoa, dans ses lettres à Ophélia, fait de nombreuses allusions à ses maladies, sa fatigue, sa nervosité, donnant des précisions très cliniques de ses symptômes, et attribue cet état à son angoisse. Soares fait le même constat : « Me trouvant oppressé aujourd'hui, jusque dans la sensation physique de mon corps, par cette anxiété trop bien connue qui, parfois, déborde [...] »³³.

Chez Kafka, la perspective de l'avenir est manquante. La seule ouverture, c'est le départ, le mariage ou le suicide. Dès 1907, il commence à fantasmer son départ de Prague. Il lui faut, comme pour chaque projet de ce type, l'occasion d'un amour. Cet été-là, c'est Hedwig Weiler. Il évoque un départ pour le Paraguay, Madère, ou Vienne. Puis, au mois de septembre, il lui propose d'aller passer un an à Paris. Mais quelques jours plus tard, il lui annonce qu'il restera à Prague. Ensuite, lorsqu'il fait la connaissance de Felice Bauer, c'est l'idée d'un départ à Berlin qui le séduit, dès 1914. Rêvant de quitter

²⁸ Pessoa, F., *Pessoa en personne*, op. cit., p. 76 (« But I suffer – on the very limit of madness, I swear it – as if I could do all and was unable to do it, by deficiency of will. » ; *Páginas íntimas...*, op. cit., p. 5).

²⁹ *LI*, p. 146 (« Já vi tudo que nunca tinha visto. / Já vi tudo que ainda não vi. » ; p. 143).

³⁰ Salado, Régis, « Fictions du désenchantement : sur l'énergie du spleen chez Leopardi, Baudelaire et Pessoa », in Didier, B., Lévy-Bertherat, Déborah, Ponnau, Gwenhaél (dir.), *Poétiques du néant*, Paris, Sedes, 1998, p. 75. Cette remarque concerne le *Cancioneiro*, mais nous pouvons l'étendre au *Livre de l'intranquillité*.

³¹ Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, Paris, José Corti, 1989, p. 64 (« cansado de Universo » ; p. 65).

³² *LI*, p. 62 (« Oprime-me fisicamente o coração físico [...] » ; p. 67).

³³ *Ibid.*, p. 55 (« Hoje, como me oprimissem a sensação do corpo aquela angústia antiga que por vezes extravasa [...] » ; p. 61).

Prague et son travail, il espère vivre de sa plume, comme journaliste par exemple, et se consacrer à son œuvre : « [...] de cette situation libre et indépendante dans laquelle je vivrais à Berlin [...], je tirerais le seul sentiment de bonheur que je puisse encore éprouver. »³⁴ Il s'installera bien dans cette ville, mais ce sera pour y vivre les derniers mois de son existence, dix ans plus tard. Enfin, il rêve d'émigrer en Palestine, où il serait serveur dans un restaurant. Georges Bataille note que Kafka n'a jamais réellement désiré son évasion : « Ce qu'il voulait, c'était vivre dans la sphère [paternelle] – *en exclu.* »³⁵ Il n'a pas voulu s'opposer à son père, mais « *rester l'enfant irresponsable qu'il était.* »³⁶ Il ne quittera, provisoirement, l'appartement de ses parents qu'à l'âge de trente-et-un ans, contraint de laisser la place à sa sœur Elli avec ses deux enfants. Il s'installe d'abord dans l'appartement de Valli, puis d'Elli, et loue finalement une chambre. Se réjouit-il de son indépendance ? En aucun cas. Il continue d'ailleurs de prendre ses repas chez ses parents, se plaint de sa chambre bruyante, et la quitte au bout d'un mois pour un autre logement « certainement pire sous bien des rapports »³⁷.

Les mêmes attermoissements concernent sa vie professionnelle. Il a les atouts pour progresser dans l'administration qui l'emploie. Il est efficace, même zélé, et s'investit dans ce travail comme le manifestent ses allocutions professionnelles, mais aussi les nombreux dessins qu'il a faits des accidents d'ouvrier et ses efforts pour leur porter secours. Il ne manque pas, d'autre part, de réclamer avancement et augmentation de salaire. Dès 1911, il pressent qu'il ne quittera pas le bureau : « Pour peu que j'y réfléchisse, il me semble que je ne pourrais plus supporter le bureau, même si l'on me disait que je serai libre dans un mois. Et pourtant, je fais presque toujours ce que j'ai à faire, quand je peux être sûr de la satisfaction de mon chef, je suis très calme et je ne sens rien de terrible dans ma condition ».³⁸

Cette transformation qu'il appelle de ses vœux, il la sait « terriblement invraisemblable »³⁹. À Milena qui lui demande d'inventer une excuse

³⁴ *J*, p. 345 (« [...] [daß] ich aus dieser selbstständigen und freien Lage, in der ich in Berlin sein werde [...] das einzige Glücksgefühl ziehen werde, dessen ich jetzt noch fähig bin. » ; *II*, p. 138).

³⁵ Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957, p. 114.

³⁶ *Ibid.*, p. 115.

³⁷ *J*, p. 384 (« vielem schlechtere [Wohnung]. » ; *III*, p. 79).

³⁸ *Ibid.*, p. 91 (« Denke ich daran so scheint es mir, daß ich es im Bureau auch dann nicht aushalten könnte, wenn man mir sagte, daß ich in einem Monat frei sein werde. Und doch tue ich im Bureau meist meine Pflicht, bin recht ruhig, wenn ich der Zufriedenheit meines Chefs sicher sein kann und empfinde meinen Zustand nicht als einen schrecklichen. » ; *I*, p. 46).

³⁹ *Ibid.*, p. 184-185 (« schrecklich unwahrscheinlich » ; *I*, p. 231).

pour venir la voir, il répond : « [...] le bureau [...] c'est ma vie [...] »⁴⁰. Le 7 octobre 1914, alors qu'il a pris une semaine de congé pour avancer son roman (*Le Procès*), il constate qu'il a peu écrit. Il en conclut qu'il n'est peut-être pas « digne de vivre sans emploi de bureau ».⁴¹ En juillet 1914 pourtant, il est décidé. Il fait part de son projet à ses parents ; dans une longue lettre, il explique qu'à Prague tout est fait pour le maintenir dans la dépendance. Il reconnaît que, même si le bureau lui est intolérable, il parvient à s'en accommoder. Cependant, ajoute-t-il, il gagne plus d'argent que ses besoins ne l'exigent, et estime pouvoir vivre deux ans, même sans travailler, avec ses économies, à Berlin ou Munich. Alors il pourra se livrer à son activité littéraire, peut-être même en vivre. Kafka ne mettra pas ce projet à exécution. Reiner Stach pense que le déclenchement de la première guerre mondiale en est la cause. Mais si l'écrivain avait réellement voulu partir, pourquoi écrire cette lettre, et demander l'avis de ses parents qui ne pouvaient que l'inciter à y renoncer ? Outre cet emploi de bureau, Kafka s'est également engagé comme actionnaire dans une usine d'amiante, en partenariat avec son père et son beau-frère. Il reconnaît s'être « laissé faire » (« es hingehen lassen ») lorsqu'on lui a imposé cette tâche. Le travail à l'usine l'empêche d'écrire, aboutit « à la totale destruction de [son] existence. »⁴² « [...] mais, précise-t-il, je me trouve contraint par les reproches de mon père, par le silence de Karl, et par mon propre sentiment de culpabilité. »⁴³

Nulle part son indécision n'est aussi grande que lorsqu'il s'agit du mariage, au point de souhaiter que l'on décide à sa place. Il torture Felice par l'envoi de lettres visant à la détourner de lui. Dès l'été 1913, il espère qu'elle mette fin à leur relation qui a débuté à l'automne de l'année précédente. « Sinon, écrit-il le 13 août 1913, je l'épouserai sûrement, car je suis trop faible pour résister à l'opinion qu'elle a de notre bonheur commun [...] »⁴⁴. De même qu'il a mis entre les mains de Steiner le marché de la théosophie⁴⁵, il met entre celles de Felice celui

⁴⁰ Lettre du 31 juillet 1920 à Milena (« [...] das Bureau [...] ist mein [...] Leben [...] »).

⁴¹ *J*, p. 364 (« nicht würdig [...], ohne Bureau zu leben » ; *III*, p. 39).

⁴² *Ibid.*, p. 204 (« zur gänzlichen Vernichtung meiner Existenz » • *I*, p. 254).

⁴³ *Ibid.*, p. 203 (« [...] aber der Vater durch Vorwürfe, Karl durch Schweigen und mein Schuldbewußtsein [zwingt mich]. » • *I*, p. 253).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 305 (« Wenn nicht, dann werde ich sie gewiß heiraten, denn ich bin zu schwach, ihrer Meinung über unser gemeinsames Glück zu widerstehn [...] » ; *II*, p. 188).

⁴⁵ Il a en effet déclaré à Steiner : « [...] je pressens que, si vous m'en jugez capable, je pourrais réellement prendre cette tâche sur moi[...] ». *J*, p. 35 (« [...] ich ahne, daß,

de leur union. Il détourne la demande en mariage, en la priant de juger s'il est apte à se marier. Il espère la convaincre de refuser, pour son bonheur⁴⁶. À plusieurs reprises, il lui écrit de bien peser sa décision. Lorsqu'elle accepte, balayant les objections de son étrange prétendant, il lui reproche de ne pas prendre au sérieux ses mises en garde. En effet, comme il le constate lui-même, elle ne le croit pas⁴⁷. Une succession de lettres se charge de noircir encore le tableau, expliquant à la fiancée qu'il ne pourra vivre qu'en bordure de ville, voire en banlieue, dans un endroit inaccessible, où ils seront seuls et sans enfant, qu'il passera son temps entre le bureau et l'écriture. Enfin, il lui annonce qu'il s'est trouvé à maintes reprises au bord de la folie furieuse. La lettre suivante, datée également du 22 juin 1913, suggère qu'il pourrait fort bien démissionner de son emploi. Le 23 juin, il lui demande de répondre, et termine sa lettre par cette curieuse formule, inhabituelle dans la bouche d'un prétendant : « [...] il faut que tu satisfasses à ces exigences. »⁴⁸ Elle doit accepter plusieurs fois de l'épouser avant qu'il veuille bien entériner sa réponse, et encore lui écrit-il : « [...] tu es toujours libre de ta parole. »⁴⁹ Diverses lettres la poussent, en vain, à se rétracter. Le 8 juin, il lui suggère d'annuler son consentement. Lorsqu'il doit faire la demande officielle à la famille de Felice, il essaie de l'effrayer en l'assurant que ses parents vont lui être hostiles. Or, il sait combien la jeune femme leur est attachée, en particulier à sa mère, raison pour laquelle il s'en prend surtout à cette dernière, dont il anticipe le jugement réprobateur. Mais rien ne semble désarmer la fiancée, pas même l'image de Kafka se tordant devant elle comme un serpent venimeux (lettre du 8 juillet). Finalement, il parviendra, grâce à la trahison de Grete Bloch (l'intermédiaire que Felice avait dépêchée auprès de Kafka), qui montre à son amie les lettres ambiguës que l'écrivain lui adresse, à persuader Felice que ce mariage est une erreur. C'est elle qui devra prendre la décision de la rupture. Et, dans une courte lettre aux parents de celle-ci, il affirme que c'est elle qui les a convaincus, et l'a convaincu lui-même, de l'impossibilité de ce mariage ! Toutefois les relations avec Felice reprendront, et avec elles les doutes, les hésitations, les déchirements intérieurs, auxquels la tuberculose mettra fin, fort opportunément... En lui annonçant sa maladie, Kafka précise aussitôt qu'il ne guérira pas.

wenn Sie mich dessen für fähig halten, ich es auch wirklich auf mich nehmen kann [...]. » ; I, p. 31).

⁴⁶ Cf. lettre du 10-16 juin 1913.

⁴⁷ Cf. lettres du 20 au 22 juin 1913.

⁴⁸ (« Du mußt ihr gerecht werden. »).

⁴⁹ Lettre du 1er juillet 1913 (« [...] dein Wort [ist] immer frei. »).

C'est une lettre d'adieu⁵⁰, huit ans avant sa mort. Ne restent de ces longues années de fiançailles que les centaines de lettres que Kafka a écrites.

Pour remédier à son indécision, Kafka cherche des modèles à suivre. C'est en premier lieu Kleist, qui à vingt-deux ans renonça à la carrière militaire. L'auteur pragois met en scène la confrontation du dramaturge avec sa famille (J 28). Grâce à ce subterfuge, il peut jouer la scène qu'il n'osera jamais vivre avec ses parents. Ce rapprochement se confirme si l'on tient compte de la note précédente, où il se trouve confronté à ses doubles réels et honteux : « Les jeunes garçons propres et bien habillés [...] m'ont rappelé ma jeunesse et, par cela même, m'ont fait une impression dégoûtante. »⁵¹ L'autre modèle est George Bernard Shaw (J 126), qui quitta l'agence immobilière où il était apprenti à Dublin, partit pour Londres et devint écrivain. Kafka se dit consolé par cette lecture. Mais Shaw y avoue avoir gagné fort peu d'argent et avoir vécu des subsides paternels. Est-ce l'échec de l'écrivain irlandais pour obtenir l'indépendance financière qui console Kafka ? Sans doute, car il se reconnaît uniquement dans le rôle du parasite qu'a joué Shaw auprès de son père : « Les années de liberté qu'il a vécues à Londres sont déjà passées pour moi, le bonheur possible se mue de plus en plus en bonheur impossible, je mène une vie affreuse, un succédané de vie, et je suis assez lâche et assez misérable pour n'imiter Shaw que sur un point, en lisant le passage à mes parents [...] »⁵².

Löwy, qui, lassé des reproches paternels, a fui la maison à l'âge de quatorze ans, est un double fantasmé (J 219). En outre, Kafka lit Kierkegaard, Grillparzer et Flaubert, en qui il trouve des modèles de vie. Fontane, le temps d'une lettre⁵³, sert aussi de référence, pour avoir quitté une place de fonctionnaire, contrairement à l'avis de son entourage. L'auteur pragois écrit à Felice⁵⁴ que ses vrais parents de sang sont Grillparzer, Dostoïevski, Kleist et Flaubert. Or, ajoute-t-il, seul le second s'est marié... Il s'attarde particulièrement, dans son *Journal*, sur le cas de Grillparzer, sans doute parce que celui-ci fit également des

⁵⁰ Lettre du 30 septembre au 1er octobre 1917.

⁵¹ *J*, p. 28 (« Die jungen reinen gut gekleideten Jungen [...] erinnerten mich an meine Jugend und machten daher einen unappetitlichen Eindruck auf mich. » ; *I*, p. 117).

⁵² *Ibid.*, p. 126 (« Die Jahre, die er frei in London verbracht hat, sind für mich vorüber, das mögliche Glück geht immer mehr ins unmögliche über, ich führe ein schreckliche ersatzweises Leben und bin feig und elend genug, Shaw nur soweit zu folgen, daß ich die Stelle meinen Eltern vorgelesen habe [...] » ; *I*, p. 156).

⁵³ Lettre du 13 août 1916 à Felice.

⁵⁴ Lettre du 2 septembre 1913 à Felice.

études de droit, qu'il renonça à une carrière d'avocat et occupa un poste subalterne dans la fonction publique. En 1856, il démissionna pour se consacrer à la littérature. Par cet acte il rejoint les autres modèles kafkaïens. De plus, ce dramaturge viennois ne se maria jamais, mais entretint longtemps les espoirs de son éternelle fiancée. Mais Kafka n'assume pas, comme a pu le faire un Flaubert, autre modèle, le choix du célibat. Dans un récit intitulé « Le malheur du célibataire »⁵⁵, il imagine la solitude douloureuse qui sera la sienne. Le *Journal* se fait également l'écho de cette certitude : « Un homme malheureux qui doit rester sans enfants est terriblement enfermé dans son malheur. »⁵⁶ En restant célibataire, le diariste a le sentiment d'enfreindre une loi. Il cite le Talmud : « "Un homme sans femme n'est pas une créature humaine" »⁵⁷. Il interroge son oncle Alfred sur sa condition de célibataire (J 289-290). Celui-ci lui raconte ses dîners dans une petite pension pour riches, l'absurdité de ces soirées solitaires, et lui avoue regretter souvent de ne s'être pas marié. Voilà de quoi faire tergiverser le neveu... En 1914, ce dernier va même jusqu'à soutenir l'opinion contraire à celle qu'il professe habituellement. Ce n'est plus le mariage, c'est le célibat qui peut nuire à son travail (J 343). Il ne se résoudra cependant jamais à ne s'occuper que de littérature. Lucide, il expose à Rudolf Steiner, en 1911, les raisons de son choix : outre sa situation familiale, il souligne l'impossibilité de tirer un revenu suffisant de son activité littéraire, en raison de « la lenteur de [sa] production et [le] caractère particulier de [ses] écrits »⁵⁸. Au cours de cette évocation, il ne se désigne jamais comme « écrivain ». Enfin, il allègue sa santé et son caractère, incompatibles avec une vie précaire. Voilà pourquoi, conclut-il, il est devenu fonctionnaire. En 1914, il décline les mêmes raisons pour ne pas partir à Berlin : « La monotonie, la régularité, le confort, la dépendance propres à mon mode de vie me fixent irrésistiblement là où j'ai été placé. En outre, j'ai plus qu'une tendance ordinaire à vivre dans le confort et la dépendance, c'est donc par moi que tout ce qui me fait du mal se trouve aggravé. »⁵⁹ Il ajoute à cela que le passage du temps rend

⁵⁵ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 170 (« Das Unglück des Junggesellen » ; I, p. 217).

⁵⁶ J, p. 202 (« Ein unglücklicher Mensch, der kein Kind haben soll, ist in sein Unglück schrecklich eingeschlossen » ; I, p. 252). Ces réflexions prolongent la condamnation du Talmud : « Celui qui ne se marie pas vit sans joie, sans bénédiction, sans bien. » (*Yebamoth*, 62b).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 169 (« Ein Mann ohne Weib ist kein Mensch » ; I, p. 207).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 34 (« langsamen Entstehens meiner Arbeiten und ihres besonderen Charakters » ; I, p. 30).

de plus en plus difficile un changement de vie. Au fond, il n'est pas sûr que son travail littéraire justifie de tels bouleversements. Comme Rilke, il doit d'abord accomplir une œuvre qui serait comme un examen d'entrée dans cette nouvelle vie :

Sans même tenir compte de tous les autres obstacles (état physique, parents, caractère), j'arrive à trouver une très bonne excuse au fait que je ne limite pas mon activité à la littérature envers et contre tout, en faisant comme suit la part des choses : je ne puis rien risquer pour moi, tant que je n'aurai pas accompli un travail d'une certaine importance capable de me satisfaire pleinement. Ce qui est assurément irréfutable [...].⁶⁰

Cette attestation de soi comme écrivain va lui être fournie peu après, lorsqu'il écrira en une nuit *Le Verdict* (J 294-295). Il prendra un congé d'une semaine pour écrire, mais là se bornera le changement de vie rêvé. Il suffit que son père lui fasse des reproches au sujet de l'usine, et le soir même Franz se surprend à penser « qu'[il] devrai[t] être bien content de [s]a situation actuelle et [s]e garder surtout de consacrer tout [s]on temps à écrire »⁶¹. Et il conclut : « Je me contestai la capacité de faire servir tout mon temps à la littérature. »⁶² Jamais il n'a totalement renoncé à l'intégration sociale. Il avait peur de la solitude et de la folie. Il aspire au nivellement⁶³, et tente de régler sa conduite en se jugeant de l'extérieur. Il écrit, dans l'un des tableaux comparatifs qu'il dresse sur le célibat et le mariage, concernant le choix du célibat : « [...] tu deviens bouffon [...] »⁶⁴, intégrant le regard parental, qui le comparait à l'oncle Rudolf, le fou de la famille. Lorsque ses parents trouvent pour Felice et

⁵⁹ *Ibid.*, p. 342 (« Die Einförmigkeit, Gleichmäßigkeit, Bequemlichkeit und Unselbständigkeit meiner Lebensweise halten mich dort, wo ich einmal bin, unweigerlich fest. Außerdem habe ich einen mehr als gewöhnlichen Hang zu einem bequemen und unselbständigen Leben, alles Schädigende wird also noch durch mich verstärkt. » II, ; p. 134-135).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 177 (« Selbst wenn ich von allen Hindernissen (körperlicher Zustand, Eltern, Charakter) absehe, erziele ich eine sehr gute Entschuldigung dafür, daß ich mich nicht trotz allem auf die Literatur einschränke, durch folgende Zweiteilung: ich kann solange nichts für mich wagen, solange ich keine größere, mich vollständig befriedigende Arbeit zustande gebracht habe. Das ist allerdings unwiderleglich [...] » ; I, p. 222).

⁶¹ *Ibid.*, p. 181 (« [...] daß ich mich mit meiner gegenwärtigen Stellung sehr zufrieden geben könne und mich nur hüten müsse, die ganze Zeit für die Literatur freizubekommen. » ; I, p. 228).

⁶² *Ibid.* (« Ich sprach mir die Fähigkeit ab, die ganze Zeit für die Literatur ausnützen zu können. »).

⁶³ *Ibid.*, p. 423. Passage absent de l'édition allemande.

⁶⁴ *Ibid.* (« [...] [du] wirst ein Narr [...] » ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich«], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 156).

lui un appartement, il fait une étrange comparaison : « Est-ce qu'ils me coucheront aussi dans la tombe, à l'issue d'une vie que leur sollicitude aura rendue heureuse ? »⁶⁵ Le mariage est ainsi rapproché de l'idée de sa propre mort, et Kafka s'abandonne aux désirs de son entourage. En outre, dans une étrange prescience, il se voit mourir avant ses parents. Il ne parvient pas à se libérer de sa culpabilité vis-à-vis de son entourage. Évoquant les divers problèmes familiaux, il se sent coupable d'être « là à écrivasser »⁶⁶. Il ne sait pas comment faire advenir ce grand changement dont il rêve (J 384). Il écrit, le 5 décembre 1919 : « Je suis une fois de plus tiraillé à travers cette fente longue, étroite, terrible, dont, à vrai dire, je ne puis triompher qu'en rêve. A l'état de veille et par la seule force de ma volonté, je n'y parviendrais jamais. »⁶⁷ Il reste pris dans l'état existentiel. Pour en sortir, il tâche de se faire mobiliser, et redoute d'être déclaré inapte à cause d'une « maladie du cœur »⁶⁸. Il n'irait plus au bureau, et ne serait pas tenu d'écrire, puisqu'il participerait à la guerre. Ses démarches en vue de la mobilisation lui permettent de faire pression sur son chef (J 413-414), à qui il demande en mai 1915 soit de lui accorder un congé de longue durée à partir de l'automne, soit de lever son exemption. La contradiction de cette demande provoque un malentendu, et son supérieur ne lui accorde qu'un congé immédiat de trois semaines, ne relevant même pas l'allusion à l'armée. Kafka avoue que sa demande est hypocrite, car il n'a pas osé présenter sa démission. De plus, il préférerait un congé de longue durée, mais sans percevoir de traitement, « parce qu'il ne s'agit pas d'une maladie organique qu'on peut constater à coup sûr »⁶⁹. En ce sens, la déclaration de la tuberculose sera un véritable soulagement, car elle mettra fin à ces atermoiements. En attendant, c'est la défenestration qui pourrait résoudre le dilemme. Incapable de sortir par la porte, Kafka imagine une autre issue... Par deux fois dans la correspondance et quatre fois dans le *Journal*, il caresse ce projet suicidaire. En 1911 et 1912, les raisons en sont l'état dans lequel l'écrivain se sent pris, contraint qu'il est de travailler au bureau et à l'usine, et d'endurer les reproches de son père, tout en fréquentant Löwy, image vivante de la liberté qu'il n'a pas su conquérir. En 1914, le désir de mort surgit au moment de ses

⁶⁵ *Ibid.*, p. 346 (« Ob sie mich auch noch ins Grab legen werden nach einem durch ihre Sorgfalt glücklichen Leben » ; *II*, p. 143).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 256 (« mit meinen Schreibereien » ; *II*, p. 70).

⁶⁷ *Ibid.*, p. 489 (« Wieder durch diesen schrecklichen langen engen Spalt gerissen, der eigentlich nur im Traum bezwungen werden kann. Aus eigenem Willen gienge es allerdings im Wachen niemals. » ; *III*, p. 172).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 395 (« Herzfehler » ; *III*, p. 91).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 414 (« weil es sich nicht um eine organische zweifellos feststellbare Krankheit handelt. » ; *III*, p. 124).

fiançailles avec Felice, autre impasse dans sa vie d'homme. À cette occasion, après avoir écrit une lettre au père de la jeune femme pour le mettre en garde contre lui-même et l'assurer qu'il fera le malheur de sa fille, Kafka écrit : « Le saut par la fenêtre m'est apparu comme l'unique solution. »⁷⁰ Ce n'est pas par conviction métaphysique qu'il désire la mort, mais par impossibilité d'agir. À la suite de nouveaux reproches au sujet de l'usine, en mars 1912, il dit avoir réfléchi au « saut par la fenêtre »⁷¹. C'est une question de vie et de mort, ainsi qu'il l'écrit à Brod en octobre⁷². Il faudra l'intervention de ce dernier pour que Kafka, grâce à sa mère, soit déchargé du soin de surveiller l'usine. Le « saut par la fenêtre », seule issue possible, est la forme kafkaïenne du saut d'obstacles.

Les atermoiements kafkéens sont réellement tragiques, puisqu'ils l'ont mené, de son propre avis, à la tuberculose. Ce que Kafka a écrit à propos de Grillparzer peut s'appliquer à lui-même : « [...] c'est un exemple malheureux que les générations futures sont tenues de remercier parce qu'il a souffert pour elles. »⁷³ Les défaillances physiques n'autorisent pas le changement de vie. Dans la note du 8 mars 1914 (J 345) où Kafka envisage le départ à Berlin, il constate qu'il souffre du cœur, de troubles du sommeil et de la digestion. Expression somatique courante de l'angoisse, le trouble digestif est la manifestation d'une impossibilité à intégrer la réalité à sa propre intimité. Kafka souffre de douleurs qui l'amènent à des restrictions diététiques de plus en plus importantes⁷⁴. Le 17 juin 1912, il demande un congé pour traiter en sanatorium sa nervosité, son mauvais sommeil et ses problèmes digestifs. La migraine est également un symptôme d'anxiété. Kafka s'en plaint dès le mois d'octobre 1911. Les mises en scène du corps, où le cerveau est découpé, disent l'acuité de la douleur. Il souffre aussi de démangeaisons (J 115). Le plus souvent, les symptômes s'accumulent : « [...] mes poignets sont meurtris de fatigue, mon corps maigre se détruit à force de trembler et de s'exciter pour des choses dont il ne lui est pas permis de prendre clairement conscience, ma tête est parcourue

⁷⁰ *Ibid.*, p. 306 (« Einzige Lösung im Sprung aus dem Fenster gesehn » ; *II*, p. 189).

⁷¹ *Ibid.*, p. 244 (« Aus dem Fenster springen » ; *II*, p. 50).

⁷² Lettre du 8 octobre 1912.

⁷³ *J*, p. 426 (« [...] ein unglückseliges Beispiel, dem die Künftigen danken sollen, weil er für sie gelitten hat. » ; *III*, p. 138).

⁷⁴ Il partage ce mal avec d'autres artistes en proie à l'angoisse, comme Kubin. Leurs problèmes digestifs sont d'ailleurs, lors de leur rencontre, le sujet de conversation principal (J 82).

de spasmes prodigieux. »⁷⁵ Comme Rilke, il se sait neurasthénique. Le 3 mai 1913, il note dans le *Journal* : « La terrible insécurité de mon existence intérieure »⁷⁶, et le lendemain, il énumère les différents maux dont il souffre : « 1. Digestion. 2. Neurasthénie. 3. Dysenterie. 4. Insécurité intérieure. »⁷⁷ Dans un projet de lettre au père de Felice, il écrit que « des états nerveux de la pire espèce »⁷⁸ le dominent. Les choix de vie revendiqués par l'écrivain lui sont en réalité imposés par sa santé. Le jeûne, avant d'être l'instrument d'une purification de soi, est une tentative de remédier aux troubles digestifs. Comme Malte et Soares, il ressent fréquemment une oppression de la poitrine (J 115). En avril 1916, il consulte un neurologue, qui diagnostique une « névrose cardiaque » et recommande une électrothérapie. Dans une lettre à Felice⁷⁹, l'écrivain attribue au bien-être organique la cause de la gaieté et de la spontanéité des gens. Pour lui, toujours en proie à quelque mal, vivre est un effort. La conscience excessive de soi aurait donc pour origine un déséquilibre physique, qui interdit tout rapport immédiat au monde. Sans cesse la fatigue et la maladie prennent le dessus : « [...] insomnie, maux de tête, sauter par la fenêtre haute, mais tomber sur le sol amolli par la pluie où le choc ne sera pas mortel. Rouler sans fin, les yeux fermés s'offrant à je ne sais quel regard ouvert. »⁸⁰ Au lieu d'user de son regard, instrument de la quête, Kafka ferme les yeux, et s'abandonne à un hypothétique regard extérieur : celui de Dieu, de Felice ou de son père. Le corps ne laisse plus au sujet la possibilité d'écrire, car il le prive de sa force. Ainsi, Kafka, en proie à l'insomnie, passe-t-il de nombreuses heures sur son canapé : « J'ai perdu une partie de l'après-midi à dormir [...] »⁸¹, écrit-il dès 1910. La constante fatigue de l'écrivain, qui tourne très vite à l'obsession, est sans doute l'une des principales causes de l'inachèvement de ses écrits (J 229). Tout le *Journal* pourrait être lu comme le diagramme du sommeil de son auteur. Ainsi, le 16 novembre 1911, Kafka note : « Trois nuits sans sommeil, au

⁷⁵ *J*, p. 166 (« [...] die Gelenke habe ich wund vor Müdigkeit, mein dürrer Körper zittert sich zugrunde in Aufregungen, derer er sich nicht klar bewußt werden darf, im Kopf zuckt es zum Erstaunen. » ; *I*, p. 203).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 299 (« Die schreckliche Unsicherheit meiner inneren Existenz. » ; *II*, p. 299).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 299 (« 1. Verdauung 2. Neurasthenie 3. Ausschlag 4. Innere Unsicherheit. » ; *II*, p. 178).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 308 (« Nervöse Zustände schlimmster Art » ; *II*, p. 192).

⁷⁹ Lettre du 23 mai 1913 à Felice.

⁸⁰ *J*, p. 417 (« [...] Schlaflosigkeit, Kopfschmerzen, von dem hohen Fenster hinunterspringen, aber auf den vom Regen durchweichten Boden, auf dem der Aufschlag nicht tödlich sein wird. Endloses Wälzen mit geschlossenen Augen, dargeboten irgendeinem offenen Blick. » ; *III*, p. 128-129).

⁸¹ *Ibid.*, p. 16 (« Zum Teil habe ich den Nachmittag verschlafen [...] » ; *I*, p. 110).

moindre effort pour faire quelque chose, je touche immédiatement la limite de mes forces [...] »⁸², et quelques jours plus tard, il constate : « Il est certain que mon état physique constitue l'un des principaux obstacles à mon progrès. Avec un corps pareil, on ne peut obtenir aucun résultat. »⁸³ Il recense toutes les défaillances de son organisme, à l'affût perpétuel des signes que lui adresse celui-ci. Mais le corps en bonne santé prive également de l'écriture, sans doute parce qu'il supprime les raisons d'écrire. Kafka semble l'avoir pressenti. Le 15 août 1911, il note que pendant la période qui précède, il n'a rien écrit, mais a en revanche cessé d'avoir honte de son corps. Dans la carte envoyée à Max Brod le 27 mai, donc pendant cette période de réconciliation avec son corps, il se plaint de n'être même pas en mesure d'envoyer un livre à son ami. Le 23 novembre de la même année, Kafka note une légère amélioration de son sommeil. « [...] en conséquence, ajoute-t-il, je crains d'écrire moins bien [...] »⁸⁴. Le 24 novembre 1911, il souffre de troubles de l'estomac. Il perd alors tout courage : « [...] mon triste avenir immédiat me paraissait tel que cela ne valait pas la peine d'y entrer... Mais [...] la pensée de mon avenir lointain se présenta à son tour. Comment ferais-je pour le supporter avec ce corps emprunté à un cabinet de débarras ? »⁸⁵

Kafka passe une grande partie de son temps prostré, soit sur son canapé, soit à sa table de travail. Il se plaint souvent, tel le mauvais moine baudelairien⁸⁶, de son improductivité. Dans un texte narratif publié sous le titre « Résolutions »⁸⁷, il évoque cet état de marasme dans lequel il se trouve plongé, et qui, aussitôt secoué, le saisit à nouveau. Il observe chez lui deux symptômes : sécheresse et apathie (J 363). La sécheresse, c'est l'encre figée du spleen, la boue qui paralyse l'écriture. « Mon univers cesse peu à peu de résonner, je suis éteint »⁸⁸, confie-t-il à

⁸² *Ibid.*, p. 160 (« Drei Nächte nicht geschlafen, bei dem kleinsten Versuche etwas zu machen, gleich auf dem Grunde meiner Kraft [...] » ; *I*, p. 196).

⁸³ *Ibid.*, p. 166-167 (« Sicher ist, daß ein Haupthindernis meines Fortschritts mein körperlicher Zustand bildet. Mit einem solchen Körper läßt sich nichts erreichen. » ; *I*, p. 204).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 168 (« [...] infolgedessen befürchte ich, weniger gut schreiben zu können [...] » ; *I*, p. 206).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 168-169 (« [...] meine traurige nächste Zukunft erschien mir nicht wert in sie einzutreten [...] Da kamen mir [...] wieder die Gedanken an die spätere Zukunft. Wie wollte ich sie mit diesem aus einer Rumpelkammer gezogenem Körper ertragen? » ; *I*, 207).

⁸⁶ Baudelaire, C., « Le Mauvais Moine », in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁷ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, 175 ; *II*, p. 31. Le titre est de l'éditeur français.

⁸⁸ Janouch, G., *Conversations avec Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 203 (« Meine Welt verklingt. Ich bin ausgebracht. » ; *Gespräche mit Kafka*, *op. cit.*, p. 170).

Janouch. En 1915, il constate : « Indifférence et apathie totales. Une fontaine à sec, l'eau se trouve à une profondeur inaccessible et même là, son existence est douteuse. »⁸⁹ Il voudrait se tenir à son livre, mais lâche prise et recule. Il n'a de cesse de se blâmer de son inertie. En 1912, l'absence de son chef lui semble être l'opportunité d'accomplir un travail personnel. Mais il n'exploite pas cette occasion, et s'en plaint le dernier jour du mois. Cette après-midi là encore, il la passe sur son lit, « en [se] donnant des excuses chimériques »⁹⁰. Dans la « Lettre à son père », il tire le bilan de ses années d'écriture : « La somme totale de travail que j'ai produite tant à la maison qu'au bureau [...] est infime. »⁹¹ Il redouble ainsi les reproches paternels : non seulement il ne s'occupe pas de sa famille, mais ce temps qu'il s'arroge pour écrire, il le gaspille. De tous côtés, il est coupable : comme fils et frère, fiancé, ami, employé et écrivain. Même pour le suicide, il manque de volonté : « [...] je vis tout empêtré dans la vie, je ne le ferai pas [le saut par la fenêtre] [...] »⁹². Il ne cessera de s'accuser que lorsqu'il se saura réellement malade. Seule une infection organique, attestée par un médecin, pouvait le disculper de sa procrastination.

Cette prostration dont souffre le diariste provoque le dégoût de soi-même. La haine de l'univers se conjugue, chez les trois auteurs, avec la haine de soi. Freud constate chez le mélancolique un « abaissement extraordinaire de son sentiment du moi, un prodigieux appauvrissement du moi »⁹³. Malte, Kafka et Soares sont les mal-aimés, les oubliés de l'existence. En effet, le mélancolique, écrit encore Freud, se complaît dans l'exposition de son indignité. Le journal est donc le lieu privilégié de cette exhibition. Les allégories font du moi un cabinet de curiosités à l'image de celui de Rodolphe II ou d'Albrecht Dürer, dont les éléments pétrifiés apparaissent dans *Melancholia I* (1514), et que le romantisme remet à l'honneur sous son versant mélancolique. Chez Rilke, Kafka et Pessoa, le moi est un rebut. La figure qui le représente, on l'a vu, est Job sur son tas de fumier. Les hyperboles négatives présentes dans ces œuvres sont l'envers de l'apothéose du moi. Narcisse en proie à la

⁸⁹ *J*, p. 392 (« Vollständige Gleichgültigkeit und Stumpfheit. Ein ausgetrockneter Brunnen, Wasser in unerreichbarer Tiefe und dort ungewiß. » ; *III*, p. 89).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 289 (« träumerischen Entschuldigungen » ; *II*, p. 80).

⁹¹ *Lettre à son père*, *op. cit.*, p. 867 (« Meine Gesamtarbeitsleistung sowohl im Büro [...] als auch zu Hause ist winzig » ; *Brief an den Vater*, *op. cit.*, p. 49).

⁹² *J*, p. 340 (« [...] ich lebe ganz verwickelt ins Leben, ich werde es nicht tun [...] » *II*, p. 236).

⁹³ Freud, Sigmund, *Deuil et mélancolie*, in *Œuvres complètes XIII*, Paris, PUF, 1988, p. 264-265. Et suivante.

mélancolie s'inflige son reflet. « Devenir miroir, écrit Starobinski, c'est se réduire à n'être que surface réfléchissante : la conscience muée en miroir éprouve la réflexion sur le mode passif. Elle ne peut que subir [...] »⁹⁴.

La haine de soi donne lieu à des métaphores d'une violence rare sous la plume rilkéenne, et qui relèvent du courant expressionniste. Au fragment 16, Malte exprime sa peur d'appartenir aux épaves. Son dégoût à la vue de ces « déchets », de ces « pelures d'hommes que le destin a recrachées »⁹⁵ est en réalité un dégoût de soi-même, puisqu'on le confond avec ces miséreux. À propos de ces doubles, il écrit : « Encore humides de la salive du destin, ils restent collés aux murs, aux réverbères, aux colonnes de publicité, ou bien ils s'écoulent lentement le long des rues, en laissant derrière eux leur trace sombre et sale. »⁹⁶ « Mis au rebut »⁹⁷, le sujet se sent comme un « papier vide »⁹⁸.

Kafka recourt à des termes concrets, à des objets dérisoires du quotidien, pour exprimer le mal existentiel. Lorsqu'il imagine une blessure faite à sa tête par la douleur, c'est sous forme d'un trou aux bords recourbés comme sur une boîte de conserve (J 313). L'objet hors d'usage, détruit par le temps, est une représentation de soi chère au mélancolique : « Un pot vide encore entier qu'on a déjà mis avec les débris, ou déjà un débris qu'on laisse parmi les pots intacts. »⁹⁹ Le diariste donne comme image de son existence celle d'« une perche inutile couverte de neige et de givre, plantée légèrement et de travers dans le sol, sur un champ retourné de fond en comble, à la lisière d'une grande plaine vue par une sombre nuit d'hiver »¹⁰⁰. Les *topoi* de la mélancolie sont convoqués : l'inutilité, la solitude, le gel, l'obscurité. Le mauvais moine ne remplit plus son office, car il est loin des hommes. L'anachorèse est un échec. Le sujet reste « planté légèrement » dans la

⁹⁴ Starobinski, J., *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989, p. 35.

⁹⁵ *CM*, p. 459 (« Abfälle, Schalen von Menschen, die das Schicksal ausgespöen hat » ; p. 37).

⁹⁶ *Ibid.* (« Feucht vom Speichel des Schicksals kleben sie an einer Mauer, an einer Laterne, an einer Plakatsäule, oder sie rinnen langsam die Gasse herunter mit einer dunklen, schmutzigen Spur hinter sich her. »).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 381 (« ausgeworfen » ; p. 76).

⁹⁸ *Ibid.*, p. 480 (« leeres Papier » ; p. 61).

⁹⁹ *J.*, p. 359 (« Ein leeres Gefäß, noch ganz und schon unter Scherben oder schon Scherbe und noch unter den ganzen » ; *II*, p. 166).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 370 (« eine nutzlose, mit Schnee und Reif überdeckte, schief in den Erdboden leicht eingebohrte Stange auf einem bis in die Tiefe aufgewühlten Feld am Rande einer großen Ebene in einer dunklen Winternacht. » ; *III*, p. 61).

vie. Kafka se dit « plein de mensonge, de haine et d'envie. Plein d'incapacité, de sottise, de lenteur d'esprit. Plein de paresse, de faiblesse, d'impuissance »¹⁰¹. Il est plein du « dégoût de [lui]-même. »¹⁰² La culpabilité a été enseignée à Kafka par son éducation.¹⁰³ Il donne une image frappante du procédé par lequel son esprit aggravait les blâmes dont il était l'objet :

Je faisais comme un homme auquel on entend simplement donner une leçon en le touchant avec une poignée de verges qui ne doit lui faire aucun mal ; mais qui, lui, délie les verges, en isole chaque pointe pour la faire entrer en lui et commence à gratter et à piquer l'intérieur de son corps selon son propre plan, tandis que la main étrangère tient encore posément les verges par l'autre bout.¹⁰⁴

Le judaïsme, en plus de son milieu familial, joue ici un rôle moteur. Grözinger¹⁰⁵ rappelle que dans le Talmud chaque faute est comptée. De même, l'écrivain pragois utilise le journal comme un livre de comptes et récapitule soigneusement tous ses crimes. La tyrannie arbitraire du père, qui punissait et graciait sans raison, est redoublée par l'éthique hassidique, qui enseigne que ce n'est pas le Talmud la mesure de la faute, mais la volonté cachée de Dieu. Günther Anders écrit que le héros kafkaïen – mais il en est de même de Kafka –, est un « horsain »¹⁰⁶. Il est pris dans un « carrousel moral des tourments »¹⁰⁷ : se sentant exclu du monde, il est convaincu d'être dans son tort, attitude qui, en aggravant les tourments de sa conscience, renforce son exclusion. Paul Ricœur a bien montré que la conscience coupable est « une conscience close ». Complaisante à son mal, elle se fait bourreau d'elle-même, et n'espère

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 359 (« Voll Lüge, Haß und Neid. Voll Unfähigkeit, Dummheit, Begriffstüchtigkeit. Voll Faulheit, Schwäche und Wehrlosigkeit. » ; II, p. 166).

¹⁰² *Ibid.*, p. 368 (« Übelkeit vor mich selbst » ; III, p. 59).

¹⁰³ Pour tout le développement qui suit, cf. Jongy, B., « Kafka, cet oiseau de malheur : Günther Anders contre Franz Kafka. », in Zard, Philippe (dir.), *Sillages de Kafka*, Le Manuscrit, 2007.

et « Kafka : le Mal, les mots », in Lacheny, Marc et Laplénie, Jean-François, *Au nom de Goethe ! Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, 2009.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 421 (« Es war so, wie wenn jemand mit einer Rute, die keinen Schmerz verursachen soll, nur zur Warnung berührt wird, er aber nimmt das Flechtwerk auseinander, zieht die einzelnen Rutenspitzen in sich und beginnt nach eigenem Plan sein Inneres zu stechen und zu kratzen, während die fremde Hand noch immer ruhig den Rutengriff hält. » ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 146).

¹⁰⁵ Grözinger, K. E., « Schuld und Sühne bei Kafka im Lichte jüdischer Theologie », *art. cit.*, p. 129.

¹⁰⁶ Le terme « horsain » est un régionalisme (Normandie).

¹⁰⁷ Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, *op. cit.*, p. 52.

pas être sauvée : « [...] elle est la conscience sans promesse [...] »¹⁰⁸. À Janouch, Kafka avoue sa honte d'être fonctionnaire, de ne pas suivre sa vocation. Souvent, il file la métaphore de son nom, le choucas, variété de corbeau, l'oiseau charognard présage de malheur : « Mes ailes se sont atrophiées. [...] je suis gris comme cendre. »¹⁰⁹ La mauvaise conscience entraîne humiliation et masochisme. À l'instar de Gregor Samsa, le corps du diariste risque d'être jeté aux ordures d'un coup de balai : « [...] j'aurais aimé, mes papiers à la main, me rouler une bonne fois en boule sur les dalles de ciment du corridor [...] »¹¹⁰. Kafka prend la posture du chien. Son père l'ayant accusé de coucher avec les chiens (J 142), – ce terme de « chien » était en effet l'insulte courante des juifs assimilés aux juifs de l'Est –, Franz endosse le rôle prescrit : « Au fond, je suis un être incapable et ignorant qui, s'il n'avait été mis de force à l'école [...], serait tout juste bon à rester blotti dans une niche à chien, à sauter dehors quand on lui apporte sa pâtée et à rentrer d'un bond quand il l'a engloutie. »¹¹¹ L'image réapparaît dans *Le Procès* où le héros est tué « comme un chien »¹¹², et dans le *Journal* de 1920, dans le récit *Les Recherches d'un chien* [Forschungen eines Hundes]. « Du reste, avouet-il, y a-t-il quelqu'un devant qui je ne m'incline pas ? »¹¹³ Il se met dans la situation de pouvoir choisir entre sa mort et celle d'un autre homme, Grünberg, et se condamne sans hésiter : « [...] il va de soi que Grünberg – un homme incomparablement plus précieux que moi – devrait être conservé. »¹¹⁴ Il inverse ainsi la parabole du mandarin chinois exposée par Balzac¹¹⁵. Kafka pervertit cette question éthique en

¹⁰⁸ Ricoeur, P., *La Symbolique du mal*, op. cit., p. 141.

¹⁰⁹ Janouch, G., *Conversations avec Franz Kafka*, op. cit., p. 18.

¹¹⁰ J, p. 167 (« [...] [ich] hätte mich einmal gerne vor lauter Todesbereitschaft mit den Akten in der Hand auf den Cementplatten des Korridors zusammengerollt » ; I, p. 205).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 316 (« Im Grunde bin ich ein unfähiger unwissender Mensch, der wenn er nicht gezwungen [...], in die Schule gegangen wäre, gerade imstande wäre in einer Hundehütte zu hocken [sic], hinauszuspringen, wenn ihm Fraß gereicht wird und zurückzuspringen, wenn er es verschlungen hat. » ; II, p. 203).

¹¹² Kafka, F., *Der Prozeß*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1979, p. 194. Je traduis.

¹¹³ J, p. 408 (« Gibt es übrigens jemanden vor dem ich mich nicht beuge? » ; III, p. 113).

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 409 (« [da] selbstverständlich der ungleich wertvollere Grünberg erhalten werden müsse. »).

¹¹⁵ Balzac (de), Honoré, *Le Père Goriot*, Paris, Livre de Poche, 1983, p. 162. Balzac l'avait lui-même sans doute lue dans le *Génie du Christianisme* de Chateaubriand (Livre VI, chap. 2, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, vol. 1, p. 200). Dans cette parabole, Rastignac, se référant à Rousseau, demande à Bianchon ce qu'il ferait s'il pouvait s'enrichir en tuant en Chine, par sa seule volonté, un vieux mandarin.

un fantasme masochiste. Anders constate chez les héros kafkaiens un « narcissisme négatif, une *voluptas humilitatis* »¹¹⁶ que l'on peut sans hésiter étendre à leur auteur. Il fustige chez l'écrivain une tendance à la servilité et à l'assimilation. De même que Job s'humilie intellectuellement car il reconnaît qu'il n'a rien créé, Kafka « reconnaît que sa propre impuissance lui enlève le droit d'exprimer des doutes sur les droits »¹¹⁷. De plus, chez cet auteur, l'instance suprême n'est pas Dieu, mais le monde. « Son attitude ne peut être qualifiée que de comble d'ignominie dans l'humiliation spontanée », observe Anders. D'ailleurs, le diariste n'en reste pas à ce généreux sacrifice de soi, mais précise qu'une fois venus les derniers instants, il « inventerai[t] des arguments en [sa] faveur »¹¹⁸, arguments dont il souligne que d'ordinaire ils lui auraient donné la nausée en raison de leur « caractère grossier, pauvre, perfide »¹¹⁹. Kafka est un grand lecteur de Dickens, en particulier de *David Copperfield*. Or que fait le héros dans cet ouvrage ? Il assiste, impuissant, à toutes sortes d'injustices, qu'elles s'exercent sur lui-même ou ceux qu'il aime. Et que dire du rêve de Kafka où il ne parvient pas à franchir un mur que son père a escaladé facilement, en partie parce que des excréments humains s'accrochent à lui ? (J 254-255). Au père le triomphe, à lui la honte et la saleté... Le moi est souillé, à l'opposé de la pureté qu'il recherchait. À Milena, il écrit : « Je suis impur, Milena, infiniment impur, c'est pourquoi je parle tant de pureté. »¹²⁰ Il se couvre lui-même d'infâmie. Il s'accuse de lâcheté, par exemple lors de l'épisode avec le tailleur (J 211-212), de vanité lors de la lecture à ses sœurs (J 214-215). Il se considère comme mauvais fils, mauvais frère et mauvais ami. Il se sent « étranger », « méprisable » et « inutile »¹²¹. Kafka raconte comment, étant jeune, il exhibait en vain ses singularités afin de se montrer dans toute sa pureté : « Mais il ne s'ensuivait aucune délivrance, la masse des choses cachées ne diminuait pas pour autant ; en affinant mon observation, je découvris qu'il ne serait jamais possible de tout avouer. »¹²² Il a même conscience de chercher dans l'écriture

¹¹⁶ Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, op. cit., p. 8.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 128. Et suivante.

¹¹⁸ *J*, p. 409 (« würde ich [...] Beweise zu meinen Gunsten erfinden » ; *III*, p. 114).

¹¹⁹ *Ibid.* (« ihrer Rohheit, Kahlheit, Falschheit »).

¹²⁰ Lettre du 26 août 1920 à Milena (« Schmutzig bin ich Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit. Niemand singt so rein, als die welche in der tiefsten Hölle sind »).

¹²¹ *J*, p. 222 (« fremd, « verächtlich, « nutzlos » ; *II*, p. 22).

¹²² *Ibid.*, p. 421 (« Eine Erlösung brachte mir das aber nicht, die Menge des Geheimgehaltenen nahm dadurch nicht ab, es fand sich bei verfeinerter Beobachtung, daß niemals alles gestanden werden konnte » ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich »] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 146).

intimiste un avilissement : « Au lieu de me secouer, je reste là à chercher une manière aussi humiliante que possible d'exprimer tout cela. »¹²³ La faute est redoublée en étant écrite.

Le regard sur soi est haineux : « Avec quel regard méchant et débile je m'observe ! Il faut croire que je ne puis pas forcer la porte du monde, mais que je peux rester tranquillement couché, concevoir, développer en moi ce qui a été conçu, et me produire tranquillement. »¹²⁴ Au lieu d'apporter la maîtrise du monde, le regard pourrit à l'intérieur du sujet où il reste enfermé. Le moi se produit, au mauvais sens du terme – le texte allemand dit « vortreten » – comme un histrion, au lieu de se créer. En pratiquant l'auto-observation, estime Kafka, « on se rendra compte qu'on n'est rien de plus qu'un nid à rats peuplé d'arrière-pensées. »¹²⁵ Évoquant les arguments vils qu'il inventerait au dernier moment pour se sauver de la mort, il compare ces « derniers instants incontrôlables »¹²⁶ à l'écriture du journal. L'introspection est donc une activité écœurante et basse. Le diariste voit dans la structure du moi une stratification géologique, dont la couche la plus profonde et la plus haute se composent de boue : « La boue sera tout en bas et tout en haut. »¹²⁷ Le masochisme kafkéen explique la cruauté insoutenable que l'on trouve dans son œuvre, déployant des images de torture sur ce ton léger que Günther Anders lui reproche : « Le refus de tout battage publicitaire en faveur de l'insolite confère à cet insolite, mieux encore, souvent même à l'horrible, une atmosphère très particulière de bien-aise pour petits-bourgeois. »¹²⁸ Dans la note du 9 octobre 1911 (J 101), Kafka met en scène une vivisection de son propre cerveau. Il prend plaisir à imaginer la fraîcheur du scalpel qui lui taillade les membranes. Ce fantasme est récurrent, puisqu'on le retrouve le 4 mai 1913 (J 299). Dans un autre fantasme, de pendaison cette fois-ci, il s'imagine « enlevé violemment, sans ménagements [...], sanglant et en lambeaux »¹²⁹ par une corde

¹²³ *Ibid.*, p. 287 (« Statt mich zu schütteln, sitze ich da und denke nach, wie ich das alles möglichst beleidigend ausdrücken könnte. » ; *II*, p. 78).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 379 (« Und wie ich mich böseartig und schwächlich beobachte. Eindringen kann ich scheinbar in die Welt nicht, aber ruhig liegen, empfangen, das Empfangene in mir ausbreiten und dann ruhig vortreten. » ; *III*, p. 73).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 382 (« Man wird einsehen, daß man nichts anderes ist als ein Rattenloch elender Hintergedanken. » ; *III*, p. 76).

¹²⁶ *Ibid.*, p. 109 (« letzten unkontrollierbaren Augenblicken » ; *III*, p. 114).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 382 (« Er [der Schmutz] wird das unterste und das oberste sein. » ; *III*, p. 77).

¹²⁸ Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, op. cit., p. 34.

¹²⁹ *J*, p. 302 (« hineingezogen und ohne Rücksicht [...] blutend und zerfetzt [...] hinaufgerissen » ; *II*, p. 183).

jusqu'au toit. Le sacrifice de soi est un thème récurrent dans l'œuvre et la vie de l'écrivain. Que ses héros se noient volontairement (*Le Verdict*), se laissent mourir de faim (*Un artiste du jeûne*, *La Métamorphose*), ou se laissent exécuter (*Le Procès*), ils ne font jamais que réaliser le désir profond de leur auteur et double, chez qui le suicide est une idée fixe. Il prend plaisir à imaginer les blessures qui pourraient lui être infligées, par lui ou par d'autres. Il fait souvent usage de formes impersonnelles, à la fois pour désigner le bourreau et la victime, camouflant son désir masochiste en réflexion théorique :

Die ergiebigste Stelle zum *Hineinstechen* scheint zwischen Hals und Kinn zu sein. *Man* hebe das Kinn und steche das Messer in die gestrafften Muskeln. Die Stelle ist aber wahrscheinlich nur in der Vorstellung ergiebig. *Man* erwartet dort ein großartiges Ausströmen des Blutes zu sehen und ein Flechtwerk von Sehnen und Knöchelchen zu zerreißen, wie *man* es ähnlich in den gebratenen Schenkeln von Truthähnen findet.

(La place la plus avantageuse pour enfoncer un couteau paraît se situer entre le cou et le menton. *On* lève le menton et l'*on* pique le couteau entre les muscles contractés. Mais il se peut que cette place ne soit avantageuse qu'en imagination. *On* s'attend à voir là un grandiose épanchement de sang et à déchiqueter tout un lacis de tendons et de petits os analogue à celui qu'*on* trouve dans les cuisses d'une dinde rôtie.)¹³⁰

Rien, *a priori*, ne révèle qu'il s'agit là d'un fantasme personnel, excepté l'extrême violence de l'image et sa singularité, qui interdit qu'on puisse l'attribuer à une opinion commune. Seul le dernier « man » (« on ») a une réelle valeur impersonnelle, car la proposition à laquelle il appartient relève d'un constat irréfutable. L'humain chez Kafka se fige en image, se glace comme une illustration de catalogue. La manipulation rhétorique qui lui est propre est ici à l'œuvre. Ne cherche-t-il pas à donner l'impression au lecteur que toutes les formules impersonnelles ont la même valeur universelle que la dernière ? Ainsi il nous amènerait, malgré nous, à endosser son fantasme, à devenir, par procuration de la lecture, le bourreau qu'il désire, son bourreau... Le diariste constate : « c'est encore moi qui suis peut-être le meilleur auxiliaire de mes agresseurs. »¹³¹ Cette idée prend forme dans une image où sa propre main incarne la contrainte qui s'exerce sur lui :

On est debout, douloureusement écrasé contre le mur, on baisse craintivement les yeux pour voir la main qui vous écrase et, pris d'une nouvelle douleur qui vous fait oublier l'ancienne, on reconnaît sa propre

¹³⁰ *T III*, p. 99 ; *J*, p. 397. Je souligne.

¹³¹ F. Kafka, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 126 (« noch bin ich selbst [...] vielleicht die beste Hilfskraft meiner Angreifer » ; *I*, p. 23).

main tordue qui vous tient avec une force qu'elle n'a jamais eue pour accomplir un travail valable. On relève la tête, on ressent de nouveau la première douleur, on baisse encore le regard et ce va-et-vient n'en finit plus. 132

Kafka a conscience que cette hostilité propre au mélancolique se double de la haine juive de soi : « [...] il y a encore en moi un peu de judaïsme tenace, sauf que, généralement, c'est l'adversaire qu'il soutient. »¹³³ Cette violence est aussi un héritage paternel. Dans sa « Lettre à son Père », il cite les méthodes d'éducation de celui-ci : « [...] les injures, les menaces, l'ironie, un rire méchant [...], tes lamentations sur toi-même. »¹³⁴ Or ce sont exactement ces armes que l'on trouve à l'œuvre dans le *Journal*, tournées contre soi. L'écrivain se dit d'ailleurs « créateur seulement dans l'art de [se] torturer [soi]-même »¹³⁵. Même en se sachant malade, en 1917, il continuera à se livrer à cette auto-persécution : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde. »¹³⁶ C'est ce qu'il n'a cessé de faire...

La mélancolie pessoenne implique également l'horreur de soi. Lorsque Soares note : « O meu *tédio* assume aspectos de horror ; o meu *aborrecimento* é um medo [...] » (« Mon ennui prend des allures d'horreur ; mon dégoût est de la peur [...] »)¹³⁷, il ne fait que jouer sur la polysémie du mot « ennui » qui se dit en portugais « *tédio* », mais aussi « *aborrecimento* », dérivé de la racine latine qui donna en français « abhorrer ». Cela permet à l'écrivain de passer de la notion d'ennui à celle de dégoût. Le langage, comme chez Malte et Kafka, reflète ce nivellement de tout, cette équivalence de l'âme et des choses. De nombreux zeugmes mêlent concret et abstrait, par exemple au fragment 36 : « [...] ennuyé confusément d'avoir oublié, une fois de

¹³² *J*, p. 359 (« Man steht an der Wand schmerzhaft festgedrückt, senkt furchtsam den Blick, um die Hand zu sehn, die drückt und erkennt mit einem neuen Schmerz der den alten vergessen macht, die eigene verkrümmte Hand, die mit einer Kraft, die sie für gute Arbeit niemals hatte, dich hält. Man hebt den Kopf, fühlt wieder den ersten Schmerz, senkt wieder den Blick und hört mit diesem Auf und Ab nicht auf. » ; *II*, p. 165).

¹³³ *Ibid.*, p. 383 (« [...] etwas zähes Judentum ist noch in mir, nur hilft es meistens auf der Gegenseite. » ; *III*, p. 78).

¹³⁴ Kafka, F., *Lettre à son père*, *op. cit.*, p. 844 (« [...] Schimpfen, Drohen, Ironie, böses Lachen und [...] Selbstbeklagung. » ; *Brief an den Vater...*, *op. cit.*, p. 24).

¹³⁵ *J*, p. 384 (« schöpferisch nur in Selbstquälerei. » ; *III*, p. 79).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 456 (« Im Kampf zwischen Dir und der Welt, sekundiere der Welt. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁷ *LD*, p. 194. Traduction modifiée. Je souligne.

plus, et *mon parapluie*, et *la dignité de mon âme*. »¹³⁸ Les métaphores employées signalent toujours un abandon. Le moi est « l'un de ces chiffons humides servant à nettoyer les saletés »¹³⁹, « une enveloppe de bonbon »¹⁴⁰, « une bague de cigare », « un reçu sans signature »¹⁴¹, « une miette de pain perdue parmi les taches d'une nappe qu'on a oublié de secouer »¹⁴². « Je fus mouche quand je me comparai à la mouche »¹⁴³, écrit Soares. Il redoute alors d'être écrasé par une règle suprême. Il est la poudre demeurée au fond d'un verre au fragment 13. Le sujet est en-deçà de l'humanité, « une loque humaine, un avorton se survivant à lui-même »¹⁴⁴. Toutes ces métaphores disent le même sentiment de n'être qu'un jouet dans la main du destin. Comme les allégories baudelairiennes¹⁴⁵, elles fonctionnent à rebours : au lieu de personnifier, elles dépersonnalisent. La métaphore du jeu de cartes est d'ailleurs peut-être empruntée à Baudelaire. On la trouve à plusieurs reprises dans *Le Livre de l'intranquillité*, par exemple au fragment 54 : « Mon empire n'a même pas été à la hauteur d'un vieux jeu de cartes. »¹⁴⁶ De vieilles cartes à jouer, que Baudelaire désigne comme « un jeu plein de sales parfums »¹⁴⁷, symbolise, dans le vocabulaire de la mélancolie, l'abandon – car maints jeux de cartes se retrouvent oubliés dans des tiroirs –, et surtout la fugacité et la dérision de tout. En effet les cartes, d'une matière fragile et renvoyant au jeu, évoquent l'usure et la déchéance. Le « poète dramatique » est dégoûté par ses masques et ce qu'ils cachent : « Chose jetée dans un coin, chiffon tombé en chemin, mon être ignoble se déguise en présence de la vie. »¹⁴⁸ La défaite est affichée : « une défaite minable et boutiquière »¹⁴⁹, semblable à celle de l'humanité ordinaire.

¹³⁸ *LI*, p. 67 (« [...] um pouco preocupado, misturadamente, de me ter esquecido sempre do guarda-chuva e da dignidade da alma. » ; p. 72). Je souligne.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 59 (« um daqueles trapos húmidos de limpar coisas sujas » ; p. 65).

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 155 (« capa de chocolate » « anilha de charuto » ; p. 151).

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 162 (« um recibo por assinar » ; p. 158).

¹⁴² *Ibid.*, p. 91 (« migalhas entre nódoas na toalha que se esqueceram de sacudir » ; p. 93).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 332 (« Fui mosca quando me comparei à mosca » ; p. 311).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 510 (« um farrapo humano, aborto sobrevivente » ; p. 432).

¹⁴⁵ L'intertextualité est évidente dans l'œuvre pessoen, car Pessoa était lecteur de Baudelaire.

¹⁴⁶ *LI*, p. 84 (« O meu império nem chegou às cartas velhas de jogar ») ; p. 87).

¹⁴⁷ Baudelaire, C., « Spleen I », in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁸ *LI*, p. 67 (« Coisa arrojada a um canto, trapo caído na Estrada, meu ser ignóbil ante a vida finge-se. » ; p. 72).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 90 (« derrota [...] miserável e marçana » ; p. 92).

Comme chez Kafka, l'introspection est une faute. Se regarder est pour l'homme une transgression, selon Soares, puisque « la Nature lui a fait ce don de ne pouvoir se regarder »¹⁵⁰. Il devait se pencher vers l'eau des rivières, se baisser, posture symbolique, « pour commettre l'ignominie de se voir »¹⁵¹. La métaphore de la boue est également présente chez Soares : « [...] la marée basse en moi a laissé à découvert cette boue noirâtre qui se trouve là au-dehors, et que je ne vois que par son odeur. »¹⁵² L'ironie pessoenne est ici au service d'une perverse dévalorisation de soi-même. À l'image de l'ironie baudelairienne, elle exprime « l'agressivité d'un acte de conscience »¹⁵³. L'âme est niée, la métaphysique réduite à un vain mot. Là où un être neuf devait surgir, Soares ne voit qu'« une âme plus fatiguée encore que [ses] yeux. »¹⁵⁴ Soares situe l'origine de cette agressivité justement dans la mise à distance opérée par la fiction de soi : « Cette obscure malignité [...], qui réjouit n'importe quel cœur humain devant la souffrance des autres et la détresse de ses semblables, je la mets en pratique pour examiner mes propres souffrances, et je la pousse si loin que lorsque je me sens minable ou ridicule, je savoure le spectacle comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. »¹⁵⁵

La charge de violence contre soi du mélancolique est connue. Elle vient, note Nancy Blake, de ce que l'objet à détruire – le moi – est déjà mort¹⁵⁶. Le sujet se livre alors à une sorte d'auto-cannibalisme, cherchant à s'approprier son moi par une dévoration qui peut aller jusqu'au suicide. Tâchant de s'arracher à ces circonstances pénibles de la vie, Soares se voit pris à son propre piège : « J'arrache de mon cou une main qui m'étouffe. Je vois alors que ma propre main, qui vient d'arracher l'autre, a fait tomber une corde autour de mon cou dans le geste même qui me libérait. J'écarte la corde prudemment, et c'est de mes propres mains

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 441 (« A Natureza deu-lhe o dom de não a poder ver » ; p. 410).

¹⁵¹ *Ibid.* (« para cometer a ignomínia de se ver »).

¹⁵² *Ibid.*, p. 109 (« [...] a baixa-mar em mim deixou descoberto o negrume lodoso que está ali fora e não vejo senão pelo cheiro. » ; p. 109).

¹⁵³ Starobinski, J., *La Mélancolie au miroir...*, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁵⁴ *LI*, p. 42 (« uma alma mais cansada do que os olhos. » ; p. 49).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 145 (« Aquela malícia incerta [...] que alegre qualquer coração humano ante a dor dos outros, e o desconforto alheio, ponho-a eu no exame das minhas próprias dores, levo-a tão longe que nas ocasiões em que me sinto ridículo ou mesquinho, gozo-a como se fosse outro que o estivesse sendo. » ; p. 142).

¹⁵⁶ Blake, Nancy, « Violence et Mélancolie : sur les ruines de l'autre », in Blaise, Marie (dir.), *Melancholia : littérature et psychanalyse*, dir. par, Université Paul Valéry / Montpellier III, 1999, p. 172.

que j'en viens presque à m'étrangler.»¹⁵⁷ Cette image est l'exact équivalent de celle que nous avons étudiée chez Kafka. La main est en effet le symbole du piège qu'offre le moi.

Le Royaume des limbes

« Et nous ne savons pas, de fait,
Où trouver une explication
À cette déambulation entre être
et ne pas être »¹⁵⁸

Le mauvais moine désire disparaître tout à fait dans les marécages de sa mélancolie. Sa quête devient une errance sans fin dans un monde de limbes. Dans la théologie chrétienne, elles sont peuplées des âmes des justes avant la rédemption et des enfants morts sans baptême. Elles sont le lieu de l'indéterminé et de l'inachevé. Le sujet erre dans un monde où l'espace est fermé, où le temps stagne. La topographie de la conscience mélancolique est un paysage figé. Elle reste fixée à un passé qui ne veut pas passer¹⁵⁹. L'âme qui erre dans les limbes n'est pas morte, mais ne participe plus de l'existence. Malte, Kafka et Pessoa « meurent étouffés du seul fait d'exister »¹⁶⁰, pour reprendre les termes pessoens.

Dans les *Carnets*, le monde des limbes est symbolisé par la grande salle d'Urnekloster, sorte de crypte où se meuvent pêle-mêle vivants et fantômes : « Je n'ai jamais vu cette pièce de jour, je ne me rappelle même pas si elle avait des fenêtres et sur quoi elles donnaient, chaque fois que la famille y pénétrait, les chandelles brûlaient dans les lourds chandeliers et, en quelques minutes, on avait oublié l'heure et tout ce qu'on avait vu au-dehors. »¹⁶¹ Le nom même d'Urnekloster évoque un

¹⁵⁷ *LI*, p. 54 (« Arranco do pescoço uma mão que me sufoca. Vejo que na mão, com que a essa arranquei, me veio preso um laço que me caiu no pescoço com o gesto de libertação. Afasto, com cuidado, o laço, e é com as próprias mãos que me quase estrangulo. » ; p. 59).

¹⁵⁸ Júdice, Nuno, « Hamlet » in *Un chant dans l'épaisseur du temps*, Paris, NRF/Gallimard, 1996, p. 20.

¹⁵⁹ Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dispersion et mélancolie*, Paris, NRF/Gallimard, 1987, p. 70-71.

¹⁶⁰ *LI*, p. 91 (« morrem asfíxiados pelo facto de existirem » ; p. 94).

¹⁶¹ *CM*, p. 450 (« Ich habe diesen Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere mich nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie aussahen ; jedesmal, so oft die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß

lieu de claustration mortifère¹⁶². Malte y est coupé du monde extérieur, et perd la notion du temps. Comme souvent dans cette œuvre, les fenêtres ne jouent pas leur rôle, car elles n'offrent aucun passage vers l'extérieur. Ainsi, la pièce où Malte va se déguiser et perdre son identité est un lieu de solitude absolue, puisqu'une seule fenêtre a été percée, et encore est-ce très haut, au-dessus des armoires (CM 500). L'enfant est livré tout entier à son monde intérieur. Arnold Kruse fait remarquer qu'en pénétrant en ce lieu, l'individu échappe aux déterminations sociales et au déroulement « normal » des choses. En effet, les armoires contiennent des éléments d'un passé indéfinissable. Les limbes sont le royaume de l'amorphe¹⁶³. Elles sont plongées dans la pénombre et le brouillard, à l'image ce couloir de la Salpêtrière où Malte attend pendant des heures. La lumière du jour est filtrée par des fenêtres en verre dépoli et verdâtre. Ce long couloir baigné dans cette lumière laiteuse rappelle le labyrinthe des limbes tel que peut se le représenter l'imaginaire collectif. Malte et ses parents, en arrivant à la maison des Schulin, sont accueillis par le brouillard, et l'absence de jour, car le soleil ne s'est pas levé (CM 524). La terre est gelée, et les personnages errent « comme des fantômes »¹⁶⁴. C'est aussi un univers de mort qui est décrit lors de la disparition du Duc (CM 561). Les chercheurs de cadavre errent dans un monde « gris et opaque »¹⁶⁵. Le sujet est comme enseveli dans la nuit et le froid ; il a été pris par le gel, figé dans les glaces de janvier, englouti par les marais et les étangs. Le cadavre du Duc est retrouvé dans une mare, parmi une douzaine d'autres (CM 562). Les eaux stagnantes, topos de la mélancolie, hantent les paysages rilkéens. Dans les limbes, tout se répète à l'identique. Tel est le constat que fait Malte, pendant le carnaval, alors qu'il est prisonnier de la foule : « Car rien ne changeait : où que je portasse les yeux, c'étaient les mêmes maisons d'un côté et de l'autre les boutiques de la foire. »¹⁶⁶ Dans une lettre à Lou, Rilke évoque ces journées qui « n'appartiennent pas plus à la mort qu'à la vie », mais à ce « pays intermédiaire [...] qui ne connaît ni espace, ni temps, ni

in einigen Minuten die Tageszeit und alles, was man draußen gesehen hatte. » ; p. 26).

¹⁶² En allemand, « Die Urne » désigne en effet l'urne, et « Das Kloster » le cloître.

¹⁶³ Kruse, A., *Auf dem extremen Pol der Subjektivität...*, op. cit., p. 184.

¹⁶⁴ CM, p. 525 (« wie die Gespenster » ; p. 113).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 561 (« grau und undurchsichtig » ; p. 154).

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 465 (« Denn es veränderte sich nichts ; wenn ich auf sah, gewährte ich immer noch dieselben Häuser auf der einen Seite und auf der anderen die Schaubuden. » ; p. 44).

éternité »¹⁶⁷. C'est ce pays qu'il décrit dans *les Carnets*. De nombreux personnages semblent n'appartenir ni au monde des vivants ni au monde des morts. C'est le cas en particulier des membres de la famille Brahe. C'est dans cette grande salle dont nous avons vu qu'elle ressemblait à une crypte qu'ils apparaissent tous au jeune Malte. L'oncle passe son temps enfermé dans une pièce de la demeure à embaumer des cadavres. Mathilde Brahe se passionne pour le spiritisme. Christine Brahe, morte il y a fort longtemps, refuse de reposer en paix, et se promène dans le château. Quant au cousin Erik, il incarne, comme le souligne Claude David, le type néo-romantique de l'adolescent « trop faible pour la rigueur de la vie »¹⁶⁸. De constitution fragile, il appartient à cette génération rongée par la mélancolie. Son mal de vivre – son œil est « triste » (« traurig ») – et son rapport à l'art le rangent parmi les décadents. En effet, il relève, avec sa collerette et ses beaux yeux sombres (CM 451), d'une esthétique que l'on trouve sur les portraits du XVI^e ou XVII^e siècle. D'autre part, il vit lui-même dans une demeure oubliée du temps, parmi les objets précieux et les portraits de famille. Enfin, de son œil aveugle, comme on l'a vu, il a accès à l'au-delà... Malte tient des Brahe cette difficulté à rester du côté de la vie. Son écriture hante les limbes, les non-lieux, entre veille et sommeil. Il connaît l'angoisse des insomnies, les paupières lourdes de fatigue, et les yeux qui se ferment, comme ceux de Nicolai Kusmitch, sur un non-sommeil (CM 545). Dans ces limbes qu'est la pièce-couloir de la Salpêtrière, des semi-cadavres sont alignés sur un banc. Au cours de la première attente, le jeune Danois se refuse à prendre place parmi eux. Il fait les cent pas, sans doute pour s'assurer qu'il est toujours en vie. Mais, après avoir vu les médecins, il se voit prescrire une place parmi ces personnages immobiles : « [...] je me pris à penser que c'était bien la place qui m'était réservée, car je croyais être enfin parvenu à l'endroit de ma vie où j'allais désormais rester. »¹⁶⁹ Malte devient un habitant des limbes, comme ses hypostases. Charles le téméraire, disparu pendant une bataille, devient un fantôme dans l'esprit de son peuple qui le croit vivant. Sa vie semble avoir gelé cette nuit-là.

Chez Kafka et Soares, les limbes sont le monde du sempiternel recommencement, notion qui a pu leur être inspirée par cet éternel retour

¹⁶⁷ *Journal de Worpswede*, in *Journaux de jeunesse*, op. cit., p. 286-288 (« gehören nicht dem Tode, wie sie auch dem Leben nicht gehören. », « Zwischenland [...] hat nicht Raum, nicht Zeit und nicht Ewigkeit. » *Worpsweder Tagebuch*, in *Tagebücher aus der Frühzeit*, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1973, p. 346-348).

¹⁶⁸ CM, 1115. Note 2 de la p. 451.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 472 (« [...] es fiel mir ein, daß dies also der Platz sei, der für mich bestimmt gewesen war, denn ich glaubte nun endlich an diejenige Stelle meines Lebens gekommen zu sein, an der ich bleiben würde. » ; p. 52).

que Nietzsche désignait comme « le poids le plus lourd »¹⁷⁰, mais aussi directement par les philosophies orientales. Kafka évoque la perte irrémédiable et la reconquête inutile des choses perdues : « Je ne m'y retrouve pas. Comme si toutes les choses que j'ai possédées m'avaient échappé et qu'elles pussent à peine me suffire si elles me revenaient. »¹⁷¹ Il vit son existence comme celle d'un Sisyphe (J 333). N'ayant pas fondé de famille, il ne peut reposer que sur lui-même : « [...] à chaque instant qui te tord les nerfs, cela dépend de toi, continuellement et sans résultat. Sisyphe était célibataire »¹⁷². Ses journées sont un *pensum*, et la punition qu'il s'inflige révèle l'exigence du maître. La phrase qu'il s'agit d'écrire est la suivante : « Aussi souvent que tu pourras le supporter. »¹⁷³. D'ailleurs il utilise des cahiers d'écolier. Le journal intime a en effet une parenté avec le devoir scolaire, qu'il s'oblige à faire non sans une certaine « volupté masochiste »¹⁷⁴. Quelle faute monstrueuse a commis l'écrivain pour se voir ainsi dicter ce qu'il doit écrire, lui qui voulait fonder un nouveau langage ? Celle de ne pas accorder, dans son emploi du temps, la place qui doit revenir à la littérature. Il ne fait pas ses devoirs d'écrivain. Mais c'est surtout la raison d'être de sa tâche qui est interrogée : « [...] je ne sais d'eux que si peu de choses, écrit-il, et ce peu est si décevant. »¹⁷⁵ La conception kafkaïenne du temps n'autorise pas le progrès, puisque le temps s'est figé en un instant. « Cet unique instant dans lequel nous vivons » est éternel : « l'instant n'est toujours pas fini [...] »¹⁷⁶. Pour Adorno, l'Histoire, chez Kafka, n'a pas encore commencé¹⁷⁷. Benjamin a bien mis en lumière cet aspect : « L'époque dans laquelle vit Kafka ne signifie pour lui aucun progrès par rapport aux origines. Ses romans se passent dans un monde marécageux. »¹⁷⁸ Il est victime d'une « paralysie

¹⁷⁰ Nietzsche, F., *Le Gai Savoir*, op. cit., p. 232.

¹⁷¹ *J*, p. 383 (« Finde mich nicht zurecht. Als sei mir alles entlaufen, was ich besessen habe und als würde es mir kaum genügen, wenn es zurückkäme. » ; *III*, p. 79).

¹⁷² *Ibid.*, p. 522 (« [...] jeden nervenzerrenden Augenblick, immerfort kommt es auf Dich an und ohne Ergebnis. Sisyphus war ein Junggeselle. » ; *III*, p. 201).

¹⁷³ *Ibid.*, p. 333 (« so oft, als Du es aushältst » ; *II*, p. 228).

¹⁷⁴ Didier, B., *Le Journal intime*, op. cit., p. 102-103.

¹⁷⁵ *J*, p. 347 (« [...] aber ich weiß nur so wenig und Täuschendes von ihnen. » ; *II*, p. 47).

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 549 (« eines Augenblicks, in dem wir leben », « [...] ist der Augenblick nicht zuende [...] » ; [Traurig lief des Alten Magd...] in *Das Ehepaar...*, op. cit., p. 119).

¹⁷⁷ Adorno, Theodor W., « Réflexions sur Kafka », in *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 227.

¹⁷⁸ [Benjamin, W.], *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 28. Je traduis.

du temps », note Anders de son côté¹⁷⁹. Au lieu du rocher, c'est lui-même que Sisyphe roule sempiternellement en haut de la montagne : « [...] je m'élançai sans relâche au sommet de la montagne, mais c'est à peine si je peux m'y tenir un instant. »¹⁸⁰ La douleur est insupportable parce qu'elle est sans cesse ravivée : « Plus que sa profondeur et son degré d'infection, c'est l'âge d'une plaie qui fait son caractère douloureux. Être sans cesse rouvert dans le même sillon à vif, voir appliquer un nouveau traitement à la plaie déjà opérée d'innombrables fois, c'est cela qui est affreux. »¹⁸¹ La répétition, comme le souligne Anders, est chez l'auteur pragoïse « la malédiction de l'existence [...] quotidiennement [...] ratée »¹⁸². Le mouvement devait consister, selon l'image du baron de Münchhausen, à se tirer soi-même par les cheveux hors du borborygme (J 441). Mais au contraire, le diariste reste pris dans celui-ci. Il constate, en 1920, qu'il a beau croire noter des choses nouvelles, « [...] elles proviennent du vieux borborygme infernal [...] »¹⁸³. Trois ans avant sa mort, Kafka tire les leçons de la vie qu'il a menée (J 515). Il a refusé la vie par faiblesse générale, mais surtout par manque de volonté. Mais cela, ajoute-t-il, il ne l'a compris que tardivement. Quelques jours plus tard, il ajoute qu'au fond il n'a jamais su choisir entre la solitude véritable et la vie sociale, mais a toujours vécu dans une zone frontalière. Et en 1922, il se rend compte qu'il ne sait pas faire usage des armes de la vie, en partie à cause de son éducation, en partie parce qu'il s'est refusé la paix et l'équilibre. Il s'efforçait d'enterrer cette partie vivante de lui-même. Il voulait « sortir du monde »¹⁸⁴ parce que son père ne le laissait pas « vivre dans le monde, dans son monde ». En fait, il n'est jamais parvenu réellement à l'existence : « Ma vie est hésitation devant la naissance »¹⁸⁵, constate-t-il. Dans l'une des dernières notes du *Journal*, il écrit : « La mort dut le soulever pour le tirer de la

¹⁷⁹ Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, op. cit., p. 61.

¹⁸⁰ *J*, p. 360 (« [...] ich [...] fliege unaufhörlich zur Spitze des Berges, kann mich aber kaum einen Augenblick oben erhalten. » *II*, p. 167).

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 433 (« Es ist das Alter der Wunde, mehr als ihre Tiefe und Wucherung, das ihre Schmerzhaftigkeit ausmacht. Immer wieder im gleichen Wundkanal aufgerissen werden, die zahllos operierte Wunde wieder in Behandlung genommen sehn, das ist das Arge. » ; *III*, p. 162).

¹⁸² Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, op. cit., p. 60.

¹⁸³ *J*, p. 491 (« [...] unvermeidlich etwas aus dem alten Höllensumpf [...] » ; *III*, p. 173).

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 530 (« aus der Welt hinaus », « Weil er mich in der Welt, in seiner Welt nicht leben ließ. » ; *III*, p. 211).

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 527 (« Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt. » ; *III*, p. 207).

vie comme on tire un infirme de son fauteuil à roulettes. »¹⁸⁶ Il est resté inapte à l'existence. Il est certes devenu le citoyen d'un autre monde, mais dans cet autre monde, il est « le plus infime et le plus craintif de tous »¹⁸⁷. Le point de vue a changé depuis le temps où il cultivait soigneusement sa différence, en 1913. En 1922, deux ans avant sa mort, il vit sa singularité comme un exil. « C'est en étranger que je regarde derrière moi »¹⁸⁸, écrit-il. Désormais, l'impossibilité de participer au monde est subie, et surtout, elle est irréversible : « [...] je ne puis pas aimer, je suis trop loin, je suis expulsé »¹⁸⁹. Il a été refoulé de la terre fertile de Chanaan vers le désert, mais, « *banni* de là-bas, rejeté d'ici »¹⁹⁰, il continue à errer entre les deux zones. Il est un mauvais Moïse, car il effectue son exode et sa quête de Terre promise à reculons : « [...] c'est comme si j'accomplissais la pérégrination dans le désert à rebours [...] »¹⁹¹. Au lieu d'être l'objet du désir, Chanaan est le lieu que l'on quitte. Au désert, où il est « la plus misérable des créatures »¹⁹², il rêve de Chanaan, « l'unique terre d'espoir, car il n'y a pas de troisième terre pour les hommes »¹⁹³. Le Royaume des limbes, c'est cette attente d'une utopique troisième terre. Telle est l'*exterritorialité*¹⁹⁴ (*Exterritorialität*) du sujet. Il n'est pas encore né, mais il doit figurer dans le monde : « N'être pas encore né et être déjà forcé de se promener dans les rues, de parler aux gens. »¹⁹⁵ Cet isolement parmi les hommes, c'est la mort dans la vie : « Ce qui était jadis un lien qui sépare est devenu un mur ou une montagne ou plus exactement : un tombeau [...] »¹⁹⁶. « Cette existence, note Blanchot, est un exil au sens le plus fort : nous n'y sommes pas, nous y sommes

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 552 (« Der Tod mußte ihn aus dem Leben herausheben, so wie man einen Krüppel aus dem Rollwagen hebt. » ; [Ich entlieh ihr...], in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 95).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 530 (« der Kleinste und Ängstlichste » ; *III*, p. 211).

¹⁸⁸ *Ibid.* (« sehe als Ausländer zurück »).

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 531 (« [...] ich kann nicht lieben, ich bin zu weit, bin ausgewiesen [...] » ; *III*, p. 212).

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 530 (« durch die *Verbannung* dort verbunden mit der Abweisung hier » ; *III*, p. 211).

¹⁹¹ *Ibid.* (« [...] es ist wie die umgekehrte Wüstenwanderung [...] »).

¹⁹² *Ibid.*, p. 531 (« auch dort der Elendeste von allen »).

¹⁹³ *Ibid.* (« das einzige Hoffungsland [...], denn ein drittes Land gibt es nicht für die Menschen. »).

¹⁹⁴ Lettre de début mai 1921 à Max Brod.

¹⁹⁵ *J*, p. 541 (« Noch nicht geboren und schon gezwungen zu sein, auf den Gassen herumzugehn und mit Menschen zu sprechen » ; *III*, p. 225).

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 532 (« Was früher ein trennendes Band war, ist jetzt eine Mauer oder ein Gebirge oder richtiger: ein Grab. » *III*, p. 213).

ailleurs et jamais nous ne cesserons d'y être. »¹⁹⁷ L'existence du mélancolique est régie par un « mouvement ondulatoire »¹⁹⁸ incessant, le ressac sans but des vagues.

Dans *Le Livre de l'intranquillité*, le mouvement de stagnation est évoqué par la même image, puisque certaines promenades absurdes se font au bord de la mer. Soares dénonce « la permanente identité de tout »¹⁹⁹. Même « les paysages sont des répétitions »²⁰⁰. Le voyage devient un trajet en forme d'ellipses lointaines autour de soi-même (fragment 217). Il ne progresse pas vers le tréfonds. « Lorsque je veux descendre au fond de mon âme, avoue-t-il, je m'arrête bientôt, l'esprit ailleurs, au début de la spirale que décrit le profond escalier [...] »²⁰¹. Le sujet reste « à la surface du non-changement »²⁰². « La vie entière de l'âme humaine est mouvement dans la pénombre »²⁰³, constate le diariste. De nombreux fragments du *Livre* décrivent un paysage de pluie, de sable, de marais, d'eaux stagnantes et de vase : « J'ai stagné, tel un lac désert, au cœur de paysages qui n'existent nulle part »²⁰⁴, écrit Soares. Les étendues sont peuplées de roseaux, parce qu'« ils interdisent la marche »²⁰⁵. Le voyage intérieur finit dans la boue et l'humidité : « [...] tout se change pour moi en une nuit de pluie et de boue [...] »²⁰⁶. Robert Bréchon note que ce « sentiment d'enlissement, d'immobilité, de panne (au sens maritime), ou de labyrinthe »²⁰⁷ correspond à la notion de paludes²⁰⁸ créée par Gide, à la suite des décadents et symbolistes. Le processus de la mémoire condamne l'homme à la prison mentale de sa mélancolie. « Un ennui qui n'anticipe rien d'autre que plus d'ennui encore ; la peine, dès maintenant, d'avoir demain de la peine d'en avoir

¹⁹⁷ Blanchot, M., « La Lecture de Kafka », in *La Part du feu*, Paris, NRF/Gallimard, 1949, p. 17.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 493 (« Wellenbewegung » ; III, p. 177).

¹⁹⁹ *LI*, p. 146 (« a perene identidade de tudo » ; p. 143).

²⁰⁰ *Ibid.* (« Paisagens são repetições »).

²⁰¹ *Ibid.*, p. 89 (« Quando quero descer na minha alma, fico de repente parado, esquecido, no começo do espiral da escada profunda [...] » ; p. 92).

²⁰² *Ibid.*, p. 72 (« na superfície de nunca mudar » ; p. 76).

²⁰³ *Ibid.*, 94 (« Toda a vida da alma humana é um movimento na penumbra. » ; p. 96).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 432 (« Estagnei, como o lago deserto, entre paisagens que não há. » ; p. 401).

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 81 (« por onde se não pode andar » ; p. 84).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 66 (« [...] tudo se me converte numa noite de chuva e lama » ; p. 71).

²⁰⁷ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 210.

²⁰⁸ Ce terme de Gide a d'ailleurs inspiré à Pessoa un poème, « Paus » en 1913 et un mouvement littéraire : « le paulisme » caractérisé par l'exacerbation des sensations morbides et un symbolisme décadentiste.

eu aujourd'hui [...] »²⁰⁹, écrit Soares. Dans le spleen, tout n'est que « réminiscence des temps à venir »²¹⁰. La mélancolie est inextinguible, car elle inspire le dégoût de soi-même : « Je ne puis concevoir, écrit Soares, que comme une sorte de manque de propreté cette stagnation inerte où je gis, dans une existence toujours égale et toujours semblable à elle-même [...] »²¹¹. Kierkegaard traduit cette idée par la formule : « à chaque instant qu'on désespère, on *attrape* le désespoir »²¹². Pour échapper à la spirale de la mélancolie, il faudrait créer son « destin », terme récurrent dans le *Livre*. Soares n'y parvient pas : « Il y a des porcs du destin, comme moi [...] »²¹³, constate-t-il. Et, un peu plus loin, il ajoute : « Ainsi vais-je promenant mon destin, qui avance, puisque moi je n'avance pas ; mon temps qui poursuit sa marche, puisque moi je ne le fais pas. »²¹⁴ Tout le *Livre de l'intranquillité* se déroule entre vie et non-vie, entre veille et sommeil : « Je ne dors pas. J'entre-existe »²¹⁵, note Soares. Il n'a même pas « subi cet examen inconnu et transcendant qui seul habilite à vivre. »²¹⁶ Il n'est jamais né. « Ma vie a préavorté [...] »²¹⁷, constate-t-il.

Chez Pessoa et Rilke, les limbes se caractérise par l'intervalle. Rilke écrit : « Et le monde est ainsi fait qu'il y a toujours des gens qui passent leur vie entière dans l'intervalle, lorsque, plus silencieux qu'aucune chose mobile, il avance comme l'aiguille d'une horloge, comme l'ombre d'une aiguille, comme le temps. »²¹⁸ Cette image de l'aiguille surgit chez le poète portugais, semblant évoquer le temps vide du sommeil de la Belle au Bois-Dormant : « [...] tous les princes charmants peuvent se promener dans leurs parcs enchantés, entre deux passages de l'aiguille

²⁰⁹ *LI*, p. 50 (« Um tédio que inclui a antecipação só de mais tédio ; a pena, já, de amanhã ter pena de ter tido pena hoje [...] » ; p. 56).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 53 (« reminiscências do vindouro » ; p. 59).

²¹¹ *Ibid.*, p. 72 (« Não compreendo senão como uma espécie de falta de asseio esta inerte permanência em que jazo da minha mesma e igual vida [...] » ; p. 76).

²¹² Kierkegaard, Sören, *Traité du désespoir*, in *Miettes philosophiques. Le Concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, Paris, Tel/Gallimard, 1948, p. 355.

²¹³ *LI*, p. 72 (« Há porcos de destino, como eu [...] » ; p. 77).

²¹⁴ *Ibid.*, p. 73 (« Assim passeio o meu destino que anda, pois eu não ando ; o meu tempo que segue, pois eu não sigo. »).

²¹⁵ *Ibid.*, p. 288 (« Não durmo. Entresou. » ; p. 271).

²¹⁶ *Ibid.*, p. 91 (« feito aquele desconhecido exame transcendente que habilita a viver » ; p. 94).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 201 (« Antefálhei a vida [...] » ; p. 192).

²¹⁸ *CM*, p. 570 (« Und die Welt ist so eingerichtet, daß es Menschen giebt, die ihr ganzes Leben lang in der Pause vorbeikommen, wenn er, lautloser als alles was sich bewegt, weiter rückt wie ein Zeiger, wie eines Zeigers Schatten, wie die Zeit. » ; p. 164).

d'ivoire au bout crochu. *Crochet* des choses... Intervalles... Rien... »²¹⁹
L'aiguille, associée au prince charmant, évoque, parce qu'elle peut piquer, la quenouille qui plongea la princesse dans un temps intervallaire. Elle peut également connoter, comme chez Brigge, l'aiguille de l'horloge. L'intervalle désigne dans ce cas un temps situé entre deux passages du temps, c'est-à-dire quelque chose que l'esprit ne peut se représenter : le non-temps. Seule la poésie permet de le mesurer, en le convertissant en espace, opération accomplie par l'évocation de la promenade des princes dans le *Livre*, ou la récitation des vers par Kusmitch dans *Les Carnets*.

Mais nul prince charmant ne vient jamais éveiller la Belle. Les limbes sont l'éternité subie dans ce monde-ci. Dans cet univers sans événement, la mort est impossible. Barthes définit l'acédie comme « la mort sans sépulture »²²⁰. « Le noir de la mélancolie, écrit Henri Ey, [...] constitue un monde si affreux, si opaque et si terrible, si vide aussi et si privé d'issue que la *mort* (parfois impossible aux yeux du mélancolique, et en tout cas elle-même dépourvue de toute valeur de repos ou de solution) est là, elle-même, comme un néant de néant. »²²¹

La fin de l'enfance dans les *Carnets*, c'est la révélation, non de la mort, mais de son impossibilité, qui clôt l'épisode du miroir. Malte, cherchant à échapper à son déguisement poursuivi par son ombre, s'égaré dans la demeure. Aussi l'enfant se croit-il sauvé lorsqu'il frôle à nouveau le monde où se meuvent de vraies personnes : « Une porte s'ouvrit, plusieurs personnes apparurent : ah ! qu'il était donc bon de les connaître. »²²² Malte est devenu un monstre, une forme hybride entre réalité et fiction. Son imagination l'a éloigné du monde des vivants. Il attend d'eux qu'ils le ramènent au jour. Agenouillé dans son déguisement, il implore un inutile secours : « Sortez-moi de là, si c'est encore possible, et gardez-moi ! »²²³ Ce « si c'est encore possible » signifie qu'il y a un point de non-retour, une sorte de centre dans le néant, dont on reste captif. Ce point, le jeune garçon l'a en fait déjà atteint ; il est irrémédiablement séparé des autres qui ne comprennent

²¹⁹ *LI*, 49 (« [...] todos os princípios encantados podem passear nos seus parques entre mergulho e mergulho da agulha de marfim com bico reverso. Croché das coisas... Intervalo... Nada... » ; p. 54).

²²⁰ Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, *op. cit.*, p. 57.

²²¹ Ey, Henri, *Études psychiatriques*, vol. 3, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, 1954, p. 154.

²²² *CM*, p. 504 (« Eine Tür ging auf, es traten mehrere Menschen heraus: Ach, ach, was war das gut, sie zu kennen. » ; p. 89).

²²³ *Ibid.* (« Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten »).

plus son langage. Il n'est pas même objet, mais fragment d'une chose, inachevé dans une mort anonyme, ce qui était pour Rilke la figure du pire : « Et la peur qu'ils eurent en découvrant enfin que j'avais perdu connaissance et que j'étais couché là comme une souche sous tous mes chiffons, absolument comme une souche. »²²⁴ Le texte en allemand dit « comme un morceau », autrement dit insiste sur la réification du moi, d'où toute vie semble s'être absentée. C'est son œuvre, c'est-à-dire ici le déguisement, qui a conduit le sujet à cette mort, car elle est, selon la formule de Blanchot, un « renversement radical », au terme duquel l'homme fait l'expérience du « mauvais infini »²²⁵. Le sujet ne meurt jamais, mais se convertit, à jamais, en un « On ». Devenu adulte, Malte échoue à vivre et à mourir. « Je me *défends*²²⁶, écrit-il, tout en sachant que mon cœur m'a déjà été arraché et que je ne peux plus vivre [...] »²²⁷. Il ne parvient pas à s'abandonner à la mort : « Mais j'ai peur, j'ai une peur indicible de ce changement. Je me suis à peine habitué à ce monde, qui me semble bon. Qu'irais-je faire dans un autre ? J'aimerais tellement rester au milieu des significations qui me sont devenues chères [...] »²²⁸. *Les Carnets* ne donnent pas de conclusion à ce déchirement, puisque l'hétéronyme disparaît derrière la figure du fils prodigue, et s'achèvent sur un hypothétique avenir. À travers le personnage de Malte, le poète aura le sentiment d'avoir tout dit et pourtant d'avoir dérobé l'essentiel, comme si son héros était, selon le mot de Maurice Blanchot, un « mort mal enterré »²²⁹. En 1910, il écrit : « [...] le désespoir conséquent de ce livre m'avait amené jusqu'au revers de toutes choses, jusqu'au revers de la mort, en sorte que plus rien n'était possible, pas même le mourir. »²³⁰ Commentant cette lettre, Blanchot rappelle que Rilke va errer dans cette zone de limbes pendant encore dix années et devra commencer à partir du point où Malte s'est brisé.

²²⁴ *Ibid.*, p. 505 (« Und der Schrecken, als sie endlich entdeckten, daß ich ohne Besinnung sei und dalag wie ein Stück in allen den Tüchern, rein wie ein Stück. »).

²²⁵ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 327.

²²⁶ Je souligne. Kafka, pour exprimer une idée similaire, utilise le même verbe : « sich wehren ».

²²⁷ *CM*, p. 467 (« Ich wehre mich, obwohl ich weiß, daß mir das Herz schon heraushängt und daß ich doch nicht mehr leben kann [...] » ; p. 46-47).

²²⁸ *Ibid.* (« Ich bin ja noch gar nicht in dieser Welt eingewöhnt gewesen, die mir gut scheint. Was soll ich in einer anderen? Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind [...] »).

²²⁹ Blanchot, M., « Rilke et l'Exigence de la mort » ; *art. cit.*, p. 168.

²³⁰ Lettre du 30 août 1910 à Marie de la Tour et Taxis (« [...] ich mit ihm in der konsequenten Verzweiflung bis hinter alles geraten war, bis hinter den Tod gewissermaßen, so daß nichts mehr möglich war, nicht einmal das Sterben. »).

Chez Kafka, le moi est devenu sa propre pierre tombale (J 11). Dans le texte « Résolutions » où il évoque cette paralysie de l'âme qu'est l'acédie, il est tenté de se laisser aller à la torpeur, « d'ajouter au silence de la tombe et de ne rien laisser exister en dehors de lui »²³¹. Il connaît l'enfer d'exister : « [...] je suis glacé, je suis triste d'avoir une chemise qui me serre le cou, je suis damné, je happe l'air dans le brouillard. »²³² Comme l'écrit Günther Anders, « [...] le monde est décrit du dehors, l'intégration comme un ratage. »²³³ Dans la mélancolie, la damnation a lieu à chaque instant, elle est le fait même d'être au monde. Kafka décrit ainsi cet état de mort-vivant : « [...] es ist leider kein Tod, aber die ewigen Qualen des Sterbens. » (« [...] ce n'est malheureusement pas la mort, ce sont les éternels tourments du trépas. »)²³⁴ Il oppose l'événement de la mort (« Tod »), ponctuel, à la durée du mourir (« Sterben »). Blanchot note que chez Kafka, nous ne mourons pas vraiment, parce que « nous sommes morts de notre vivant, nous sommes essentiellement des survivants »²³⁵. L'écrivain pragois est l'une de ces ombres de défunts qui lèchent les flots du fleuve de la mort et que celui-ci rejette dans la vie (J 442). Il est lui-même le chasseur Gracchus²³⁶, dont l'embarcation funéraire n'atteint jamais l'au-delà et doit poursuivre sur les « eaux terrestres »²³⁷, sans repos et sans perspective de salut ou d'anéantissement. Il ne parvient pas à atteindre ce point de non-retour qui marquerait son entrée dans la littérature, et le ferait pénétrer dans la vraie vie : « À partir d'un certain point, il n'y a plus de retour. C'est ce point qu'il faut atteindre. »²³⁸ C'est ce même point que le jeune Malte déguisé redoutait de dépasser. Cette remarque de Kafka figure à la suite de l'évocation des morts qui se languissent de la vie et sont ramenés vers elle. Aussi faut-il la comprendre comme un vœu de ne plus

²³¹ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 175 (« die letzte grabmäßige Ruhe noch vermehren und nichts außer ihr mehr bestehen lassen » ; II, p. 31).

²³² J, p. 340 (« [...] ich bin ganz kalt, bin traurig, daß ein Hemd um den Hals mich drückt, bin verdammt, schnappe im Nebel. » ; II, p. 236).

²³³ Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, *op. cit.*, p. 43.

²³⁴ T II, p. 167 ; J, p. 360.

²³⁵ Blanchot, M., « La Lecture de Kafka », *art. cit.*, p. 16.

²³⁶ Héros éponyme d'une nouvelle de Kafka : *Le Chasseur Gracchus* [*Der Jäger Gracchus*]. F. Kafka, *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 452-455).

²³⁷ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 455 (« die irdischen Gewässer » ; [Oktavheft B] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p.39-45 ; p. 43).

²³⁸ *Ibid.*, p. 442 (« Von einem gewissen Punkt gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen. » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 164).

retourner à la vie, de mettre fin à l'éternelle agonie. Blanchot parle à propos de cette impossibilité de mourir d'une « transcendance morte » :

Le Dieu mort a trouvé dans cette œuvre une sorte de revanche impressionnante. Car sa mort ne le prive ni de sa puissance, ni de son autorité infinie, ni de son infaillibilité : mort, il n'est que plus terrible, plus invulnérable, dans un combat où il n'y a plus de possibilité de le vaincre. [...] Dieu est mort, cela peut signifier cette vérité encore plus dure : la mort n'est pas possible.²³⁹

La mort chez cet auteur est seulement une étape dans le parcours, dont il faudra aussi se justifier (J 482-483). Comme Malte, il connaît à chaque instant les souffrances de l'agonie. Il l'exprime dans une image très proche du narrateur des *Carnets* : « Si je suis condamné, je ne suis pas seulement condamné à mourir, je suis condamné à me *défendre* jusque dans la mort. »²⁴⁰ La torture de Sisyphe continue au-delà du trépas, qui « apporte la véritable douleur de la fin, mais non la fin »²⁴¹. Notre anxiété, selon Blanchot lecteur de Kafka, vient « de ce qu'il n'y ait pas rien, que ce rien soit encore de l'être »²⁴².

Comme chez Rilke et Kafka, l'Orphée pessoen ne remonte jamais des enfers : « La fiction me suit comme mon ombre »²⁴³. Cherchant à définir l'ennui, Soares ne parvient à le faire que par la négative : il est ce qui est « sans » (« sem »)²⁴⁴, « une possession par un démon négatif »²⁴⁵. Il n'est même pas l'homme qui a vendu son ombre, mais l'ombre vendue. Il cite d'ailleurs Peter Schlemihl, mais introduit une variante : « [...] je n'ai pas vendu mon ombre au diable, mais ma propre substance. »²⁴⁶ Le moi, débris immémorial, a subi un vieillissement prématuré. Soares se souvient qu'enfant il était la vie, car il regardait le monde avec insouciance, et tout était nouveau pour lui. Ce temps est révolu : « Oui, autrefois j'étais vraiment d'ici ; aujourd'hui, devant chaque paysage, si nouveau soit-il à mes yeux, je me sens de retour, tel

²³⁹ Blanchot, M., « La Lecture de Kafka » *art. cit.*, p. 15.

²⁴⁰ *J*, p. 418 (« Bin ich verurteilt, so bin ich nicht nur verurteilt zum Ende sondern auch verurteilt mich bis ins Ende hinein zu wehren. » ; *III*, p. 134). Je souligne.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 483 (« den wirklichen Schmerz des Endes bringt aber nicht das [Ende]. » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 217).

²⁴² Blanchot, M., « La Lecture de Kafka », *art. cit.*, p. 16.

²⁴³ *LI*, p. 211 (« A ficção acompanha-me, como a minha sombra. » ; p. 201).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 275. Cette préposition est en effet récurrente dans le fragment.

²⁴⁵ *Ibid.* (« a possessão por um demónio negativo »).

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 443 (« [...] não vendi ao Diabo a minha sombra, mas a minha substância. » ; p. 412).

un exilé [...] vieux de moi-même. »²⁴⁷ C'est que le moi n'a en réalité ni passé ni avenir : « Je suis les ruines d'un édifice qui n'a jamais été que ses propres ruines, et dont quelqu'un, au beau milieu de sa construction, s'est lassé de penser à l'objet qu'il construisait. »²⁴⁸ Le temps du spleen est un sempiternel présent, car tout a déjà été vécu par la conscience qui prive l'être d'un rapport immédiat et confiant à ce qui l'entoure : « Je suis plus vieux que le Temps et l'Espace, parce que je suis conscient [...] »²⁴⁹, constate le narrateur du *Livre*. Vivre, dormir, mourir l'épouvantent pareillement. Le moi mélancolique est réifié, « Je suis une étagère de flacons vides »²⁵⁰, écrit-il. Il a échoué. Cette métaphore, récurrente dans cet ouvrage, est à prendre au sens propre et figuré. Il a échoué et il s'est échoué. Le navire sur lequel il se parcourait, comparant son balcon à un bastingage (LI 417), a fait naufrage avant le départ, et le moi gît au fond des eaux. Soares évoque « ce naufrage de vivre »²⁵¹. La quête ontologique est devenue un « rôle ontologique »²⁵². Le moi est le vestige d'une vie antérieure qui n'a jamais eu lieu. Il appartient au règne du non-advenu. Comme le note Robert Bréchon, la conscience de Soares est celle « d'un être qui ne s'est pas encore constitué en personne »²⁵³. Aussi la mort elle-même n'est-elle pas possible. Le lisboète en a conscience : « Quand on vit comme moi, on ne meurt pas : on finit, on se flétrit, on dévégète. »²⁵⁴

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 383 (« Sim, outrora eu era de aqui ; hoje, a cada paisagem, nova para mim que seja, regresso estrangeiro [...] velho de mim. » ; p. 357).

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 92-93 (« Sou ruínas de edifícios que nunca foram mais do que essas ruínas, que alguém se fartou, em meio de construí-las, de pensar em que construía. » ; p. 95).

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 233 (« Sou mais velho que o Tempo e que o Espaço, porque sou consciente. » ; p. 221).

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 203 (« Sou uma prateleira de frascos vazios. » 194). Pessoa s'inspire peut-être ici du premier poème du spleen des *Fleurs du Mal* : « Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées, / Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, / Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. » ; *op. cit.*, p. 85.

²⁵¹ *LI*, p. 474 (« naufrágio de viver » ; p. 446).

²⁵² Lourenço, E., « *Le Livre de l'intranquillité ou le Mémorial des limbes* », in *LI*, p. 11.

²⁵³ Bréchon, R., « La Conscience et le Réel dans le Livro do Desassossego », in *Actas do 2º Congresso internacional de estudos pessoanos*, Porto, Centro de estudos pessoanos, 1985, p. 95.

²⁵⁴ *LI*, p. 73 (« Quem vive como eu não morre: acaba, murcha, desvegeta-se » ; p. 73).

La Déréliction

« Mais brise-toi, mon Cœur... »²⁵⁵

La détresse existentielle imprègne *Les Carnets*. Le moi se révèle dans sa fragilité, avide d'affection : « Et on n'a personne et on ne possède rien et on parcourt le monde avec une malle et une caisse de livres, et somme toute sans curiosité. Quelle vie est-ce donc là, sans maison, sans objets de famille, sans chiens ? »²⁵⁶ Plus loin, le jeune Danois rêve d'être un poète à la Francis Jammes, dans une maison familiale à la campagne, où il serait préservé du monde et de la fuite du temps. Mais il reste un nomade, un déshérité : « Mes vieux meubles pourrissent dans une grange où j'ai été autorisé à les mettre, et, quant à moi, mon Dieu, je n'ai pas de toit sur la tête et il pleut dans mes yeux. »²⁵⁷ La seule qui aurait pu recueillir toute cette tristesse, la seule qui savait calmer les angoisses, n'est plus. « O mère : ô toi unique, qui t'es mise devant tout ce silence, au temps que j'étais enfant ! »²⁵⁸, s'écrie Malte du fond de sa détresse. Celle-ci l'amène à se comparer à Job, au fragment 18. Mais, à la différence du personnage biblique, Malte perd Dieu au moment même où il en conçoit l'idée : « [...] il se forma et vola en éclats dans le même instant. »²⁵⁹ Rilke confie à Lou : « Je suis comme quelqu'un qui continuerait à se costumer et à se préparer alors qu'il est déjà en scène, le rideau levé. »²⁶⁰ Son hétéronyme étend à l'ensemble de l'humanité ce constat. Pour Malte, nous ne parvenons jamais à ôter tout à fait notre déguisement, et allons ainsi, nous qui ne sommes « ni des êtres réels ni des acteurs »²⁶¹. « [...] nous ne connaissons pas le rôle [...] »²⁶², écrit-il.

²⁵⁵ Shakespeare, William, *Hamlet*, Paris, Aubier, 1988, I, 2, p. 110-111.

²⁵⁶ *CM*, p. 444 (« Und man hat niemand und nichts und fährt in der Welt herum mit einem Koffer und mit einer Bücherkiste und eigentlich ohne Neugierde. Was für ein Leben ist das eigentlich: ohne Haus, ohne ererbte Dinge, ohne Hunde. » ; p. 19).

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 461 (« Meine alten Möbel faulen in einer Scheune, in die ich sie habe stellen dürfen, und ich selbst, ja, mein Gott, ich habe kein Dach über mir, und es regnet mir in die Augen. » ; p. 39).

²⁵⁸ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 71 (« O Mutter: o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. » ; p. 64).

²⁵⁹ *CM*, p. 506 (« [...] er sich bildete und zersprang, fast in demselben Augenblick. » ; p. 91).

²⁶⁰ Lettre du 19 mai 1905 (« Es ist wie ein fortwährendes Kostümiere und Vorbereiten, während man doch schon auf der Bühne steht und der Vorhang aufgezogen ist »).

²⁶¹ *CM*, p. 585 (« weder Seiende, noch Schauspieler » ; p. 181).

²⁶² *Ibid.* (« [daß] wir die Rolle nicht wissen » ; p. 180).

Pour Kafka, le journal est le bilan d'une vie manquée, car « non vécue »²⁶³ : « Je vis en ce monde comme si j'étais absolument sûr d'une deuxième vie. »²⁶⁴ C'est surtout à partir de 1917, lorsqu'il se sait atteint de tuberculose, qu'il commence à embrasser du regard toute son existence, et constate qu'il n'a pas su vivre : « Je n'ai rien apporté, que je sache, des qualités requises par la vie, je n'ai apporté que l'humaine et générale faiblesse. »²⁶⁵ Affleure dans la pensée de Kafka une résignation stoïcienne à l'ordre des choses : « [...] seul est possible ce qui arrive. »²⁶⁶ Il se compare à une brebis égarée : « Je suis vraiment comme une brebis perdue dans la nuit et la montagne [...] »²⁶⁷, et conclut : « Être aussi perdu et n'avoir pas la force de le déplorer »²⁶⁸. Ainsi qu'il le constate, il est bien « abandonné de [lui]-même, de tout. »²⁶⁹ À aucun moment du *Journal*, et bien qu'il soit traversé de doutes, Kafka n'envisage que Dieu puisse être une réponse. Il est convaincu de l'inanité de ses lamentations : « Se plaindre signifie : poser des questions et attendre que la réponse arrive. Mais les questions qui ne se donnent pas de réponse elles-mêmes en naissant n'obtiennent jamais de réponse. Il n'y a pas de distance entre celui qui interroge et celui qui répond. Il n'y a aucune distance à franchir. C'est pourquoi les questions et l'attente sont absurdes. »²⁷⁰ Échouant dans cette religion sévère qu'il s'est choisie, Kafka est pris au piège d'une faute jamais épuisée, puisqu'elle est commise envers une loi sans Dieu. Égaré sans guide, il ne peut achever le chemin de la quête : « Je ne permets pas qu'on me pousse, je ne connais pas non plus le vrai chemin, que va-t-il donc se passer ? Suis-je donc, comme une grande masse informe, définitivement fourvoyé dans mes voies étroites ? – Mais alors, je pourrais au moins

²⁶³ Selon ses propres termes dans une lettre à Max Brod, de mi-novembre 1917 (« nichtgelebt »).

²⁶⁴ *J*, p. 28 (« Mein Leben hier ist so, als wäre ich eines zweiten Lebens ganz gewiß, so wie ich z.B. den mißlungenen Aufenthalt in Paris im Hinblick darauf verschmerzte, daß ich danach streben werde bald wieder hinzukommen » ; *I*, p. 117).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 482 (« Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht, so viel ich weiß, sondern nur die allgemeine menschliche Schwäche » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 215).

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 330 (« [...] möglich ist nur das, was geschieht. » ; *II*, p. 224).

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 316 (« Ich bin wirklich wie ein verlorenes Schaf in der Nacht und im Gebirge [...] » ; *II*, p. 203).

²⁶⁸ *Ibid.* (« So verloren zu sein und nicht die Kraft haben, es zu beklagen »).

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 245 (« So verlassen von mir, von allem » ; *II*, p. 52).

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 397 (« Klagen heißt Fragen stellen und Warten bis Antwort kommt. Fragen aber die sich nicht selbst im Entstehen beantworten werden niemals beantwortet. Es gibt keine Entfernungen zwischen Fragesteller und Antwortgeber. Es sind keine Entfernungen zu überwinden. Daher Fragen und Warten sinnlos. » ; *III*, p. 100).

tourner la tête. – C'est bien ce que je fais. »²⁷¹ Ce n'est pas dans la voie étroite du Seigneur qu'il se fourvoie, mais dans ses propres voies étroites, c'est-à-dire le labyrinthe de sa conscience. La rupture avec le monde fait de lui un Don Quichotte, héros éponyme du roman qu'il avait dans sa bibliothèque, le premier de ces hommes blessés qui errent dans un monde dont le secret a été perdu. « L'au-delà chez Kafka n'est rien d'extérieur au monde, mais le monde même, l'ici-bas lui-même »²⁷², écrit Günther Anders. Comme Job, que Kafka évoque lui aussi, son existence dans un monde qui pouvait se passer de lui est problématique²⁷³. Mais à la différence de celui-ci, il ne se dresse pas contre Dieu, car il n'y a pas de Dieu contre qui se dresser : « Qui d'en haut, pourrait garder les yeux ouverts et embrasser cela du regard depuis le début jusqu'à la fin ? »²⁷⁴ Ou plus exactement, Dieu est inutile parce qu'inaccessible. Celui qui ne peut sentir « des relations ininterrompues entre [lui] et une hauteur ou profondeur situées à une distance rassurante, si possible infinie ? »²⁷⁵, doit « courir partout comme un chien perdu en jetant de tous côtés des regards implorants, quoique muets »²⁷⁶, il a envie « de se glisser dans la tombe comme si c'était un sac de couchage bien chaud et la vie une nuit d'hiver glacée »²⁷⁷, et lorsqu'il monte à son bureau, il se voit tomber d'en haut « à travers toute la cage d'escalier. »²⁷⁸ Cette succession d'images évoque la dérélition liée à l'absence de transcendance. Kafka ne rejette pas l'idée d'un Messie, mais c'est un Messie en retard, et dont la démarche est vaine : « Le Messie ne viendra que lorsqu'il ne sera plus nécessaire, il ne viendra qu'un jour après son arrivée, il ne viendra pas au dernier, mais au tout dernier jour. »²⁷⁹ Il n'y a aucun espoir à avoir dans une vie

²⁷¹ *Ibid.*, p. 287 (« Stoßen lasse ich mich nicht, des rechten Weges bin ich mir auch nicht bewußt, wie wird es also werden? Bin ich als große Masse in meinen schmalen Wegen endgiltig festgerannt? – Dann könnte ich doch wenigstens den Kopf drehn. – Das tue ich doch. » ; *II*, p. 78).

²⁷² Anders, G., *Kafka. Pour et contre*, op. cit., p. 42.

²⁷³ Cf. Nemo, Philippe, *Job et l'excès du mal*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 95.

²⁷⁴ *J*, p. 410 (« Wer kann das von oben vom Anfang bis zum Ende mit offenen Augen überblicken? » ; *III*, p. 115).

²⁷⁵ Lettre du 7 au 8 février 1913 à Felice (« ununterbrochene Beziehung zwischen Dir und einer beruhigend fernen, womöglich unendlichen Höhe oder Tiefe? »).

²⁷⁶ *Ibid.* (« wie ein verlorener Hund herumlaufen und bittend aber stumm herumschaun »).

²⁷⁷ *Ibid.* (« in das Grab zu schlüpfen, als sei es ein warmer Schlafsack und das Leben eine kalte Winternacht »).

²⁷⁸ *Ibid.* (« durch das ganze Treppenhaus »).

²⁷⁹ *J*, p. 455 (« Der Messias wird erst kommen, wenn er nicht mehr nötig sein wird, er wird erst nach seiner Ankunft kommen, er wird nicht am letzten Tag kommen,

meilleure, « car l'au-delà est éternel, il ne peut donc pas avoir de contact temporel avec l'ici-bas. »²⁸⁰ Dans un aphorisme (J 458), l'écrivain explique que l'expulsion du Paradis est un événement itératif, de sorte que nous y sommes continuellement. Il est donc parfaitement vain d'attendre un Paradis qui viendrait après cette vie, car elle est le seul que nous connaissons jamais. Or les hommes n'ont pas conscience de leur condition mortelle. Ils se laissent distraire – au sens pascalien – de cette pensée : « La mort est devant nous un peu comme un tableau représentant la bataille d'Alexandre au mur d'une salle de classe. Il s'agit dans cette vie même d'obscurcir, voire d'effacer cette image par nos actes. »²⁸¹ Même lorsqu'il se saura proche de sa fin, Kafka ne cessera pas de stigmatiser cette vie, « perpétuelle distraction qui ne vous laisse même pas prendre conscience de ce dont elle distrait »²⁸².

Soares est hanté par la pensée de la mort, thème qui traverse l'art et la littérature. Pascal a, dans ses *Pensées*, dépeint la misère de l'homme : « Roseau pensant », il « sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui ; l'univers n'en sait rien »²⁸³. Cette dérélition devient plus prégnante à l'heure où les consolations de la religion s'estompent. La solitude métaphysique au milieu de la création vient de ce que l'homme seul sait qu'il va mourir. Nietzsche compare le troupeau, inconscient du passage du temps, qui ne connaît « ni mélancolie ni dégoût », à l'homme, écrasé sous « l'obscur et invisible fardeau » du passé²⁸⁴. Schopenhauer aussi oppose la situation de l'animal, ignorant de sa finitude, à celle de l'homme, qui cherche un remède à sa peur dans des systèmes métaphysiques²⁸⁵. Pour Soares, ce n'est pas seulement le règne animal qui connaît l'insouciance, mais aussi une partie de l'humanité.

sondern am allerletzten. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 182).

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 458 (« denn das Jenseits ist ewig, kann also mit dem Diesseits nicht in zeitlicher Beziehung stehn. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 186).

²⁸¹ *Ibid.*, p. 468 (« Der Tod ist vor uns etwa wie im Schulzimmer an der Wand das Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an durch unsere Taten dieses Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 198).

²⁸² *Ibid.*, p. 506 (« Das Leben ist eine fortwährende Ablenkung, die nicht einmal zur Besinnung darüber kommen läßt, wovon sie ablenkt. » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß*, *op. cit.*, p. 160).

²⁸³ Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, GF/Flammarion, 1976, p. 150.

²⁸⁴ Nietzsche, F., *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Folio/Gallimard, 1990, p. 95-96.

²⁸⁵ Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 1203.

Ceux qui sont épargnés par le sentiment de finitude sont en général les animaux, les êtres frustes ou jeunes, souvent féminins, comme cette bande de jeunes filles qu'il voit déboucher au tournant de la route : « Elle chantaient en chemin, et le son de leur voix était toute joyeuse [*sic*]²⁸⁶. C'est sans doute par analogie avec le chant d'oiseau que le diariste représente l'inconscience de la mort sous cette forme. Soares se revoit lui-même enfant, comme « quelqu'un qui doit mourir un jour et qui, guidé par la main de sa mère, ne le sait pas encore »²⁸⁷. À ce chant de l'inconscience s'oppose le cri de l'humanité qui sait, et qui sera celui du poète : « Il y a dans les yeux humains [...] une chose terrible : l'annonce inévitable d'une conscience, le cri clandestin qui témoigne qu'il y a là une âme. »²⁸⁸ L'homme conscient de sa finitude ne peut l'accepter : « Nous savons tous que nous mourrons ; nous sentons tous que nous ne mourrons pas. [...] : c'est un raisonnement fait avec nos entrailles, c'est un refus [...] »²⁸⁹ Comme Rilke et Kafka, il pousse la plainte de Job, auquel il fait d'ailleurs référence, au fragment 79. Cependant, ce n'est pas une écriture de la révolte existentielle. Il n'a de commun avec Job que le dégoût que sa situation lui inspire. « Je ne proteste pas au nom de l'univers [...] Je souffre et je me plains [...] »²⁹⁰, écrit-il. Apprenant la mort du garçon-coiffeur, il ressent vivement l'« angoisse devant la fuite du temps »²⁹¹. Sa mélancolie n'est pas un pessimisme. « Je ne me plains pas que la vie soit horrible. Je me plains que la mienne le soit »²⁹², écrit-il. Il n'étend pas à l'humanité entière les maux dont il souffre. Sa tristesse l'isole au contraire dans une solitude radicale : « Ce qui me fait le plus souffrir, c'est la différence entre le bruit et la gaieté du monde, et ma tristesse, mon silence chargé d'ennui. »²⁹³ C'est Pessoa lui-même que l'on entend ici : « Aucune âme

²⁸⁶ *LI*, p. 58 (« Vinham cantando pela estrada, e o som das suas vozes era felizes [*sic*] » ; p. 63). Cf. aussi le poème du *Cancioneiro* qui met en scène une moissonneuse, in *Œuvres poétiques, op.cit.*, p. 570.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 166 (« quem tem que morrer e não sabe pela mão da mãe » ; p. 161).

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 57 (« Há em olhos humanos [...] uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma. » ; p. 57).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 445 (« Todos nós sabemos que morreremos ; todos nós sentimos que não morreremos [...] : é um raciocínio feito com as entranhas, que repudia [...] » ; p. 414). La seconde coupure est dans le texte.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 153 (« Não protesto em nome do universo [...] Sofro e queixo-me [...] » ; p. 149).

²⁹¹ *Ibid.*, p. 449 (« angústia de fuga do tempo » ; p. 418).

²⁹² *Ibid.*, p. 396 (« Não me queixo do horror da vida. Queixo-me do horror da minha. » ; p. 369).

²⁹³ *Ibid.* (« A mim o que me dói mais é a diferença entre o ruído e a alegria do mundo e a minha tristeza e o meu silêncio aborrecido. »).

n'est aussi seule que la mienne. »²⁹⁴ Celui-ci souffre en effet de ne pouvoir « oublier sa présence métaphysique dans la vie », ce qu'il appelle sa « timidité transcendante »²⁹⁵. Il découvre que la conscience est un « vide originel », elle est habitée par un « sentiment de vacuité ontologique »²⁹⁶. Le titre même de ce journal – *O Livro do Desassossego* – met l'accent sur l'inquiétude et l'incertitude qui en sont la note prédominante, selon l'aveu de son auteur²⁹⁷. L'aide-comptable laisse libre cours à sa tristesse : « *Pedi tão pouco à vida e esse mesmo pouco a vida me negou.* » (« J'ai demandé si peu à la vie, – et ce peu, la vie me l'a refusé. »)²⁹⁸ La structure parallèle de cette phrase mime le mouvement de négation : ce qui est proposé est aussitôt repoussé. Le temps employé est le parfait, qui en portugais peut exprimer les mêmes valeurs que le passé composé, c'est-à-dire ici une action passée mais qui a des répercussions dans le présent. Cette résonance se fait entendre au paragraphe suivant, rédigé au parfait, au présent et au futur : « *Escrevo, triste, no meu quarto quieto, sozinho como sempre tenho sido, sozinho como sempre serei.* » (« J'écris, plein de tristesse, dans ma chambre paisible, seul comme je l'ai toujours été, seul comme je le serai toujours. ») Le bilan est un thème récurrent de tout journal intime ; il est un mouvement qui part du passé pour parvenir jusqu'au temps de l'écriture : « *E vejo que tudo quanto tenho feito, tudo quanto tenho pensado, tudo quanto tenho sido, é uma espécie de engano e de loucura.* » (« Et je vois que tout ce que j'ai fait, tout ce que j'ai pensé, tout ce que j'ai été, n'est qu'une sorte de leurre et de folie. »)²⁹⁹ Comme chez Rilke, le thème de l'illusion prédomine : « [...] nous ignorons ce que nous sommes réellement. »³⁰⁰

Les diaristes souffrent de dépression, qui se caractérise par l'asthénie, une fatigue permanente qui est, selon le mot de Roland Barthes, le « processus infini de la fin »³⁰¹, et par la dysphorie, c'est-à-dire d'un sentiment de profonde tristesse et de vide. Tel Hamlet, le

²⁹⁴ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 3 (« No soul is so lonely as mine. »). Je traduis.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 27 (« timidez transcendental »). Je traduis.

²⁹⁶ Lourenço, E., « Faust ou le vertige ontologique », Préface au *Faust* de Pessoa, *op. cit.*, p. 10.

²⁹⁷ Lettre du 3 mai 1914 à João Lebre Lima.

²⁹⁸ *LD*, p. 50 ; *LI*, p. 43. Je souligne.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 73 ; p. 68.

³⁰⁰ *LI*, p. 55 (« [...] não sabemos quem somos. » ; p. 60).

³⁰¹ Barthes, R., *Le Neutre*. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978), dir. par Thomas Clerc, Paris, Seuil/Imec, 2002, p. 43.

mélancolique se parle à lui-même. Il ne peut que se raconter sa douleur. L'attribut des diaristes, ce sont les larmes.

C'est au fragment 18 qu'apparaît pour la première fois dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* le thème de la fatigue. Dès le début du passage, Malte dit sa lassitude. Puis, après l'épisode du carnaval, il est épuisé. Enfin, le fragment s'achève, si l'on fait exception de la prière qui suit, sur un constat d'échec : la fatigue est trop grande pour qu'il puisse encore prétendre au changement. « Il suffirait d'un pas, écrit-il, et ma profonde misère se changerait en félicité. Mais je ne peux pas franchir ce pas, je suis tombé et ne peux pas me relever, parce que je suis brisé. »³⁰² Une lettre de Lou Andreas-Salomé fait état de ces symptômes chez Rilke. Elle constate l'alternance chez lui de phases de découragement et d'enthousiasme, de paralysie de la volonté et de sursauts nerveux³⁰³. Dès son arrivée dans la capitale française, le poète ressentit ces symptômes, aussi demanda-t-il à Lou, dans sa lettre du 23 juin 1903, l'adresse d'un médecin qui travaillait, entre autres, sur les névroses. Il évoque, dans une lettre ultérieure, son immense fatigue quotidienne³⁰⁴. Le jeune Malte, au cours d'une fièvre nerveuse de l'enfance, se dit « submergé de [sa] propre personne »³⁰⁵. Comme le souligne Tanja Dembski, le narrateur des *Carnets* éprouve « des formes conscientes du désespoir, dans lesquelles le sujet a une claire notion de lui-même et de son désespoir »³⁰⁶. Lors de l'épisode du miroir, Malte, impuissant à se faire comprendre des domestiques, éclate en sanglots, car les mots ne viennent pas. C'est que le langage échoue à exprimer une telle détresse.

Le moi demeure comme forme vide et indépassable. « Que Moi meure »³⁰⁷, souhaitait Catherine Pozzi. Sa mort, Malte la rêve à travers celle du chambellan, et c'est pourquoi ce récit occupe une si grande place (CM 439-443). La mort idéale remplit le cosmos, elle est l'opposé d'une dégénérescence, le retour au chaos primordial. À la décadence de la modernité Malte préfère l'Apocalypse. La voix de cette mort surgit dans la nuit et hurle plus haut que les chiens épouvantés. Elle prive de

³⁰² CM, p. 468 (« Nur ein Schritt, und mein tiefes Elend würde Seligkeit sein. Aber ich kann diesen Schritt nicht tun, ich bin gefallen und kann mich nicht mehr aufheben, weil ich zerbrochen bin. » ; p. 47).

³⁰³ Lettre du 26 février 1901 à Rilke. On parle aujourd'hui de « maladie bipolaire »

³⁰⁴ Lettre du 19 mai 1905 à Lou.

³⁰⁵ CM, p. 496 (« überhäuft mit mir » ; p. 80).

³⁰⁶ Dembski, T., *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 287-288. Je traduis.

³⁰⁷ Pozzi, Catherine, *Journal 1913-1937*, Paris, Ramsay, 1987, p. 342.

sommeil la contrée entière, effraie les hommes et les bêtes. Elle pénètre à l'intérieur des corps des femmes enceintes et détruit la vie. Elle tue les veaux en gestation. Le foin n'est plus ramassé. Elle s'érige en principe directeur de l'univers. Elle cache Dieu au prêtre balbutiant. Cette mort serait la représentation scénique idéale, le couronnement de la fiction de soi. Le chambellan meurt en public, devant ses domestiques mais aussi, par l'intermédiaire de la voix, devant tout le pays, dans un cérémonial qui dure dix semaines. Le public rassemble tous les âges, sexes, classes sociales, les hommes et les bêtes, c'est-à-dire la création entière. De même, les femmes mourantes sont « étendues sur un immense lit comme sur une scène de théâtre, en présence de toute la famille, de la domesticité et des chiens »³⁰⁸. L'acteur ivre de son talent s'identifie une dernière fois à un rôle, et l'interprète magistralement. Il devient la mort. Ainsi la voix que l'on entend n'est pas celle du chambellan, mais de sa mort : « [...] c'était la mort méchante, la mort princière que le chambellan avait porté en lui sa vie entière et qu'il avait nourrie de sa substance. Tout l'excès d'orgueil, de volonté, d'autorité, dont lui-même n'avait pu faire usage dans ses jours paisibles, était passé dans sa mort [...] »³⁰⁹.

La dépression chez Kafka remonte à une époque bien antérieure au *Journal*, puisque les premiers signes apparaissent en 1903, après les examens universitaires. Il doit alors se rendre en maison de repos. Ernst Pawel énumère les facteurs possibles de ce premier effondrement nerveux : surmenage, peur de l'échec, conflits familiaux, ou culpabilité due à son initiation sexuelle. Quoi qu'il en soit, le phénomène se reproduit en été et en novembre 1905. Dans un fragment du 7 octobre 1915, Kafka énumère tous ses maux : « Suis-je brisé ? Suis-je sur mon déclin ? Presque tous les signes parlent en faveur de cette hypothèse (froideur, insensibilité, état nerveux, distraction, incapacité de travailler au bureau, insomnie) [...] »³¹⁰ Or ce sont là les symptômes de la dépression : l'insensibilité au monde extérieur, l'irritabilité, le manque de concentration, les troubles du sommeil. Bien avant la maladie, l'angoisse épuise les forces de l'écrivain : « Puisque j'ai l'air d'être

³⁰⁸ *CM*, p. 443 (« auf einem ungeheueren Bett, wie auf einer Schaubühne, vor der ganzen Familie, dem Gesinde und den Hunden diskret und herrschaftlich hinübergangen » ; p. 18).

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 443 (« [...] das war der böse, fürstliche Tod, den der Kammerherr sein ganzes Leben lang in sich getragen und aus sich genährt hatte. Alles Übermaß an Stolz, Willen und Herrenkraft, das er selbst in seinen ruhigen Tagen nicht hatte verbrauchen können, war in seinen Tod eingegangen [...] » ; p. 18).

³¹⁰ *J*, p. 406 (« Bin ich gebrochen? Bin ich im Niedergang? Fast alle Anzeichen sprechen dafür (Kälte, Stumpfheit, Nervenzustand, Zerstretheit, Unfähigkeit im Amt, Kopfschmerzen, Schlaflosigkeit [...] » ; *III*, p. 111).

complètement à bout – l'année dernière, je n'ai pas été éveillé pendant plus de cinq minutes – je vais être chaque jour obligé [...] de souhaiter me voir ailleurs que sur la surface de cette terre[...] »³¹¹. L'énergie que l'écriture régulière du journal devait donner est aussitôt consumée dans la lutte contre le désespoir : « [...] la souffrance que me cause mon abandon est entrée en moi, si pénétrante et si dure, que j'ai compris comment s'épuise la force que je gagne en écrivant ce journal [...] »³¹². La neurasthénie se caractérise également par la dépréciation de soi-même. À propos de son vide intérieur, Kafka note qu'il est « exclusif et pas même exagérément grand »³¹³. Il dévalorise ce qu'il ressent : « [...] la grandeur de ma souffrance se trouve très au-dessous de celle qui me reviendrait peut-être de droit. »³¹⁴ Son âme est un désert dans lequel ne vient pas même fleurir le spleen élégant : « Rien, rien, Vide, ennui, non pas ennui, vide seulement, absurdité, faiblesse. »³¹⁵ Le dépressif a conscience de son désespoir mais n'y accorde aucune valeur symbolique. Il n'est pas magnifié par sa mélancolie. Kafka sait que la souffrance psychique est une fermeture définitive du sujet : « [...] l'état de souffrance n'est à mes yeux, sans restriction, que souffrance fermée sur soi, fermée à tout, rien au-delà. »³¹⁶ Le mélancolique est coupable de tristesse. Or, « la tristesse, enseigne un texte de la mystique juive, est le pire vice d'un homme. C'est l'attribut d'un égotisme incurable. »³¹⁷ Dans la note du 14 février 1914, Kafka explique que nul ne porterait la responsabilité de son suicide. Fantasmant une nouvelle fois le saut par la fenêtre, il écrit que « [sa] place est en bas ».³¹⁸ Comme la plupart des sujets angoissés, il n'aime pas celui qu'il est devenu³¹⁹. Après l'échec de ses fiançailles avec Felice, Kafka note : « [...] je suis simplement triste

³¹¹ *Ibid.*, p. 19 (« Ich werde, da ich von Grund aus fertig zu sein scheine – im letzten Jahr bin ich nicht mehr als 5 Minuten lang aufgewacht – jeden Tag [...] mich von der Erde weg wünschen müssen [...] » ; *I*, p. 114).

³¹² *Ibid.*, p. 9 (« [...] kam der Schmerz über meine Verlassenheit, so durchdringend und straff in mich, daß ich merkte, auf diese Weise verbrauche sich die Kraft, die ich durch dieses Schreiben gewinne [...] » ; *I*, p. 171).

³¹³ *Ibid.*, p. 327 (« ausschließlich [...] und nicht einmal übermäßig groß » ; *II*, p. 220).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 328 (« die Größe meines Leidens liegt weit unter jenem Leiden, das mir vielleicht zukäme »).

³¹⁵ *Ibid.*, p. 393 (« Nichts, nichts. Öde, Langweile, nein nicht Langweile nur Öde, Sinnlosigkeit, Schwäche. » ; *III*, p. 89).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 523 (« [...] der Zustand der Qual ist für mich ohne Rest nichts anders als in sich verschlossene, gegen alles verschlossene Qual, nichts darüber hinaus. » ; *III*, p. 202).

³¹⁷ Cité par Ernest Müller, in *Histoire de la mystique juive*, Paris, Payot, 1976, p. 160.

³¹⁸ *J*, p. 339 (« ich gehöre hinunter. » ; *II*, p. 235).

³¹⁹ Cf. Baker, R., *Les Crises d'angoisse, op. cit.*, p. 82.

d'être ce que je suis et en cela je suis inconsolable. »³²⁰ Et lorsque la tuberculose se sera déclarée, il ravale ses plaintes : « Je me dresse sur un coin de sol aride. J'ignore pourquoi on ne m'a pas mis dans un pays meilleur. N'en suis-je pas digne ? On n'a pas le droit de dire cela. Nulle part un buisson ne peut s'épanouir plus richement que moi. »³²¹ Autrement dit, c'est le moi seul qui est en cause, et non les circonstances. Deux ans avant sa mort, Kafka énonce : « [...] je veux changer de place. »³²² Persuadé de n'avoir accompli aucune tâche et désespérant d'y parvenir jamais, il se dit prêt à mourir (J 251). Musil a décrit cette détresse de l'auteur pragois, évoquant ces « petites infinités dans le vide, une nullité humblement choisie, une douceur comme on en trouve chez un suicidé dans les heures qui séparent la décision de l'acte. »³²³ Les années 1911 et 1912 voient culminer le désespoir de soi, le conflit avec le monde et l'écriture. En avril 1912, le diariste exprime explicitement son désir d'anéantissement : « Désir d'un sommeil plus profond, plus dissolvant. Le besoin de métaphysique n'est que le besoin de la mort [...] »³²⁴. Il adhère plus que jamais au pessimisme schopenhauerien, qui énonce que « chaque individualité n'est qu'une erreur particulière, un faux pas, quelque chose qui ferait mieux de ne pas exister. »³²⁵ Du judaïsme hassidique, il retient que l'individuation est le péché originel de toute créature, parce qu'elle a brisé l'unité divine³²⁶. C'est pourquoi il écrit : « L'état dans lequel nous nous trouvons est celui du péché, indépendamment de la faute. »³²⁷ Le suicide, qui pourrait seul réparer la faute d'être né, n'est pas une réponse, car il est absurde : « L'un des actes donquichottesques les plus importants, plus important

³²⁰ J, p. 353 (« [...] ich bin bloß über mich traurig und darin trostlos. » ; III, p. 25).

³²¹ *Ibid.*, p. 432 (« Ich stehe auf einem wüsten Stück Boden. Warum ich nicht in ein besseres Land gestellt worden bin, weiß ich nicht. Bin ichs nicht wert? Das darf man nicht sagen. Reicher als ich kann nirgends ein Strauch aufgehn. » ; [Oktavheft F] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 132). Je pense avec Claude David qu'il faut comprendre la dernière phrase comme suit : Je suis un buisson qui n'aurait pu nulle part s'épanouir plus richement que je l'ai fait.

³²² *Ibid.*, p. 527 (« [...] ich will auf einen andern Platz. » ; III, p. 207).

³²³ Cité par Claude Thiébaud, *Les Métamorphoses de Franz Kafka*, Paris, Découverte Gallimard, 1996, p. 130. Trad. par P. Jaccottet.

³²⁴ J, p. 254 (« Verlangen nach einem tiefern Schlaf, der mehr auflöst. Metaphysisches Bedürfnis ist nur Todesbedürfnis [...] » II, p. 64).

³²⁵ Schopenhauer, A., *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, *op. cit.*, p. 1238. Kafka possédait les œuvres complètes de Schopenhauer.

³²⁶ Grözinger, K. E., « Schuld und Sühne bei Kafka im Lichte jüdischer Theologie », *art. cit.*, p. 141.

³²⁷ J, p. 466 (« Sündig ist der Stand in dem wir uns befinden, unabhängig von Schuld. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 194).

que le combat avec les moulins à vent, est : le suicide. »³²⁸ L'écrivain est ce Don Quichotte mort qui essaie de tuer Don Quichotte mort. Il ne peut se débarrasser de lui-même, c'est pourquoi la mélancolie est une tristesse incurable. Le désespoir, c'est quand aucun fantasme n'est plus possible. La métaphore de la prison ou de la cage ouverte, et pour cette raison irréductible, est récurrente dans le *Journal*. Le moi est « une cellule sans porte ni fenêtre »³²⁹. Il espérait être délivré de lui-même dans l'écriture, mais « [...] nul [...] ne peut se décharger de sa propre personne. »³³⁰ Dès lors, c'est la création qui est promise à la faillite : « Tout lui est permis, sauf l'oubli de soi-même, par quoi tout lui est encore interdit [...] »³³¹, dit un texte de la série *Lui*.

Kafka est obsédé par sa propre mort. Il écrit, dès l'année 1911, alors qu'il n'a que vingt-huit ans et n'est pas encore atteint de tuberculose : « Mais il y a peu de chances que j'atteigne l'âge de quarante ans, la tension qui s'installe fréquemment dans la moitié gauche de mon crâne, par exemple, parle en faveur du contraire [...] »³³². De fait, il atteindra seulement l'âge de quarante et un ans. Il écrira, quatre ans avant de mourir : « J'ai passé ma vie à me défendre de l'envie d'y mettre fin. »³³³ L'écrivain rapporte les propos qu'il a tenus à Brod au sujet de la satisfaction qu'il aura sur son lit de mort, à condition que les souffrances ne soient pas trop grandes (J 371). Il pense que seule la mort lui apportera le salut, et non l'écriture du journal (J 347). La mort, pour lui, c'est la suite logique de sa culpabilité, le « Grand jour des Expiations »³³⁴, son Yom-Kippour, comme le souligne Claude David³³⁵. Mais c'est aussi le « retour au père »³³⁶. Certes, la mention est précédée

³²⁸ *Ibid.*, p. 444 (« Eine der wichtigsten Don Quichotischen Taten, aufdringlicher als der Kampf mit der Windmühle, ist der Selbstmord. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 167).

³²⁹ *Ibid.*, p. 514 (« einer fenster- und türlosen Zelle » ; III, p. 192).

³³⁰ *Ibid.*, p. 421-422 (« [...] [daß] sich niemand seines Selbst entledigen kann. » ; [« Jeder Mensch ist eigentümlich »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 146).

³³¹ *Ibid.*, p. 497 (« Alles ist ihm erlaubt nur das Sich-vergessen nicht, womit allerdings wieder alles verboten ist [...] » ; III, p. 183).

³³² *Ibid.*, p. 101 (« Vierzig Jahre alt werde ich aber kaum werden, dagegen spricht z.B. die Spannung, die sich mir über die linke Schädelhälfte öfters legt [...] » ; I, p. 57).

³³³ *Ibid.*, p. 507 (« Mein Leben habe ich damit verbracht mich gegen die Lust zu wehren es zu beenden. » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 159).

³³⁴ *Ibid.*, p. 437 (« Großer Versöhnungstag. » ; III, p. 167).

³³⁵ *Ibid.*, p. 1411. Note 2 de la p. 437.

³³⁶ *Ibid.*, p. 437 (« Rückkehr zum Vater. » ; III, p. 167).

de l'expression « Reste de foi »³³⁷, ce qui pourrait induire que le père dont il s'agit ici est Dieu. Mais le père semble bien être le père charnel, c'est-à-dire à Hermann. L'absence de majuscule en traduction française relève de cette interprétation. Georges Bataille remarque que la seule issue de Kafka est « de rentrer par la mort, en abandonnant pleinement la particularité [...] dans le monde du père. »³³⁸ Comme Malte, Kafka se transforme en enfant prodigue. Cette singularité qu'il voulait défendre contre les siens, le désir effréné de pureté et le dégoût de soi-même ne peuvent mener qu'à la mort. La mort qu'il souhaite n'est pas le passage vers l'au-delà de la religion judéo-chrétienne. Cette mort-là, on l'a vu, est impossible. « Notre salut est la mort, mais pas celle-ci »³³⁹, écrit le diariste. C'est le nirvana qu'il désire, la fin définitive, l'arrêt du rocher que roule Sisyphe.

Dans une lettre adressée à des psychiatres, Pessoa se définit comme neurasthénique, et se dit sans volonté d'action³⁴⁰. Il écrit à Côrtes-Rodrigues : « Mon état d'esprit actuel consiste en une dépression profonde et calme. »³⁴¹ Son état psychologique, explique-t-il, est proche du *Livre de l'intranquillité*, ce qui explique qu'il ait écrit presque un chapitre entier ce jour-là. Soares désire que l'existence soit « une sorte de convalescence »³⁴². Ce besoin de se reposer de tout est caractéristique de l'état du dépressif. L'aide-comptable ressent « une fatigue si grande, réclamant un sommeil si profond [...] que même dormir ne puisse lui suffire »³⁴³. « Ce qu'on éprouve n'est pas de l'ennui [...] », explique-t-il, « [...] c'est l'envie de s'endormir avec une autre personnalité, d'oublier. »³⁴⁴ Et de citer Job : « Mon âme est lasse de ma vie ! »³⁴⁵ La lassitude de l'existence est telle qu'il ne lui suffirait pas de cesser d'exister, mais souhaite « cesser d'avoir même existé »³⁴⁶. Il se plaint de la fatigue et réclame le sommeil et l'oubli de soi-même : « Il est des

³³⁷ *Ibid.* (« Rest eines Glaubens. »).

³³⁸ Bataille, G., *La Littérature et le Mal*, *op. cit.*, p. 115.

³³⁹ *J*, p. 484 (« Unsere Rettung ist der Tod, aber nicht dieser. » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 217).

³⁴⁰ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 70-74.

³⁴¹ Lettre du 4 octobre 1914 (« O meu estado de espirito actual é de uma depressão profunda e calma. »). Je traduis.

³⁴² *LI*, p. 108 (« uma convalescença » ; p. 109).

³⁴³ *Ibid.*, p. 70 (« um cansaço que quer um sono tão profundo que o dormir lhe não basta » ; p. 74).

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 108 (« Não é tédio o que se sente [...] E uma vontade de dormir com outra personalidade » ; p. 108).

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 109 (« Minha alma está cansada de minha vida! » ; p. 109).

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 162 (« o deixar de sequer ter existido » ; p. 157).

moments où tout nous fatigue, même ce qui devrait nous reposer [...] »³⁴⁷. Associé au spleen, le sommeil, frère de la mort, hantait déjà l'écriture baudelairienne : « Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre ! »³⁴⁸ Cette extrême lassitude amène avec elle « l'envie intime de mourir et d'en finir. »³⁴⁹ Soares exprime à plusieurs reprises la douleur d'être soi. Il se trouve bien souvent au « bord des larmes »³⁵⁰. Les larmes, souvent évoquées, sont retenues, comme au fragment 373, signes d'un surcroît de souffrance, d'une maladie de l'âme. Comme Kafka, Soares a honte de sa souffrance. Il décrit son état de façon prosaïque : « On dirait un rhume de l'âme »³⁵¹. La maladie choisie, la plus banale qui soit, manifeste cette dépréciation de son mal par le dépressif. La première personne cède la place aux formes impersonnelles : « *Passa-se* consciemment [...] a porta onde *se deve* entrar. » (« *On* rate consciemment [...] la porte par où *on* aurait dû entrer. »)³⁵² Dans l'état dépressif, le « je » n'est même plus l'être de mascarade qui participe au *Theatrum Mundi*. Il est un « ours immobile », sans « tambourin »³⁵³. L'employé de bureau définit l'ennui comme le « naufrage de l'âme tout entière »³⁵⁴. Lui aussi désire être un autre, « n'importe quel Autre imaginaire »³⁵⁵ : « Certains jours monte en moi [...] un dégoût, une détresse, une angoisse de vivre que seul le fait de me voir la supporter m'empêche de trouver insupportable. C'est un étranglement de la vie au fond de moi, un désir d'être quelqu'un d'autre dans tous mes pores, un bref avant-goût de ma fin. »³⁵⁶ L'autogenèse est un échec, car l'hétéronyme n'a pu échapper au moi : « Quel désespoir de la conscience, quelle angoisse d'exister, prisonnier de moi-même ! »³⁵⁷. Être un moi était ressenti par Pessoa comme un enfer, « la Limitation

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 130 (« Há momentos em que tudo cansa, até o que nos repousaria [...] » ; p. 128).

³⁴⁸ Baudelaire, C., « Le Léthé », in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 61.

³⁴⁹ *LI*, p. 383 (« a vontade íntima de morrer, de acabar » ; p. 357).

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 361 (« beira de lágrimas » ; p. 338).

³⁵¹ *Ibid.*, p. 108 (« Parece uma constipação na alma » ; p. 109).

³⁵² *LD*, p. 109 ; *LI*, p. 108. Je souligne.

³⁵³ *LI*, p. 108 (« urso parado », « pandeiro » ; p. 109).

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 203 (« naufrágio de toda a alma » ; p. 194).

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 110 (« qualquer banal Outro suposto » ; p. 110).

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 333 (« Há dias em que sobe em mim [...] un tédio, uma mágoa, uma angústia de viver que só me não parece insuportável porque de facto a suportar. É um estrangulamento da vida em mim mesmo, um desejo de ser outra pessoa em todos os poros, uma breve notícia do fim. » ; p. 312).

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 448 (« Um desespero de mim, uma angústia de existir preso a mim » ; p. 417).

Absolute »³⁵⁸. [...] « l'ennui [...] c'est que dans tout ce qui existe [...] il n'y ait que moi ! »³⁵⁹, gémit l'aide-comptable. Au lieu d'être le chemin vers l'Être, le parcours est une « marche funèbre »³⁶⁰ accomplie à l'intérieur du cadavre du moi. Le modèle est désormais cet « Empereur de la Mort et du Naufrage », ce « Roi du Désespoir »³⁶¹ – Louis II de Bavière –, pour lequel le narrateur compose une « Marche funèbre ». C'est l'ennui qui sépare le diariste des modèles de la quête que sont les mystiques ou les saints, car cet ennui n'est pas « le sens profond de la vacuité de toute chose »³⁶², il n'est qu'une profonde lassitude. Analysant cette stagnation de la conscience, José Gil en déduit qu'il y a « dérapage vers le moi »³⁶³. Il distingue en effet chez Pessoa le moi de la singularité. Le moi est fixe, alors que la singularité est plastique, capable de métamorphoses³⁶⁴. « La stagnation suppose un moi, et l'état expérimental une *singularité* », commente José Gil. Le désespoir vient alors de n'avoir pas pu détruire le moi. C'est là, selon Kierkegaard, « le vrai désespoir »³⁶⁵, qui est un désespoir de soi. Aussi se voir mort est-il un des fantasmes récurrents du *Livre de l'intranquillité* : « Une sorte de prénevrose, qui prévoit ce que je serai quand je ne serai plus, me glace le corps et l'âme, comme un souvenir de ma mort future qui me hérisse au dedans de moi. Dans un brouillard d'intuition, je me sens matière morte, couché sous la pluie, pleuré par le vent. Et le froid de ce que je ne sentirai pas étreint mon cœur d'à présent. »³⁶⁶ Le diariste est le défunt et la pleureuse, l'orphelin fantasmé de lui-même. On comprend pourquoi Pessoa qualifiait ce journal de « production morbide »³⁶⁷. Le poète est comme cette lettre dont la poste ne savait rien et que « personne, d'ailleurs, ne devait écrire »³⁶⁸. Au fragment 22, il se représente comme « un prince de chromo, collé dans le vieil album d'un petit garçon,

³⁵⁸ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, op. cit., p. 60 (« a Limitação Absoluta »). Je traduis.

³⁵⁹ *LI*, p. 370 (« [...] o tédio é [...] o que há em tudo isto não é senão eu ! » ; p. 345).

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 403 (« Marcha fúnebre » ; p. 375).

³⁶¹ *Ibid.*, p. 475 (« Imperador da Morte e do Naufrágio », « Rei da Desesperança » ; p. 448).

³⁶² *Ibid.*, p. 368 (« o sentimento profundo da vacuidade das coisas » ; p. 344).

³⁶³ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, op. cit., p. 27.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 27. Et suivante.

³⁶⁵ Kierkegaard, S., *Traité du désespoir*, op. cit., p. 357.

³⁶⁶ *LI*, p. 100 (« Uma espécie de anteneurose do que serei quando já não for gela-me corpo e alma. Uma como que lembrança da minha morte futura arrepia-me de dentro. Numa névoa de intuição, sinto-me, matéria morta, caído na chuva, gemido pelo vento. E o frio do que não sentirei morde o coração actual. » ; p. 101).

³⁶⁷ Lettre du 2 septembre 1914 à Armando Côrtes Rodrigues ; (« produção doentia »).

³⁶⁸ *LI*, p. 222 (« que ninguém haveria de escrever » ; p. 211).

toujours mort depuis bien longtemps. »³⁶⁹ Le processus de déréalisation du moi est à son apogée. D'abord il est une image, ensuite celui qui a rêvé cette fiction est mort, enfin tout ceci s'est déroulé dans un passé lointain. La mort n'est pas la fusion dans l'harmonie cosmique, mais dans l'absolu de la « Ténèbre » (« Treva », LI 204). Ce terme, au singulier, évoque le chaos biblique qui précéda la création. Le désir de Soares n'est pas seulement celui d'un anéantissement, mais aussi d'une annulation : n'avoir jamais existé. Le fantasme pessoen n'est pas la mort, mais une naissance à l'envers, qui consisterait à remonter le cours des temps jusqu'au rien qui l'a précédé. Comme l'écrit Cioran, « [...] le refus de la naissance n'est rien d'autre que la nostalgie de ce temps d'avant le temps. »³⁷⁰

Chez Kafka et Pessoa, la forêt est par excellence l'espace de l'angoisse. En effet, la forêt signifie, dans la tradition occidentale, le lieu métaphorique des égarements de la conscience. Tommaso di Salvo, commentateur de l'édition italienne de la *Divine Comédie*, rappelle que la métaphore de la vie comme forêt existe chez Virgile, et qu'elle devient un topos de la littérature médiévale. Elle a un caractère à la fois éthique et théologique, mais aussi symbolique. Il s'agit de la « projection métaphorique d'un stade existentiel » exprimant, au-delà d'une souffrance individuelle, « la douleur de la créature humaine »³⁷¹. À propos de ces vers de Dante :

Au milieu du chemin de notre vie,
J'en vins à me trouver en une forêt sombre,
Après avoir perdu la route droite.³⁷²

Di Salvo note que la forêt sombre symbolise l'obscurité de la conscience tombée dans l'erreur du péché³⁷³. Dans les limbes, Kafka doit effectuer le même trajet absurde, évoqué dans un présent itératif : « Je pénètre dans la forêt, je ne trouve rien et la faiblesse me force aussitôt à ressortir [...] »³⁷⁴. Fin 1920, l'image de l'égarement ressurgit : « [...] si

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 54 (« um príncipe de cromo colado no álbum velho de uma criancinha que morreu sempre há muito tempo. » ; p. 60).

³⁷⁰ Cioran, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 25.

³⁷¹ Ragni, Eugenio, *Enciclopedia dantesca*, vol. 5, p. 139. Cité par Tommaso di Salvo, in Dante, *La divina commedia*, Bologne, Zanichelli, 1990, p. 7.

³⁷² Alighieri, Dante, *La Divine comédie : L'Enfer*, traduction de Pierre Ronzy, Grenoble, Roissard, 1961, p. 1.

³⁷³ Alighieri, D., *La divina commedia, op. cit.*, p. 6.

³⁷⁴ *J*, p. 347 (« Ich dringe in den Wald ein, finde nichts und eile aus Schwäche bald wieder hinaus [...] » ; *II*, p. 147).

je fais un pas hors du chemin, je me trouve aussitôt à mille pas en pleine forêt, si abandonné que je voudrais me laisser tomber et rester couché à jamais. »³⁷⁵ Le péché, chez lui, consiste à s'être écarté de la quête de soi.

Dans le *Livre de l'intranquillité*, la topique du moi se réduit à un seul et même lieu : « Si loin que je m'enfonce en moi-même, tous les sentiers du rêve me ramènent aux clairières de l'angoisse. »³⁷⁶ La métaphore sous-jacente de la forêt indique, comme chez Dante et Kafka, l'égarement. La forêt pessoenne est aussi cette forêt « plus triste de notre tristesse »³⁷⁷, qui rappelle celle que traverse le mélancolique Charles d'Orléans³⁷⁸. Le moi s'enlise dans les sables mouvants de sa propre angoisse, dans une abdication à la mesure du triomphe rêvé. La mise en images du moi suscite une distance désormais infranchissable à l'intérieur du sujet, qui entraîne le naufrage de l'âme tout entière.

B. Le Journal d'un fou

« Serais-je le premier sur terre à sentir
l'impuissance humaine me rendre fou ? »³⁷⁹

L'Expérience du chaos

La crise d'angoisse, aussi appelée crise de panique, a été mise au jour par Freud en 1895³⁸⁰. Il s'agit d'une perte de tout contrôle de soi pendant un temps limité. Dans certaines circonstances, le sujet cesse d'adhérer à la marche du monde, il devient un étranger³⁸¹.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 506 (« [...] mache ich einen Schritt vom Weg bin ich gleich tausend Schritt im Wald, verlassen daß ich umfallen möchte und liegen bleiben für immer » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 152).

³⁷⁶ *LI*, p. 110 (« Por mais que por mim me embrenhe, todos os atalhos do meu sonho vão dar a clareiras de angústia » ; p. 110).

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 459 (« mais triste da nossa tristeza » ; p. 456).

³⁷⁸ Cf. Orléans, Charles (d'), *Ballades et Rondeaux*, Paris, Livre de Poche, 1992, p. 200 : « Dans la forêt de douloureuse tristesse / Il m'arriva un jour de cheminer tout seul ».

³⁷⁹ Bataille, G., *L'Expérience intérieure*, Paris, Tel/Gallimard, 1954, p. 46.

³⁸⁰ Freud, S., « Du bien-fondé à séparer de la neurasthénie un certain complexe symptomatique sous le nom de *névrose d'angoisse* », in *Œuvres complètes III*, Paris, PUF, 2005, p. 29-58.

³⁸¹ Cf. Baker, R., *Les Crises d'angoisse*, *op. cit.*, p. 12-25 et 49.

La crise d'angoisse se caractérise par une rupture du *continuum* spatio-temporel. Si les diaristes écrivent de préférence à ces moments de transformation que sont l'aube et le crépuscule, c'est que l'indétermination y atteint son point culminant. Les demi-saisons jouent le même rôle, notamment l'automne, période à laquelle Malte arrive à Paris. C'est surtout au crépuscule que l'angoisse surgit, au moment d'écriture privilégié de Malte, Kafka et Soares. C'est le soir que chez Kafka l'inquiétude « prend un peu de force, puis se déprime et creuse inutilement et dangereusement un trou dans [sa] nuit »³⁸². Elle le condamne à l'insomnie. Quant à Malte, assailli par les bruits nocturnes de la ville, il ne peut s'endormir avant l'aube (CM 436). Or, l'hypersensibilité aux sons et à la lumière est un des symptômes de la crise d'angoisse³⁸³. Mais le silence de la ville est également lourd de menaces. Il est le moment qui précède le désastre. Malte le compare à la progression du feu, avant que ne s'écroule la muraille : « Tout le monde reste immobile et attend [...] l'épouvantable fracas. »³⁸⁴ C'est l'expérience que fait Malte, lors de la mort de son père, juste avant que la perforation n'ait lieu. Le temps est d'abord suspendu : « J'eus l'impression que le temps avait soudain abandonné la chambre. »³⁸⁵ Puis il se remet en route avec précipitation, jusqu'à devenir pléthorique : « [...] il y eut plus de temps qu'on ne pouvait l'utiliser. »³⁸⁶ Le temps du chaos est un toujours en défaut ou en excès. Obsédé par le passage du temps, Nicolai Kusmitch rêve de l'économiser, puis de le changer dans une « banque du temps » (« Zeitbank », CM 546). Le vertige qui s'empare alors de lui modifie sa perception de l'espace, qui devient mouvant sous ses pieds. Dans une scène apocalyptique, il sent le souffle du temps, puis se met à tituber sous l'effet du mouvement de rotation de la Terre. Pour ne pas être entraîné dans le néant, il récite des vers. Mais le temps du chaos n'est pas mesurable. Comme son voisin russe, le jeune Danois ne parvient plus à faire coïncider son temps avec celui du monde ; il souffre d'arythmie. L'angoisse de perdre cette mesure le saisit dans la salle d'attente de l'hôpital : « Je regardai la pendule : il y avait une heure que je faisais les cent pas. [...] il se passa encore une

³⁸² *J*, p. 112 (« verstärkt sich etwas, wird dann niedergedrückt und gräbt mir die Nacht unnütz und schädlich auf » ; *I*, p. 70).

³⁸³ Cf. Baker, R., *Les Crises d'angoisse*, *op. cit.*, p. 47.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 436 (« Alles steht und wartet mit hochgeschobenen Schultern, die Gesichter über die Augen zusammengezogen, auf den schrecklichen Schlag. » ; p. 10).

³⁸⁵ *CM*, p. 537 (« Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer » ; p. 127).

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 537 (« [...] es war mehr da, als verbraucht wurde. » ; p. 127).

heure. »³⁸⁷ Au fragment 19, il est saisi par la même angoisse : « mes journées que rien n'interrompt, sont comme un cadran sans aiguilles »³⁸⁸. Le tic, dont est affligé l'autre voisin de Malte, est ce geste incontrôlé et répété qui rompt la continuité homogène du temps. Il fragmente la durée. Kafka le compare avec une aiguille qui marque les secondes »³⁸⁹.

L'espace subit la même dislocation que le temps. Malte, à la Salpêtrière, ne peut qu'arpenter inlassablement un couloir, incapable d'y trouver une place fixe. Lorsque la crise atteint son acmé, le narrateur perd la notion d'espace, s'égarant dans la ville, parcourant des trajets infinis dans un état semi-conscient : « Je ne puis pas me rappeler comment je suis sorti à travers toutes les cours. »³⁹⁰ De même, dans l'épisode clé du déguisement, Malte court éperdument dans la maison qu'il ne reconnaît pas (CM 504). Au fragment 20, les matières et dimensions des objets se transforment, tout se brise et s'interpénètre avec violence. Un fil de laine devient d'acier, le bouton de la chemise est plus gros qu'une tête, la miette de pain devient verre et se brise... Tout revêt une signification inquiétante, comme cette lettre déchirée qui devient infiniment précieuse. Lors de la crise d'angoisse nocturne du fragment 23, Malte tâte ses propres contours, de peur de se dissoudre dans l'espace (CM 482).

L'angoisse surgit lorsqu'on n'est plus distrait par le bruit du monde. La condition humaine apparaît alors dans toute son horreur. C'est ainsi que Soares, surpris par le crépuscule dans un jardin public, est envahi par un profond malaise :

Me voici libre, perdu.

Je sens. Je grelotte de fièvre. Je suis moi.³⁹¹

Dans le *Livre*, une simple promenade nocturne dans la ville, au fragment 219, déclenche le processus de la crise. Certains phénomènes climatiques, tels que l'orage et le vent, sont également dangereux, car, ils s'accompagnent d'une attente – du tonnerre ou d'une rafale – et communiquent une sensation apocalyptique. Chez Pessoa, le temps est également irrégulier, passant quelquefois avec une lenteur inquiétante. À

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 470 (« Ich sah nach der Uhr ; ich war eine Stunde auf und ab gegangen. [...] es verging wieder eine Stunde. » ; p. 50).

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 475 (« mein Tag, den nichts unterbricht, ist wie ein Zifferblatt ohne Zeiger. » ; p. 55).

³⁸⁹ *J*, p. 95 (« Sekundenzeigers » ; *I*, p. 50).

³⁹⁰ *CM*, p. 474 (« Ich kann mich nicht erinnern, wie ich durch die vielen Höfe hinausgekommen war. » ; p. 54).

³⁹¹ *LL*, p. 99 (Estou liberto e perdido. / Sinto. Esfrio febre. Sou eu. » ; p. 100.)

plusieurs reprises, Soares le représente par l'image d'un lent cortège qui a toutes les caractéristiques d'une procession funèbre. Ainsi au fragment 184 : « Quel long cortège, pour enterrer l'espoir, s'avance silencieusement [...] »³⁹². Encore une fois, il est impossible de ne pas déceler une référence baudelairienne, au dernier quatrain de « Spleen IV ». C'est le temps spleenétique de la régression et de la chute, du retour au non-mesurable : un temps d'avant la création. Le chaos est le règne de l'inerte et du silence, non le silence du repos, mais celui d'un infini inhabité. « Oíço cair o tempo, gota a gota, e nenhuma gota que cai se ouve cair » (« J'écoute la chute du temps, goutte à goutte, et aucune des gouttes qui tombent n'est entendue dans sa chute »)³⁹³, écrit le lisboète. Les allitérations des occlusives gutturales « k » et « g », les variations sur le verbe « cair » rappellent les sonorités du mot « caos » (chaos), et miment la pesanteur du temps de l'angoisse. Dans *Le Livre*, la sensation du chaos apparaît par temps d'orage, juste avant que celui-ci n'éclate, parce que l'obscurité et le silence semblent induire une pause dans le temps. Au fragment 52, le vent lui semble être « la voix d'un espace vide », « une faille dans le silence de l'air »³⁹⁴. Dans le hurlement du vent et le bris d'objets, Soares entend « une chute de petits morceaux, un atome de fin du monde »³⁹⁵. Le chaos originaire s'étend à nouveau sur le monde qui s'éteint, retournant à la masse informe dont il est issu. Le temps est annulé, en un « arrêt cosmique de la respiration »³⁹⁶, et avec lui la vie et l'art. Comme chez Rilke, le temps peut se remettre brusquement en marche. Le temps suspendu de l'orage reprend son cours lorsque tombe la pluie, ou qu'apparaît l'éclair. Ainsi au fragment 223, c'est « le glaive d'un éclair blafard »³⁹⁷ qui déchire le ciel. Le terme « glaive » rappelle le Messie de L'Apocalypse (1-16). Or, juste avant le début des fléaux qui vont affecter l'humanité, lorsqu'est brisé le septième sceau, se fait un long silence dans le ciel (8-1). L'expérience du chaos est liée à une nuit infinie : « Tout est si vaste, tout est si profond, tout est si noir et si froid ! »³⁹⁸, gémit Soares, en des termes très proches de ceux du spleen baudelairien³⁹⁹. Le rapport à

³⁹² *Ibid.*, p. 204 (« Que grande enterro da esperança vai [...] » ; p. 194).

³⁹³ *LD*, p. 67 ; *LI*, p. 62. Je souligne.

³⁹⁴ *LI*, p. 82 (« a voz de um vácuo » « uma falta no silêncio do ar » ; p. 85).

³⁹⁵ *Ibid.* (« um cair de bocados, um átomo de fim do mundo. »).

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 105 (« um suspender cósmico da respiração » ; p. 105).

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 238 (« O gládio de um relâmpago » ; p. 225).

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 62 (« Tudo é tanto, tudo é tão fundo, tudo é tão negro e tão frio ! » ; p. 68).

³⁹⁹ Baudelaire, C., « De profundis clamavi », in *Les Fleurs du Mal* : « Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos [...] ».

l'extérieur se réduit considérablement. « Je n'arrive plus à sentir [...] »⁴⁰⁰, se plaint le lisboète. L'horloge « laisse tomber lentement »⁴⁰¹ ses quatre coups. Le temps ralentit et menace de s'arrêter. La lumière que distingue l'insomniaque est « la vague clarté lunaire des réverbères »⁴⁰². Elle lui parvient de loin, et renforce son sentiment de solitude. Plus loin, dans une synesthésie négative, l'ouïe se superpose à la vue, puisque flotte sous les paupières du poète « un reflet lointain de réverbères silencieux »⁴⁰³.

L'insomnie est la manifestation et le lieu de prolifération des hantises, justement parce qu'elle fait perdre la conscience du temps. Dans les *Carnets*, les différents bruits de la ville se superposent, et, dans la nuit, prennent une dimension apocalyptique. Tandis qu'une fille hurle dans la rue, « le tramway se rapproche fiévreusement du cri, passe par-dessus, passe par-dessus tout. »⁴⁰⁴ Le chant du coq, annonciateur d'un renouveau du monde après la destruction, soulage le jeune homme qui peut enfin s'endormir. Il rassure également Soares. Souvent, il s'endort au matin, lorsque les bruits quotidiens relancent le temps. Le chant du coq met fin à la crise d'angoisse, car il ramène à un temps en devenir. Il est possible d'y voir une référence biblique, car le chant du coq a ponctué la dernière nuit du Christ, signant le reniement de Saint-Pierre et la condamnation de Jésus, remettant le temps en marche après l'indécision nocturne.

Le moi ne peut plus appréhender le monde. Il est englouti par le néant. Malte en fait l'expérience à l'âge de douze-treize ans, à Urnekloster, dans la grande salle où a lieu le déjeuner :

[...] elle [la salle] absorbait toutes les images que l'on portait en soi, sans rien offrir de précis en échange. On était là comme désintégré ; on avait perdu toute volonté, toute conscience, tout désir, toute défense. On était comme un emplacement vide ; je me rappelle qu'au début cet état d'anéantissement provoquait en moi presque une nausée, une sorte de mal de mer [...]⁴⁰⁵

⁴⁰⁰ *LI*, p. 61 (« Nem sei sentir [...] » ; p. 66).

⁴⁰¹ *Ibid.* (« deixa cair lentamente »).

⁴⁰² *Ibid.* (« o luar vago dos candeeiros »).

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 62 (« o reflexo longínquo dos candeeiros mudos. » ; p. 67).

⁴⁰⁴ *CM*, p. 436 (« Die Elektrische rennt ganz erregt heran, darüber fort, fort über alles. » ; p. 10).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 450 (« [...] er saugte mit seiner dunkelnden Höhe, mit seinen niemals ganz aufgeklärten Ecken alle Bilder aus einem heraus, ohne einem einen bestimmten Ersatz dafür zu geben. Man saß da wie aufgelöst ; völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle. Ich erinnere

Le sujet, dans la crise d'angoisse, est littéralement vidé de sa substance ; toutes les images sont absorbées. Tel est, pour Georges Didi-Huberman, le rôle de la « grande chose », qu'il qualifie « d'éponge à mémoire »⁴⁰⁶, d'« organe [...] à images »⁴⁰⁷. Lorsque surgit la grande chose, la faculté d'imagination est obscurcie. Malte ne se souvient pas, en effet, si cette salle comportait des fenêtres. Elle interdit le regard vers l'extérieur. Le chaos est la destruction des images, à tous les stades de leur élaboration, comme perception et recomposition à l'intérieur du moi. L'expérience de la nausée et du vertige est le signe que le néant a fait irruption dans la conscience du sujet. Nicolai Kusmistch est pris de vertige en cherchant à mesurer le temps. Lors du carnaval, Malte est soudain pris d'un vertige qui lui montre le monde comme un carrousel, et, couvert de sueur, il éprouve un sentiment de pesanteur. Son corps est étourdi par la douleur qui le traverse. Il éprouve les mêmes symptômes à la Salpêtrière. C'est lorsqu'il est contraint de s'asseoir sur le banc avec les autres malades, c'est-à-dire dans un mouvement d'abandon, que se déclenche la crise : « Je m'assis là avec le sentiment que cette situation allait sans aucun doute prélude à quelque chose d'effroyable. »⁴⁰⁸ Il ne cherche plus à défendre son moi contre l'anonymat de l'hôpital, il ne se signale plus par sa singularité – en effet il était seul à se tenir debout. C'est lorsque le sujet renonce à lui-même qu'il ouvre la brèche à la terreur. C'est ce même mouvement qu'accomplit Nicolai Kusmitsch, lui aussi pris de vertige, lorsqu'il se couche pour ne plus jamais se relever (CM 548). Rilke a connu cette sensation du gouffre. Il évoque cet espace où se rompent tous les liens familiers, où l'on devient étranger à tout, « comme un homme mort très loin de chez lui, seul, en surnombre, débris d'un autre ensemble. »⁴⁰⁹ Dans cet autre monde, la solitude est totale, et il craint de ne plus jamais rejoindre personne. La nausée existentielle entraîne une épouvante inapaisable, parce que sans objet, ou plutôt : son objet est l'existence elle-même. Heidegger distingue l'angoisse, dont l'objet est indéterminé, de la peur, qui porte sur un objet

mich, daß dieser vernichtende Zustand mir zuerst fast Übelkeit verursachte, eine Art Seekrankheit [...] » ; p. 26).

⁴⁰⁶ Didi-Huberman, Georges, « L'aiguille et le papillon, ou le dispositif du silence perçant » ; in *L'Inactuel. Psychanalyse et culture*, N.S., n°5, automne 2000, p. 213.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 205. Cf. aussi le commentaire de Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, PIA, 2004, p. 189.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 472 (« Da saß ich nun in dem Gefühle, daß dieser Zustand unbedingt auf etwas Fürchterliches vorbereiten müsse. » ; p. 52).

⁴⁰⁹ Lettre du 30 juin 1903 à Lou (« wie ein in fremden Landen Gestorbener, allein, überzählig, ein Bruchstück anderer Zusammenhänge »).

précis⁴¹⁰. L'angoisse, selon Heidegger, met l'Homme en présence du néant⁴¹¹. Or cette angoisse est si intolérable qu'elle appelle celui-ci de ses vœux. Lorsque le néant sera là, il n'y aura plus rien à redouter. Aussi Malte est-il habité du « souci pressant qu'en même temps tout se brise, que toutes choses soient à jamais brisées »⁴¹².

Chez Kafka, l'expérience du chaos se marque par un apaisement inquiétant, préfiguration de la mort : « [...] plus on creuse profondément sa fosse, plus le silence augmente, on devient de moins en moins anxieux et le silence augmente. »⁴¹³ Comme Malte, l'auteur pragois ne cherche pas à échapper au néant, mais à s'enfoncer plus profondément en lui. Il supplie Felice de le sauver, non du gouffre, mais au sein de celui-ci : « Prends-moi dans tes bras, c'est l'abîme, accueille-moi dans l'abîme, si tu refuses maintenant, fais-le plus tard [...] »⁴¹⁴. Ce qu'il voudrait, c'est savoir être l'habitant du néant. Il se définit comme une créature de la nuit : « Ma voix intérieure, écrit-il à Felice, me renvoie à la nuit. »⁴¹⁵ Mais il n'a pas l'audace de s'abandonner au chaos. Il implore son amie berlinoise, dans son journal : « Prends-moi, prends-moi, tissu de folie et de douleur [...] »⁴¹⁶. Ce qu'il réclame ici, c'est une seconde gestation, le retour au giron maternel. Le 4 août 1917, il évoque à nouveau cette profonde détresse : « Trompettes d'alarme du Néant »⁴¹⁷. Et de fait, elles retentiront réellement cinq jours plus tard, quand auront lieu les deux premières hémoptysies. En 1917, la mort guette, et Kafka n'ose se confier ni à l'existence ni au néant : « Peur de la nuit. Peur de la non-nuit [...] »⁴¹⁸, écrit-il. L'inquiétude croît pendant les dernières années de sa vie. En décembre 1919, une année où il n'a pratiquement pas tenu le *Journal*, il est submergé par l'angoisse : « Mais de quelque côté que je me tourne, la vague noire se jette sur moi. »⁴¹⁹

⁴¹⁰ Heidegger, M., *Être et temps*, op. cit., p. 235.

⁴¹¹ Heidegger, M., *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, op. cit., p. 57.

⁴¹² *CM*, p. 475 (« die drückende Sorge, daß damit eigentlich alles zerbrochen sei, alles für immer » ; p. 56).

⁴¹³ *J*, p. 404 (« [...] je tiefer man sich seine Grube gräbt, desto stiller wird es, je weniger ängstlich man wird, desto stiller wird es. » ; *III*, p. 108).

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 417 (« Nimm mich auf in Deine Arme, das ist die Tiefe, nimm mich auf in die Tiefe, weigerst Du Dich jetzt, dann später [...] » ; *III*, p. 130).

⁴¹⁵ Lettre du 30 août 1913 à Felice (« Die innere Stimme verweist mich ins Dunkel ».

⁴¹⁶ *J*, p. 417 (« Nimm mich, nimm mich, Geflecht aus Narrheit und Schmerz [...] » ; *III*, p. 130).

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 430 (« Die Lärrtrompeten des Nichts. » ; *III*, p. 148).

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 439 (« Furcht vor der Nacht, Furcht vor der Nicht-Nacht. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 160).

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 490 (« Aber wohin ich mich wende, schlägt mir die schwarze Welle entgegen. » ; *III*, p. 172).

L'univers tout entier lui semble ravagé par un désastre, comme il l'écrit à Milena en 1920 : « J'ai été envoyé comme la colombe de la Bible, je n'ai rien trouvé de vert, je rentre dans l'arche obscure. »⁴²⁰ Il n'est pas la colombe annonciatrice du salut, mais le corbeau, l'oiseau de mauvais augure. La vague noire de la mélancolie atteint son apogée en 1922. L'écrivain est alors sujet à de fréquentes crises d'angoisse, qu'il appelle les « attaques » (« Angriffe », J 546), et qu'il décrit comme « confusion momentanée, désarroi, abîme sans fond, rien qu'abîme »⁴²¹. Le monde lui apparaît alors comme un lieu mort. Le sujet succombe à l'asphyxie, car dans la mélancolie, l'air se change en terre : « Et je sentais en même temps que depuis longtemps l'air était épuisé et que je n'inhalais plus que l'air rejeté par mes poumons. »⁴²²

L'infini dont Soares fait l'expérience est le contraire de celui dont rêvait le poète dans sa quête, car il le condamne à la solitude et à la mort. « Même si, par une fuite contradictoire du temps et de l'espace, je pouvais m'évader du monde jusque dans ce paysage-là, personne ne m'y rejoindrait jamais [...] »⁴²³, écrit-il. Et il ajoute : « [...] il n'y aurait, à la fin de tout, que la lente tombée de la nuit, et l'espace tout entier deviendrait lentement de la couleur des nuages les plus noirs, qui s'enfonceraient peu à peu dans le ciel aboli. »⁴²⁴ Le vide, le froid et l'obscurité caractérisent la sensation du chaos : « Le poids de notre conscience du monde » se traduit par la déroute de tout ce qui constitue la vie humaine ; alors apparaît « la solitude noire et implacable du ciel étoilé et désert. »⁴²⁵ L'angoisse empoisonne le sujet. C'est une attaque brutale, une sorte de contagion soudaine de l'être : « Je sens dans mon âme le froid d'une maladie subite »⁴²⁶, écrit Soares. Ce qui blesse l'âme, quand elle est en proie à l'ennui, selon le flâneur de Lisbonne, « c'est la

⁴²⁰ Lettre de septembre 1920 à Milena (« Man ist eben als biblische Taube ausgeschiedt worden, hat nichts Grünes gefunden und schlüpft nun wieder in die dunkle Arche. »).

⁴²¹ J, p. 546 (« weilchenweise Zerrüttung Hilflosigkeit, Aussichtslosigkeit, unausmeßbarer Abgrund, nichts als Abgrund » ; III, p. 233).

⁴²² *Ibid.*, p. 465 (« Und dabei fühlte ich, daß die Luft längst zu Ende war und daß ich nur mehr Ausgeatmetes einzog, das meine Lungen stehen ließen. » ; III, 44). La traduction, erronée, a été modifiée.

⁴²³ *LI*, p. 81 (« Ainda que, por uma fuga contraditória do tempo e do espaço, eu pudesse evadir-me do mundo para essa paisagem, ninguém ali chegaria nunca [...] » ; p. 85).

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 82 (« [...] nem haveria senão, no fim de tudo, um cair lento da noite, tornando-se todo o espaço, lentamente, da cor das nuvens mais negras, que pouco a pouco se mergiam [*sic*] no conjunto abolido do céu. » ; p. 85).

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 74 (« a solidão negra e implacável do céu deserto e estrelado » ; p. 78).

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 57 (« Sinto um frio de doença súbita na alma. » ; p. 62). Traduction modifiée.

vacuité de l'âme elle-même qui ressent ce vide, qui s'éprouve elle-même comme du vide, et qui, s'y retrouvant, se dégoûte elle-même et se répudie. L'ennui est la sensation physique du chaos, c'est la sensation que le chaos est tout.»⁴²⁷ À propos de ce texte, Régis Salado note que chez Pessoa l'ennui « annihile toute imagination et tout désir d'un autre monde possible »⁴²⁸. Au fragment 219, nous pouvons suivre les étapes de la crise. D'abord, l'existence du monde qui entoure Soares ne va plus de soi. Ensuite, il se met à ressentir vivement son étrangeté au monde. Enfin, le terme de sa déambulation physique correspond à l'acmé de la crise, c'est-à-dire l'expérience du chaos : « Je me surprends presque à vouloir crier, car je sens que je m'enfonce dans un océan [...] dont l'immensité n'a rien à voir avec l'infini de l'espace ni l'éternité du temps, ni avec quoi que ce soit susceptible d'être nommé ou mesuré. [...] Je me sens perdu pour moi-même, comme hors d'atteinte. »⁴²⁹ L'angoisse est l'expérience inverse de l'extase. Le temps s'approfondit dans les deux cas, mais dans l'extase se produit une dilatation de l'être qui épouse l'univers, alors que dans l'angoisse le sujet est coupé du monde et s'immobilise dans une solitude irrémédiable. Dans l'extase l'âme épouse parfaitement les contours du corps, formant une unité heureuse ; dans l'angoisse le corps est aliéné, le sujet se voit dépossédé de sa frontière avec le monde. Dans l'angoisse, « tout se réduit à un chaos de choses inexistantes »⁴³⁰. Car le chaos est un univers constitué de négations, « l'univers nu, abstrait, fait de négations nocturnes »⁴³¹, il est non-être, un trou noir. L'ensemble du fragment 31 décrit un retour à cet espace-temps archaïque, à un monde informe. Le sujet fait le voyage vers l'infini à contre-sens, emporté dans une Apocalypse ne concernant que lui-même, franchissant les siècles jusqu'à un univers d'avant Dieu : « Je passe le cours des temps, je passe des silences, des mondes sans forme passent auprès de moi. »⁴³² La mort y est « plus profonde que la mort » et « tout est plus vide que le

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 369 (« a vacuidade da própria alma que sente o vácuo, que se sente vácuo, e que nele de si se enoja e se repudia. O tédio é a sensação físico do caos, e de que o caos é tudo. » ; p. 345).

⁴²⁸ Salado, R., « Fictions du désenchantement... », *art. cit.*, p. 106.

⁴²⁹ *LI*, p. 234-235 (« Quase que me surpreendo a querer gritar, de afundando-me que me sinto em um oceano [] de uma imensidão que nada tem com a infnidade de espaço nem com a eternidade do tempo, nem com qualquer coisa susceptível de medida e nome. [...] Sinto-me perdido de mim mesmo, fora do meu alcance. » ; p. 222). La première coupure est dans le texte.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 213 (« É tudo um caos de coisas nenhuma » ; p. 203).

⁴³¹ *Ibid.*, p. 61 (« o universo nu, abstracto, feito de negações nocturnas » ; p. 67).

⁴³² *Ibid.*, p. 62 (« passo tempos, passo silêncios, mundos sem forma passam por mim. » ; p. 68).

vide »⁴³³. Au lieu de conquérir l'infini, le sujet devient la prison de « l'infini placé au-dedans et mis à l'étroit »⁴³⁴. La célèbre formule pascalienne, « le silence de ces espaces infinis m'effraie »⁴³⁵, s'applique ici au vide intérieur. Le chaos, c'est l'informe en soi. C'est au fond de lui que le lisboète sent « la folie croissante de l'univers mort »⁴³⁶, le tournoiement sans fin de l'espace.

« *Face aux verroux* » (Henri Michaux)

« J'ai senti passer sur moi le vent de l'aile de l'imbécillité »⁴³⁷

Le chaos envahit le champ mental et physique. Le sujet, vidé de ses images, assailli dans son propre corps, est guetté par la folie. Malte, Kafka et Soares se représentent eux-mêmes en déments, effectuant une véritable danse de fous.

Malte fait l'expérience des diverses phobies se manifestant au cours d'une crise d'angoisse (CM 475) : « Toutes les peurs oubliées sont de nouveau là. »⁴³⁸ Pour les psychiatres, la névrose phobique est, avec la crise mélancolique, l'une des complications possibles de la crise d'angoisse répétée⁴³⁹. Le narrateur représente l'assaut de tous les objets contre le solitaire : « Ils s'allient pour le gêner, pour l'effrayer, pour lui faire perdre la tête et ils savent qu'ils en ont les moyens. »⁴⁴⁰ L'anachorète, comme les saints du désert, devient la proie d'hallucinations. Malte s'identifie à Charles VI. Au début du fragment 61, il imagine d'abord qu'il puisse être soumis aux mêmes épreuves que le Christ. Puis il passe sans transition à l'évocation de la figure du roi fou, qui sort hébété des « précipices de son âme »⁴⁴¹. Lui-même, retranché dans le silence, écoute ses bruits internes : « Je me mis

⁴³³ *Ibid.*, p. 213 (« maior que a morte », « mais vazio que o vácuo » ; p. 203).

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 119 (« o infinito tornado interior e apertado » ; p. 119).

⁴³⁵ Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, GF/Flammarion, p. 110.

⁴³⁶ *LI*, p. 274 (« a loucura grasnada do universo morto » ; p. 258).

⁴³⁷ Baudelaire, C., *Fusées*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 640.

⁴³⁸ *CM*, p. 475 (« Alle verlorenen Ängste sind wieder da. » ; p. 55).

⁴³⁹ Ey, H., *Manuel de psychiatrie*, Paris / Milan etc., Masson, 1989, p. 370-371.

⁴⁴⁰ *CM*, p. 554 (« Da verbinden sie sich, um ihn zu stören, zu schrecken, zu beirren, und wissen, daß sie es können. » ; p. 146).

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 575 (« Schluchten seiner Seele » ; p. 169).

à écouter, au point d'entendre les battements de mon cœur »⁴⁴², écrit-il. Rilke lui-même se plaignait de percevoir les moindres rumeurs de son corps, et d'être ainsi distrait dans son travail⁴⁴³. Le corps trahit la folie du sujet. À la Salpêtrière (CM 471), Malte arpente le couloir pour calmer sa nervosité. Lors de l'épisode du carnaval, il est sur le bord, en marge physiquement mais aussi psychiquement : « [...] je courais comme un fou sur le bord de la chaussée [...] »⁴⁴⁴ Or le corps de l'aliéné effectue des gestes désordonnés. La phase dite « de contorsion clownesque » de l'hystérique, qu'avait déjà observée Charcot, et qui fait penser à une lutte du sujet contre un ennemi imaginaire, est très proche de la description que Rilke fait du danseur de St Guy. Ce double élu par Malte en pleine rue ne se livre-t-il pas, au beau milieu de la foule, à une « danse forcenée »⁴⁴⁵ ?

Très tôt, Kafka souffre comme Malte d'une hyperacuité des sensations corporelles. « [...] je me suis écouté un instant de l'intérieur et j'ai perçu incidemment quelque chose comme le miaulement d'un jeune chat [...] »⁴⁴⁶, écrit-il. Ce sont principalement les sensations auditives, mais également visuelles, produites par le sujet lui-même, qui l'assaillent : « Je ne peux pas dormir ; je n'ai que des rêves, pas de sommeil [...] »⁴⁴⁷. Les images hypnagogiques reculent indéfiniment le moment de l'endormissement : « C'est encore la puissance de mes rêves qui m'a empêché de dormir, car ils brillent déjà dans l'état de veille qui précède le sommeil. »⁴⁴⁸ En 1917, Kafka estime s'être égaré dans la forêt qu'il explorait. Il a détruit tout ce qu'il avait semencé. Il doit malgré tout tâcher de récolter ce qu'il peut après ce désastre. Mais celui qui ruine ses propres efforts, avant même d'en avoir tiré le bénéfice, n'est-il pas dément ? Telle est la question que se pose l'écrivain : « Pour accomplir ce travail, le plus grand, quelles forces reste-t-il à l'esprit qui divague ? »⁴⁴⁹ L'artiste est engagé comme un écureuil (J 440). La mobilité procure une grande félicité, mais les limites de la cage le

⁴⁴² *Ibid.*, p. 549 (« Ich horchte so, daß mein Herz ganz laut wurde. Ich ließ alles und horchte. » ; p. 141).

⁴⁴³ Lettre du 1^{er} mars 1912 à Lou.

⁴⁴⁴ *CM*, p. 465 (« [...] ich am Rande der Fahrbahn, wo es Risse im Gedränge gab, hinlief wie ein Rasender [...] » ; p. 44).

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 480 (« schleuderte Tanzkraft » ; p. 61).

⁴⁴⁶ *J*, p. 8 (« [...] mich aus mir heraus zeitweilig gehört, wie das Winseln einer jungen Katze beiläufig [...] » ; *I*, p. 16).

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 302 (« Ich kann nicht schlafen. Nur Träume kein Schlaf [...] » ; *II*, p. 182).

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 90 (« Wieder war es die Kraft meiner Träume die schon ins Wachsein vor dem Einschlafen strahlen, die mich nicht schlafen ließ. » ; *I*, p. 44).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 436 (« Was für Kräfte bleiben noch dem schweifenden Geist zu dieser größten Arbeit? » ; *III*, p. 166).

désespèrent. Et cependant il persiste à vouloir se libérer, pendant qu'à l'extérieur de la cage, les autres contemplent tranquillement le spectacle. Cet acharnement, Kafka l'appelle « folie de la ténacité »⁴⁵⁰, et le combat durera « jusque dans la fange de la fin »⁴⁵¹. Il considère cet enfermement comme l'origine des « idées délirantes du prisonnier »⁴⁵². C'est en effet l'état dans lequel il se trouve pris par son existence – le monde d'un côté, la littérature de l'autre –, qui provoque la folie. Le monde est incarné par Felice. Aussi la question du mariage, l'hésitation entre la nécessité d'écrire et l'obligation de se marier menacent-ils sa raison. Il n'est pas indécis, note Reiner Stach, il est « déchiré »⁴⁵³. « Je la torture et me torture à mort [...] »⁴⁵⁴, écrit-il à Brod vers le 8 juillet 1916. Et un an plus tard, en effet, la maladie mortelle se déclare. La plus grande crise d'angoisse se produit en janvier 1922 : « [...] effondrement, impossibilité de dormir, impossibilité de veiller, impossibilité de supporter la vie [...] »⁴⁵⁵. L'année 1922 voit s'accumuler visions et cauchemars terrifiants : il rêve, notamment, de rats qui le déchirent et d'une tumeur sur la joue (J 541). Quelques mois plus tard, il dit avoir sauvé sa raison en la plaçant dans sa main. Or on a vu que la main était la partie la plus étrangère du corps, et la plus hostile, puisqu'elle est capable d'étrangler son propriétaire. D'autre part, le diariste, au moment où il dit avoir sauvé sa raison, se livre avec celle-ci à un jeu insolite : il la fait passer d'une main dans l'autre, et, « comme dans un jeu d'enfant, [...] demande : Dans quelle main ai-je mis ma raison ? Personne ne peut le deviner [...] »⁴⁵⁶. La lettre à Felice où Kafka décrit son fantasme d'autarcie s'achève sur une invitation effrayante : « *Qu'en dis-tu chérie ? Ne te dérobes pas à l'habitant de la cave !* »⁴⁵⁷. Cette image assimile l'écrivain à une sorte de monstre qui se débat dans l'ombre. Car les images de la folie chez Kafka évoquent le mouvement frénétique de l'écureuil. Les personnages atteints de démence déploient

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 440 (« Verrücktheit der Ausdauer » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 161).

⁴⁵¹ *Ibid.* (« noch im Kot des Endes » ; *Ibid.*).

⁴⁵² *Ibid.*, p. 493 (« die Wahnvorstellungen der Gefangenen » ; III, p. 176).

⁴⁵³ Stach, R., *Kafka, Die Jahre der Entscheidungen*, *op. cit.*, p. 579.

⁴⁵⁴ Lettre du 8 juillet 1916 (« Quäle sie und mich zu Tode [...] »).

⁴⁵⁵ *J*, p. 519 (« Zusammenbruch, Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen, Unmöglichkeit das Leben [...] zu ertragen [...] » ; III, p. 198).

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 549 (« Wie im Kinderspiel frage [...] : In welcher Hand habe ich meinen Verstand, niemand kann es erraten [...] » ; [Traurig lief des Alten Magd...] in *Das Ehepaar ... op. cit.*, p. 119).

⁴⁵⁷ Lettre du 14 au 15 janvier 1913 à Felice (« *Was meinst Du, Liebste? Halte Dich vor dem Kellerbewohner nicht zurück!* »).

une énergie considérable qui n'aboutit pas, puisqu'ils sont condamnés à rester sur place. La danse du cosaque que nous avons évoquée plus haut a lieu sur le même coin de terre, au point que le mouvement, au lieu d'être horizontal, ce qui autoriserait la fuite, s'effectue vers les profondeurs.

Soares se représente également en fou. Un matin, il se réveille avec « l'horreur de devoir vivre »⁴⁵⁸ : « Tout me parut creux, et j'eus l'impression glaciale qu'il n'existait plus aucune solution, pour aucun problème. Une angoisse démesurée faisait trembler mes moindres gestes [...] »⁴⁵⁹. Nous pouvons lire ici l'entrée caractéristique dans la crise d'angoisse : il s'agit d'un moment de suspension, juste avant l'aube. Le sujet est saisi par le froid et ressent un malaise physique. C'est alors que la menace de la folie lui apparaît : « J'eus peur de devenir fou, non pas de folie, mais de me trouver là, simplement. »⁴⁶⁰ Puis il perd conscience de ses propres actes : « [...] j'ai compris que j'étais possédé [...] et que la conscience que j'aurais dû avoir de moi-même avait connu l'intervalle de l'abîme. »⁴⁶¹ Seule l'apparition des premiers signes de l'aube lui permet d'entrer à nouveau dans la vie. Au fragment 174, il note que celui qui a passé une nuit d'insomnie a perdu ce qui le rendait humain : « Je ne veux pas savoir qu'il y a un monde. »⁴⁶² Le sujet ne sait plus vivre : « [...] ma respiration est quelque chose qui se produit, elle n'est pas moi-même »⁴⁶³, écrit Soares. Et au fragment 196, en pleine crise d'angoisse, il note : « J'ai perdu le monde [...] »⁴⁶⁴. La séparation d'avec le monde réel se fait par la privation des sensations, en particulier la sensation auditive. La crise d'angoisse est en effet définie comme des « moments de terreur suprêmement silencieuse »⁴⁶⁵. Aussi le poète a-t-il besoin de crier pour déchirer ce silence. D'autant plus que celui-ci est peuplé de voix spectrales. Coupé du monde des vivants, le diariste a le sentiment que les morts lui parlent : « Être obligé d'entendre me rend fou [...] »⁴⁶⁶. C'est en son fort intérieur qu'il hurle : « J'ai envie de crier dans ma

⁴⁵⁸ *LI*, p. 129 (« Um horror a ter que viver » ; p. 127).

⁴⁵⁹ *Ibid.* (« Tudo me pareceu oco e tive a impressão fria que não há solução para problema algum [...] »).

⁴⁶⁰ *Ibid.* (« Tive receio de endoidecer, não de loucura, mas de ali mesmo. »).

⁴⁶¹ *Ibid.* (« [...] compreendi que estava possesso [...] et que a consciência de mim, que eu deveria ter, se tinha intervalado com o abismo. »).

⁴⁶² *Ibid.*, p. 187 (« não quero saber de haver mundo » ; p. 187). Traduction modifiée.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 62 (« [...] a minha respiração acontece – não é minha. » • p. 68).

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 213 (« Perdeu-se o mundo [...] » ; p. 203).

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 234 (« momentos de terror supremamente silencioso » ; p. 222).

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 279 (« Endoideço de ter que ouvir [...] » ; p. 263).

tête [...] »⁴⁶⁷. Comme Rilke et Kafka, il souffre de l' »acuité horrible de [ses] sensations »⁴⁶⁸. Au fragment 281, l'angoisse se traduit par la sensation d'entendre le bruit des poumons et du cœur. Il a conscience de son oreille posée sur l'oreiller, du battement de ses cils, qui produisent pourtant « un son d'une faiblesse extrême, inaudible »⁴⁶⁹. Or cette hyperacousie (excès d'acuité auditive) relève de l'hystérie. *Le Livre* est la transcription saisissante, intelligible à autrui, de l'angoisse vécue à la limite de la folie. Soares réalise lui aussi sa danse de fou. Lors de la crise d'angoisse du fragment 98, arpente pieds nus sa petite chambre, et effectue une série de gestes incohérents et machinaux, d'une absurde régularité. Il constate qu'il a perdu le contrôle de lui-même, lorsqu'il trouve la cendre de sa cigarette sur la table de chevet, alors qu'il ne se souvient pas s'être placé à cet endroit.

La peur de la folie est l'un des symptômes de la crise d'angoisse. Il est vrai que des crises d'angoisse répétées peuvent évoluer vers une névrose plus structurée comme l'hystérie.

L'hérédité pèse. Rilke a transposé le déséquilibre de sa mère dans une scène où Malte représente la sienne comme démente : « À une époque où elle ne voulait plus voir personne et où elle portait toujours sur elle [...] la petite passoire d'argent aux trous fins, dans laquelle elle passait toutes ses boissons. Elle n'absorbait plus d'aliments solides. »⁴⁷⁰ Cette attitude, résultant d'une peur panique d'avalier une aiguille, on la retrouve dans les phobies de Malte adulte. Rilke semble avoir considéré que Malte avait sombré, sinon dans la mort, au moins dans la folie, écrivant dès 1906 qu'il n'a pas su « surmonter l'épreuve de sa grande anxiété »⁴⁷¹. Rilke redoutait d'autant plus de perdre la raison que Lou Andreas-Salomé, avant la rédaction des *Carnets*, l'avait mis en garde contre son déséquilibre psychique pouvant entraîner la folie⁴⁷².

Kafka remonte plus loin dans la généalogie pour établir sa filiation de dément. Il expose le cas de son arrière-grand-mère maternelle, Sarah, qui, ayant perdu sa fille Esther, « devint mélancolique, refusa toute

⁴⁶⁷ *Ibid.* (« Tenho de gritar dentro da cabeça [...] »).

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 49 (« acuidade horrível das sensações » ; p. 55).

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 62 (« un som pequenissimo, inaudível » ; p. 68).

⁴⁷⁰ *CM*, p. 489 (« In der Zeit, wo sie niemanden mehr sehen wollte und wo sie immer [...] das kleine, dichte, silberne Sieb bei sich hatte, durch das sie alle Getränke seihte. Speisen von fester Form nahm sie nie mehr zu sich » ; p. 71).

⁴⁷¹ Lettre du 13 mai 1906 à Clara (« die Zeit seiner großen Bangnis [...] überstehen »).

⁴⁷² Lettre du 26 février 1901 à Rilke.

nourriture, ne parla plus à personne »⁴⁷³. Un an après, son corps fut retrouvé dans l'Elbe. En 1922, Kafka connaît sa plus grande crise d'angoisse. Il est presque convaincu que sa solitude, atteignant son point extrême, va le mener à la folie. Il accepte le jugement que ses parents ont formulé dans sa jeunesse, à savoir sa ressemblance avec le fou de la famille : l'oncle Rudolf. « [...] je suis sa caricature »⁴⁷⁴, constate-t-il. Il a peur de perdre pied. Évoquant son anxiété, il écrit : « Y tiendrai-je encore longtemps ? »⁴⁷⁵ Il a parfois l'impression de ne résister que parce qu'une force est appliquée sur lui. Lui est-elle retirée, qu'il « tomber[a] dans un désespoir qui le déchirer[a] »⁴⁷⁶. Philippe Lacoue-Labarthe, à la lecture du *Journal*, décrit Kafka comme « un malade mental qui se bat contre la maladie avec un acharnement incroyable »⁴⁷⁷. La folie menace dans la mesure où « la frontière oscillant perpétuellement entre la vie ordinaire et une terreur en apparence plus réelle »⁴⁷⁸ risque de disparaître tout à fait. « Comme je suis guetté ! »⁴⁷⁹ s'inquiète le diariste, en particulier lorsqu'il va chez le médecin. Réfléchissant à la question du mariage, il énumère les divers maux dont il souffre : « [...] les assauts de ma propre vie, les exigences de ma propre personne, l'offensive du temps et de l'âge, l'afflux vague de mon désir d'écrire, l'insomnie, le voisinage de la folie [...] »⁴⁸⁰. En 1913, il note sa « peur de se conduire en fou »⁴⁸¹, par sa poursuite acharnée de la littérature. Lecteur de Strindberg et de Nietzsche, il n'ignore pas que la frontière entre névrose et psychose peut être franchie. Plusieurs notes du journal disent son admiration pour l'auteur suédois, dont il lit certainement les ouvrages autobiographiques, à savoir *Plaidoyer d'un fou* et *Inferno*. Quelques semaines plus tard, il se décrit « comme un animal absolument séparé des hommes »⁴⁸². En janvier 1915, il est plongé dans le lecture de *Drapeaux noirs* de Strindberg, et s'identifie à lui, dans la note du 17

⁴⁷³ *J*, p. 200 (« wurde die Großmutter trübsinnig, weigerte sich zu essen, sprach mit niemandem » ; *I*, p. 247).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 524 (« [...] bin ich seine Karrikatur [*sic*]. » ; *III*, p. 205).

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 112 (« Werde ich es lange aushalten? » ; *I*, p. 70).

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 322 (« komme in eine Verzweiflung die mich zerreißt » ; *II*, p. 216).

⁴⁷⁷ « De la tête aux pieds » émission de France Culture, 3 août 2003.

⁴⁷⁸ *J*, p. 541 (« Die fortwährend zitternde Grenze zwischen dem gewöhnlichen Leben und dem scheinbar wirklicherem Schrecken. » ; *III*, p. 226).

⁴⁷⁹ *Ibid.* (« Wie es lauert! » ; *III*).

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 303 (« [...] den Ansturm meines eigenen Lebens, die Anforderungen meiner eigenen Person, den Angriff der Zeit und des Alters, den vagen Andrang der Schreibleust, die Schlaflosigkeit, die Nähe des Irreseins » ; *II*, p. 184).

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 320 (« Furcht vor Narrheit » ; *II*, p. 212).

⁴⁸² *Ibid.*, p. 368 (« wie irgendein gänzlich vom Menschen losgetrenntes Tier » ; *III*, p. 59).

janvier, en pratiquant une semi-citation de l'œuvre. Aussi, lorsqu'il évoque une « influence qui s'exerce à distance »⁴⁸³, il signifie peut-être celle de l'auteur suédois sur lui-même. Le cas de Strindberg semble l'avoir convaincu que création littéraire et folie vont de pair. S'il continue à participer un tant soit peu à la vie sociale, c'est pour n'être pas déchiré par le surgissement de son monde intérieur. Lorsqu'il imagine, dans une lettre à Felice, qu'il vivra dans une cave et consacra toutes ses forces à la littérature, il envisage la concentration extrême qui sera la sienne. Mais, constate-t-il, celle-ci ne durerait peut-être pas longtemps, et à la première défaillance, il subirait « un accès grandiose de folie. »⁴⁸⁴ Il résiste donc d'une certaine manière à la création. Or, pour s'effectuer, celle-ci ne souffre aucun compromis. Kafka est puni par ses éternels atteroiements entre vie sociale et son intériorité : « [...] par peur de la folie, je sacrifie l'élévation et ce marché, conclu dans un domaine qui ne connaît pas le marché, je le perdrai sûrement. »⁴⁸⁵ Il est possible, cependant, que la vigilance de sa conscience l'abandonne, et que « sa somnolence »⁴⁸⁶ ouvre une brèche à la démence. « Mais, ajoute-t-il, dans ce cas encore, il n'y aura plus que la folie pour m'accueillir, puisque j'ai refusé l'élévation »⁴⁸⁷. Blanchot commente cette errance sans fin aux portes de la création : « [...] patience, exactitude, froide maîtrise sont aussi les défauts qui, divisant les difficultés et les étendant indéfiniment, retardent peut-être le naufrage, mais retardent sûrement la délivrance, sans cesse transforment l'infini en indéfini [...] »⁴⁸⁸.

Estimant que « l'âme humaine est un asile de fous, peuplé de caricatures »⁴⁸⁹, Soares redoute d'être envahi par celles-ci, de voir les monstres qui l'habitent régner sur sa raison. C'est l'oppression de l'ennui, dans *Le Livre*, qui menace de le rendre fou (LI 406). Il constate, au fragment 39, que tout ce qu'il a pensé et fait jusque là n'a été qu'une « ivresse congénitale, une folie naturelle, une ignorance totale »⁴⁹⁰. Pessoa a vécu avec la peur constante de la folie. Il redoutait l'hérédité de

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 377 (« Einfluß aus der Ferne » ; III, p. 70).

⁴⁸⁴ Lettre du 14 au 15 janvier 1913.

⁴⁸⁵ *J*, p. 535 (« aus Angst vor Irrsinn opfere ich den Aufstieg und werde dieses Geschäft auf dieser Ebene, die keine Geschäfte kennt, gewiß verlieren. » ; III, p. 134).

⁴⁸⁶ *Ibid.* (« die Schlaflosigkeit »).

⁴⁸⁷ *Ibid.* (« Dann wird aber wiederum nur der Irrsinn mich aufnehmen, da ich den Aufstieg, den man nur erreicht, wenn man ihn will, nicht wollte. »).

⁴⁸⁸ Blanchot, M., « Kafka et l'Exigence de l'œuvre » ; *art. cit.*, p. 129.

⁴⁸⁹ *LI*, p. 252 (« A alma humana é um manicómio de caricaturas » . p. 238).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 68 (« que bebedeira nata, loucura natural, grande desconhecimento » ; p. 73).

sa grand-mère paternelle, aliénée, et il demanda plusieurs fois son propre internement en asile. Dans sa correspondance, il évoque très souvent sa confusion mentale, allant même jusqu'à présenter son cas à des psychiatres, et se livre auprès de son ami Casais Monteiro à une auto-analyse, se caractérisant comme un « hystéro-neurasthénique »⁴⁹¹. Il décrit à son ami ses principaux symptômes : hystérie, aboulie, dépersonnalisation, simulation. Dans une lettre fictive, il évoque l'enfant qu'il fut, et se décrit comme anormal⁴⁹². D'autre part, quantité de fragments, encore inédits, témoignent de sa fascination pour les phénomènes psychiques, qu'il cherche à classer selon les différents types de névrose et psychose ; il s'interroge sur leur lien avec le génie. Il va même jusqu'à inventer un hétéronyme, Faustino Antunes, qui écrit à un ancien condisciple de Pessoa, Geerds, pour lui annoncer la mort tragique de l'écrivain portugais des suites de la folie, et l'interroger sur les dispositions mentales du soi-disant défunt⁴⁹³. Il s'est sans doute reconnu dans l'évocation que fait Nordau de l'hystérique : « L'hystérique ne ment pas consciemment. Il croit à la vérité de ses fantaisies les plus folles. »⁴⁹⁴ L'écrivain allemand caractérise l'hystérique comme une personne d'une « émotivité extraordinaire », dont l'esprit est d'une « mobilité malade »⁴⁹⁵. Or, Pessoa-Soares ne cesse de se plaindre de ces symptômes. Soares, cependant, sait qu'il ne franchit jamais la frontière séparant la névrose de la psychose. Mais cela même est une raison de se déprécier. Il n'a même pas la grandeur de la folie, n'est qu'un « dément se situant encore en deçà des limites de l'internement »⁴⁹⁶. Mário Saraiva diagnostique une psychose chez Pessoa. Il constate une dissociation psychique, symptôme premier de la schizophrénie, et prédit que si Pessoa avait vécu plus longtemps, il serait parvenu à la dissolution de la personnalité. Le propos n'est évidemment pas ici de faire une étude psychiatrique de Pessoa afin de trancher la question rebattue de savoir s'il était ou non psychotique. Pessoa lui-même, dans ses écrits intimes, aborde la question de la dissociation de la personnalité, mais ne la conteste ni ne l'appuie⁴⁹⁷. De plus, il est une dimension qu'il ne faut pas oublier chez cet auteur, c'est la part de jeu et de mystification.

⁴⁹¹ Pessoa, F., *Sur les hétéronymes*, *op. cit.*, p. 22 (« histero-neurasténico » ; p. 53).

⁴⁹² Pessoa, F., *Pessoa por conhecer*, *op. cit.*, p. 36-37.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 31-32. On ne dispose que de la réponse de Geerds.

⁴⁹⁴ Nordau, Max, *Dégénérescence*, Paris, 1894, vol. 2, p. 47. Pessoa a lu et annoté cet ouvrage.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *LI*, p. 510 (« louco ainda fora das fronteiras da internabilidade » ; p. 432).

⁴⁹⁷ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 96.

Les trois diaristes font l'expérience de la dépersonnalisation⁴⁹⁸, état dans lequel le sujet perd le sentiment de sa propre réalité et ressent une impression d'étrangeté au monde extérieur. L'hystérique se trouve dans un « état crépusculaire secondaire », caractérisé par un « rétrécissement du champ de la conscience »⁴⁹⁹, une léthargie des facultés intellectuelles que connaît également le dépressif. L'introspection de Méduse est une paralysie mentale. À ce sentiment d'irréalité de soi s'ajoute celui d'une « décoïncidence ». Le poète contemple le monde, et ce spectacle ne fait pas sens. Cette insensibilité du sujet aux choses et personnes qui l'entourent se produit pendant les crises d'angoisse⁵⁰⁰, et atteint le sujet dépressif. Elle est également caractéristique de l'hystérie et de la schizophrénie.

La mélancolie, dans les *Carnets*, vampirise le moi. « On avait perdu toute volonté, toute conscience, tout désir, toute défense »⁵⁰¹, écrit Malte. Il raconte comment, dans l'enfance déjà, dans la grande salle d'Urnekloster, toutes les représentations lui avaient été soudainement dérobées : « [...] on avait oublié [...] tout ce qu'on avait vu au-dehors. »⁵⁰² Cette expérience se renouvelle à l'âge adulte. La mémoire est vide, et l'enfance est impossible à revivre ou à achever. « Si du moins on avait ses souvenirs. Mais qui en a ? Si l'enfance était là, mais elle est ensevelie »⁵⁰³, déplore le diariste. Le projet autobiographique échoue. On ne peut se construire à partir de fragments isolés :

Quand je la retrouve aujourd'hui [la demeure des Brahe], telle que l'a élaborée la mémoire de mon enfance, ce n'est qu'à peine un bâtiment ; elle est faite en moi de morceaux épars ; il y a ici une pièce, là une autre pièce, ailleurs un bout de couloir, qui ne relie pas les deux pièces, mais qui s'est conservé en moi comme un fragment indépendant. Tout est de la sorte éparpillé en moi⁵⁰⁴.

⁴⁹⁸ La dépersonnalisation est une « inconsistance de la personne » ; Ey, H., *Manuel de psychiatrie*, op. cit., p. 326.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 323.

⁵⁰⁰ Baker, R., *Les Crises d'angoisse*, op. cit., p. 49.

⁵⁰¹ *CM*, p. 450 (« völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. » ; p. 26).

⁵⁰² *Ibid.* (« [...] man vergaß [...] alles, was man draußen gesehen hatte. »).

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 444 (« Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben. » ; p. 19).

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 449 (« So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude ; es ist ganz aufgeteilt in mir ; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut » ; p. 25).

Tanja Dembski remarque l'absence chez Rilke d'une scène comme celle de la madeleine dans *À la recherche du temps perdu*. Le temps est morcelé et chaque morceau est une menace. Il n'y a pas d'épiphanie, d'intensité supérieure de l'être⁵⁰⁵. L'écrivain est impuissant parce que son activité mnésique est défaillante. La crainte fondamentale de Malte, c'est que les facultés intellectuelles ne soit touchées. Ainsi le mourant de la crématorium semble-t-il atteint d'une hémorragie cérébrale : « [...] peut-être un grand abcès venait-il de s'épanouir dans son cerveau [...] »⁵⁰⁶. À l'approche de la mort, le regard se voile : « on ne pouvait pas dire si ses yeux voyaient encore »⁵⁰⁷, témoigne le jeune Danois. La pensée elle-même, dans la mélancolie, s'immobilise : « Il gela cette nuit et ce fut comme si gelait aussi la pensée qu'il était encore [...] »⁵⁰⁸, écrit Brigge lors de l'épisode de la mort du Duc. Pendant le carnaval, le vertige mental l'empêche de penser : « Je n'avais pas le temps d'y réfléchir, [...] j'étais comme étourdi par une douleur [...] »⁵⁰⁹. Et, lors de la violente crise de la Salpêtrière, il perd l'usage du regard et de la parole, c'est-à-dire des deux instruments de la quête : « [...] la grande chose [...] grandissait devant ma bouche et par-dessus le dernier œil qui me restait apparaissait déjà l'ombre de son bord. »⁵¹⁰ Ce que Malte appelle la « peur véritable »⁵¹¹ – l'angoisse de la mort –, opère une destruction psychique : « Car elle est à ce point incompréhensible, à ce point absolument dirigée contre nous, écrit-il, que notre cerveau se détruit à l'endroit où nous essayons de le

⁵⁰⁵ Dembski, T., *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 177.

⁵⁰⁶ *CM*, p. 466 (« [...] vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn [...] » ; p. 45). Claude David traduit par « cerveau » deux termes cependant différents chez Rilke et Kafka. Chez le premier, il s'agit de « *Gehirn* » (cerveau), alors que Kafka emploie le terme « *Schädel* » (crâne). Pessoa, quant à lui, a recours au mot « *cerebro* » (cerveau). Le terme choisi par Kafka est donc le plus concret. Il correspond au terme baudelairien « crâne » de *Spleen IV*. La notion de douleur physique, de violence faite au sujet s'ajoute chez Kafka à celle de paralysie des facultés mentales.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 467 (« es war nicht möglich zu sagen, ob seine Augen noch schauen » ; p. 46).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 170 (« Es froh diese Nacht, und es war, als fröre auch die Idee, daß er sei [...] » ; p. 177).

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 465 (« Ich hatte keine Zeit, darüber nachzudenken, [...] und es kreiste ein betäubender Schmerz in mir [...] » ; p. 44).

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 474 (« [...] das Große [...] wuchs mir vor den Mund, und über meinem letzten Auge war schon der Schatten von seinem Rande. » ; p. 54).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 542 (« wirklichen Furcht » ; p. 133).

penser. »⁵¹² L'aphonie (l'incapacité d'émettre des sons, de parler)⁵¹³ est un des symptômes de la dépersonnalisation. Dans la plus grande crise d'angoisse des *Carnets*, celle où le jeune Malte manque de mourir asphyxié, il est envahi par la présence d'un autre en lui, qui le prive de ses possibilités d'expression, l'enfermant dans une intimité douloureuse et subie. Les larmes de Malte coulent à l'intérieur car le masque qu'il porte fait barrage : « Je pleurais, mais le masque ne laissait pas passer mes larmes, elles coulaient au-dedans sur mon visage et séchaient aussitôt, puis elle recommençaient à couler et séchaient à nouveau. »⁵¹⁴ Le jeune garçon ne parvient plus à formuler des phrases complètes : « *Herausnehmen, wenn es noch geht, und behalten.* » (*Sortez-moi de là, si c'est encore possible, et gardez-moi !*)⁵¹⁵ Les mots qu'il a cru prononcer n'ont pas franchi le seuil de ses lèvres. Il s'est contenté de les former. « Je n'avais plus de voix [...] »⁵¹⁶, écrit le narrateur. Or l'aphonie est précisément une absence de son mais avec préservation des mouvements labiaux propres à la parole⁵¹⁷. Malte perd alors connaissance. Le processus de dépersonnalisation a atteint son stade ultime. « Je suis effrayé de penser à quel point j'ai vécu hors de moi-même, toujours comme planté derrière un télescope [...] »⁵¹⁸, confie Rilke à Lou. Pour se protéger du monde extérieur, il s'est réfugié en lui-même. Tout autour de ce noyau « s'étendent les véritables logements de la sensibilité intacte (*gesunden Gefühls*), vides (*leer*), désertés (*verlassen*), démeublés (*ausgeräumt*), intervalle inhospitalier (*eine unwirtliche Mittelzone*) dont la neutralité (*Neutralität*) explique aussi pourquoi tous les bienfaits des êtres et de la nature envers moi sont pur gaspillage »⁵¹⁹.

⁵¹² *Ibid.*, p. 543 (« Denn so ganz unbegreiflich ist sie, so völlig gegen uns, daß unser Gehirn sich zersetzt an der Stelle, wo wir uns anstrengen, sie zu denken. »).

⁵¹³ Bérubé, Louise, *Terminologie de neuropsychologie et de neurologie du comportement*, Montréal, Les Éditions de la Chenelière Inc., 1991, p. 77.

⁵¹⁴ *CM*, p. 504 (« Ich weinte, aber die Maske ließ die Tränen nicht hinaus, sie rannen innen über mein Gesicht und trockneten gleich und rannen wieder und trockneten. » ; p. 89).

⁵¹⁵ *AM*, p. 89 ; *CM*, p. 504. Le texte allemand emploie l'infinitif, traduit par un impératif. Je souligne.

⁵¹⁶ *CM*, p. 504 (« [...] ich hatte keine Stimme mehr. » ; p. 89).

⁵¹⁷ Bérubé, L., *Terminologie de neuropsychologie et de neurologie du comportement*, *op. cit.*, p. 77.

⁵¹⁸ Lettre du 21 octobre 1913 (« Ich erschrecke, wenn ich denke, wie ich aus mir hinauslebte, wie immer am Fernrohr stehend [...] »).

⁵¹⁹ Lettre du 26 juin 1914 à Lou.

Kafka connaît comme Malte des « crises syncopales »⁵²⁰. Certes, son hygiène de vie fournit une explication de ces défaillances. Mais elles ont aussi une origine hystérique, manifestant le vertige éprouvé devant l'existence. En effet, la première syncope intervient alors que l'écrivain vient de dire adieu à Madame Tschissik, dont il est alors amoureux. La perte de conscience provoque un soulagement temporaire : « J'ai eu une syncope sans gravité qui a étouffé toute ma conscience [...] »⁵²¹. Épuisé par ses efforts de mémoire, Kafka endure « la douleur sous laquelle le sol d'un espace vide de pensées s'ouvre lentement ou commence à se bomber un peu. »⁵²² Cet espace, c'est une conscience vide, sans contenu. En 1917, il déplore à nouveau sa mauvaise mémoire, qui l'empêche de pouvoir rassembler son être (J 440). Comme Malte, il fait l'expérience d'un morcellement psychique. Pour accomplir l'œuvre, il faut être soi-même une totalité, et son esprit défaillant ne lui laisse « rien que les fragments d'un tout »⁵²³. De très nombreux fantasmes de Kafka concernent le cerveau ou le crâne, qui est souvent découpé, transpercé. C'est le siège des capacités intellectuelles qui est touché, la place-forte de l'écriture : « C'est une vieille habitude que j'ai de ne pas laisser les impressions pures – qu'elles soient douloureuses ou joyeuses, pourvu qu'elles aient atteint leur plus haut degré de pureté – se perdre de façon bienfaisantes dans tout mon être, mais de les assombrir et de les pourchasser par des impressions neuves, imprévues et fragiles. »⁵²⁴ L'écrivain ne parvient pas à diriger le flux de ses pensées ; il est entraîné par les fluctuations de la rêverie. Il voudrait penser, il ne fait que sentir. Le désespoir prive de langage. Le 25 octobre 1914 (J 365), Kafka, accablé de tristesse, est sollicité par Ottla. Il ne parvient pas à lui répondre, et se contente de lui adresser un signe de l'épaule. Ce geste même témoigne de la pauvreté de l'expression. L'épaule, ce n'est ni la tête, ni les mains, mais un pis-aller, une forme abâtardie du langage gestuel. Si le geste peut ainsi suppléer à la parole, c'est que celle-ci ne possède aucune valeur symbolique, elle n'est qu'un organe supplémentaire. Dans les moments de profonde dérégulation, l'écrivain

⁵²⁰ Cf. Ey, H., *Manuel de psychiatrie*, op. cit., p. 322.

⁵²¹ *J*, p. 177 (« Ich hatte einen leichten mein ganzes Wesen unterdrückenden Ohnmachtsanfall [...] » ; *I*, p. 222).

⁵²² *Ibid.*, p. 314 (« den Schmerz, unter dem der Boden des gedankenleeren Raumes sich langsam öffnet oder auch nur erst ein wenig sich wölbt » ; *II*, p. 197).

⁵²³ *Ibid.*, p. 440 (« Bruchstücke eines Ganzen. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 161).

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 133 (« Es ist meine alte Gewohnheit reine Eindrücke, ob sie schmerzlich oder freudig sind, wenn sie nur ihre höchste Reinheit erreicht haben, nicht sich wohltätig in mein ganzes Wesen verlaufen zu lassen, sondern sie durch neue unvorhergesehene, schwache Eindrücke zu trüben und zu verjagen » ; *I*, p. 165).

adopte un style télégraphique, alors que le journal est dans l'ensemble rédigé avec soin. Le fragment du 5 mai 1915 témoigne de cette incapacité d'une expression aboutie. Seules quelques bribes échappent au naufrage de la pensée : « Rien, tête lourde, légèrement douloureuse »⁵²⁵. Le terme « rien » (« nichts ») ponctue le *Journal* comme autant de signaux de détresse. Deux autres occurrences s'ajoutent au journal en mai, puis Kafka se tait pendant quatre mois. Blanchot commente cette trahison de la parole chez l'écrivain pragois : « Dans la solitude, il se dissout. Cette dissolution rend sa solitude très périlleuse ; mais en même temps, de cette confusion quelque chose d'important peut surgir à condition que le langage le recueille. Le drame, c'est qu'à un tel moment il lui soit presque impossible de parler. »⁵²⁶ Kafka connaît cet état d'aboulie caractéristique de la mélancolie. Comme Rilke, il considérait qu'il se regardait derrière un télescope (J 7). La conscience chez lui est le lieu de toutes les négations. Ce qui émerge, c'est la catégorie du *Neuter* (ni l'un ni l'autre). Il écrit : « Mon état n'est pas le malheur, mais ce n'est pas non plus le bonheur, ce n'est ni de l'indifférence, ni de la faiblesse, ni de la fatigue, ni de l'intérêt pour autre chose, mais alors qu'est-ce donc ? »⁵²⁷ Il est en fait indéfinissable, aussi l'écrivain le qualifie-t-il d'« indifférence absolue »⁵²⁸. Il ne parvient même plus à « prendre conscience de [son] malheur »⁵²⁹. Il s'inquiète de ce que même sa versatilité, garante de la vitalité de la conscience, l'ait quitté : « Comme je suis devenu pesant ! Autrefois, il me suffisait de dire un seul mot opposé à mon orientation du moment, et je volais aussitôt de l'autre côté ; maintenant, je me contente de regarder et je reste comme je suis. »⁵³⁰ Le 14 décembre 1911, il constate son « insensibilité » (« Gefühllosigkeit ») : « Je suis séparé de toutes choses par un espace creux à la limite duquel je ne me presse même pas d'arriver. »⁵³¹ Le 5 février 1912, il note à nouveau ce

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 393 (« Nichts, dumpfer leicht schmerzender Kopf. » ; III, p. 90).

⁵²⁶ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », in *La Part du feu*, op. cit., p. 25.

⁵²⁷ *J*, p. 6 (« Mein Zustand ist nicht Unglück, aber es ist auch nicht Glück, nicht Gleichgültigkeit nicht Schwäche, nicht Ermüdung, nicht anderes Interesse, also was ist er denn? » ; I, p. 14).

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 232 (« vollständiger Gleichgültigkeit » ; II, p. 34).

⁵²⁹ *Ibid.* (« meines Unglücks mir bewußt zu werden » ; II, p. 35).

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 286 (« Wie schwer beweglich ich auch geworden bin! Früher, wenn ich nur ein der augenblicklichen Richtung entgegengesetztes Wort sagte, flog ich auch schon nach der andern Seite, jetzt schaue ich mich bloß an und bleibe wie ich bin » ; II, p. 77).

⁵³¹ *Ibid.*, p. 184 (« Ich bin von allen Dingen durch einen hohlen Raum getrennt, an dessen Begrenzung ich mich nicht einmal dränge. » ; I, p. 231).

phénomène : « Je suis dur au-dehors, froid au dedans [...] »⁵³². Dans la phrase précédente, il s'est plaint de sa fatigue. La décoïncidence est chez Kafka le signe d'un état dépressif dans lequel le sujet, bien loin d'avoir acquis la singularité plastique qu'il désirait, s'est réifié : « Je suis absolument vide et insensible. Le tramway qui passe a plus de signification vivante que moi. »⁵³³ Kafka et Soares voient le monde à travers une vitre. Dans un rêve du printemps 1912 (J 254-255), le diariste pragoï doit escalader à la suite de son père, une paroi raide. Son père y parvient sans difficulté, mais lui-même est gêné par des excréments humains qui restent accrochés à lui. À la fin du rêve, il aperçoit l'homme auquel son père a parlé. Mais il est séparé de lui par la pièce de verre dans laquelle se trouve le personnage qui, en outre, lui tourne le dos. Kafka se sent exclu du monde, prisonnier d'un univers d'une saleté répugnante, qui manifeste son hostilité envers lui. La méticulosité de l'écrivain, sa peur d'être souillé, sont donc d'autres formes de sa distance d'avec le monde. La vitre lui permet de voir sans être touché.

Soares connaît le même processus de paralysie intellectuelle. Il ne parvient pas à être un penseur. « Lorsque je veux penser, écrit-il, je vois. »⁵³⁴ Il reste un rêveur, dont le regard s'égaré sur le monde au lieu de « descendre au fond de [son âme]. »⁵³⁵ Le thème du sommeil représente cette impossibilité de parvenir à la connaissance de soi et du mystère. Au fragment 63, le diariste écrit : « Je me sens perpétuellement sur le point de m'éveiller, je me subis comme l'enveloppe de moi-même, dans un étouffement de conclusions. »⁵³⁶ Le moi est enfermé au-dedans d'un autre moi de surface, et l'on n'y a pas accès. Les conclusions manquantes sont celles qui permettraient l'autogenèse. La cause en est cette léthargie, qui empêche l'être de s'ouvrir : « [...] je suis plongé dans un sommeil profond [...] »⁵³⁷, se lamente Soares. La prose de celui-ci est « une divagation constante »⁵³⁸. Pour le poète de l'intervalle, tout est « entre », dans une sorte de gel de la conscience, qui fige le monde à distance. Le rêveur ne peut être dans la vie car il est paralysé par l'analyse de son propre regard. À force de vivre dans

⁵³² *Ibid.*, p. 229 (« Ich bin hart nach Außen, kalt im Innern [...] » ; *II*, p. 30).

⁵³³ *Ibid.*, p. 317 (« Bin ganz leer und sinnlos, die vorüberfahrende Elektrische hat mehr lebendigen Sinn » ; *II*, p. 204).

⁵³⁴ *LI*, p. 89 (« Quando quero pensar, vejo » ; p. 92).

⁵³⁵ *Ibid.* (« descer na minha alma »).

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 95 (« Sinto-me constantemente numa véspera de despertar, sofro-me o invólucro de mim mesmo, num abafamento de conclusões » ; p. 97).

⁵³⁷ *Ibid.* (« [...] há um grande sono comigo [...] »).

⁵³⁸ Pessoa, F., *Sur les hétéronymes*, *op. cit.*, p. 30 (« um constante devaneio », p. 61).

l'abstraction, il est devenu une ombre de lui-même. Les sensations, au lieu de guider vers la connaissance de l'Être, « sont des sommeils, qui occupent comme un brume toute l'étendue de notre esprit »⁵³⁹. L'existence spleenétique est une stagnation dans un monde de limbes, où seule demeure « la vie végétative de l'âme »⁵⁴⁰. Comme chez Rilke, la mélancolie provoque un engourdissement du cerveau⁵⁴¹ : « Je regarde [...] et mon cerveau demeure complètement inerte, derrière les centres cérébraux qui commandent la vision »⁵⁴², constate le diariste. Celui-ci décrit cette stupeur de la dépression : « Il y a un cercle resserré au-dedans de notre tête »⁵⁴³. Pour Robert Bréchon, la conscience pessoenne est un « cancer mental » : « [Elle] projette sur tout ce qui se passe dans son champ un regard paralysant, destructeur, qui empêche le réel, au fur et à mesure qu'il surgit, de se constituer, si bien que l'univers, tel que le perçoit Bernardo Soares, est neutre, incolore, sans saveur, comme des limbes, où les choses et les êtres n'ont pas encore pris le parti d'exister. »⁵⁴⁴ Dans la crise d'angoisse comme dans la dépression, le sujet est victime d'un sentiment d'irréalité. D'après Robert Bréchon, « Soares est un Don Quichotte inactif »⁵⁴⁵. Il ne lui reste que le rêve parce que les autres modalités possibles de la relation heureuse avec le réel, à savoir l'action, la jouissance, la connaissance, lui sont refusées. Il ne peut avoir d'expérience sensorielle, sensuelle du monde⁵⁴⁶. Cet état d'anhédonie (absence de plaisir physique et sensoriel) est un symptôme de dépression, mais aussi d'hystérie, et de schizophrénie. Robert Bréchon décrit le monde du *Livre* comme un univers où « les signes ne renvoient pas aux choses »⁵⁴⁷. Le travail de la pensée menace justement la capacité de penser car il mène à la désagrégation du sujet : « Penser revient à détruire. Le processus de la pensée y voue la pensée elle-même, car penser, c'est décomposer. »⁵⁴⁸

⁵³⁹ *LI*, p. 108 (« que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito » ; p. 108).

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 151 (« a vida vegetativa da alma » ; p. 147).

⁵⁴¹ Selon un processus que Baudelaire a décrit dans « Spleen IV ».

⁵⁴² *Ibid.*, p. 130 (« Olho [...] com todo o cérebro inerte por detrás dos centros cerebrais que promovem a visão. » ; p. 129).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 108 (« há um aperto de dentro da cabeça » ; p. 109).

⁵⁴⁴ Bréchon, R., « La Conscience et le Réel dans le Livro do Desassossego », *art. cit.*, p. 95.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴⁸ *LI*, p. 206 (« Pensar é destruir. O próprio processo do pensamento o indica para o mesmo pensamento, porque pensar é decompor. » ; p. 197).

La conscience, dans le processus de création de soi, se fige dans son propre regard. Elle est à la fois Méduse et la victime du monstre. Comme Rilke et Kafka, Pessoa se met à distance de lui-même. Sa neurasthénie s'exprime dans des termes similaires à ceux de Kafka : « [...] je ne veux rien, n'ai de préférence pour rien [...] »⁵⁴⁹, note Soares. Il s'écrit comme il se rendrait visite : « Il m'arrive souvent, [...] d'étudier scrupuleusement mon psychisme tel que les autres peuvent le concevoir. »⁵⁵⁰ Cette pratique de l'introspection est à l'origine du processus de dépersonnalisation pessoen. Soares prouve du plaisir à se plonger dans un sommeil qui abolit la vie et l'art (LI 180). Dans cette « nuit sans mémoire et sans illusions », où il n'y a plus « ni passé ni avenir »⁵⁵¹, il connaît le repos de l'oubli, la léthargie de la conscience. Le monde, vu à travers le prisme de cette conscience somnolente, suscite l'indifférence et l'incompréhension. L'acédie chez Soares n'est pas tant un désinvestissement de l'œuvre que de la vie tout entière. Il se trouve comme Kafka dans un monde du neutre, où tout n'existe que nié. « *Le desassossego*, note Coelho, est une logique du neutre », « pas en deçà »⁵⁵². La Réalité dans laquelle vit le sujet est pré-humaine. Le rêve, au lieu d'aboutir à une métaphysique des sensations, déchoit dans une rêverie confuse. Or la confusion est la pire des choses artistiquement aux yeux de Pessoa : « On a perdu la possibilité de donner un sens à ce que l'on voit, mais on voit parfaitement ce qui est [...] »⁵⁵³. Il en est de même pour les autres sens. Les bruits extérieurs « résonnent avec une étrangeté proche »⁵⁵⁴. La conscience tourne à vide. Robert Bréchon rappelle qu'une pensée « sans objet à penser »⁵⁵⁵ devient folle. Pessoa l'orthonyme ressent, lors d'une dispute avec une tante, un « vertige moral », c'est-à-dire une perte des relations entre les choses⁵⁵⁶. La migraine, dont souffrent les trois diaristes, est le symptôme de cette « décoïncidence ». Selon Barthes, le « mal à la tête » est « un Neutre corporel, un rapport amorti, gêné au monde »⁵⁵⁷. Soares n'exprime pas

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 129 (« [...] não quero nada, não prefiro nada [...] » ; p. 129).

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 107 (« Muitas vezes [...] ponho-me escrupulosamente a estudar o meu psiquismo através da forma como o encaram os outros. » ; p. 108).

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 180 (« noite sem memória nem ilusão », « passado nem futuro » ; p. 174).

⁵⁵² Prado Coelho, Eduardo, *A Mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*, Lisbonne, Casa da Moeda, 1984, p. 30 et 25-26.

⁵⁵³ *LI*, p. 108 (« Perde-se a possibilidade de dar um sentido ao que se vê, mas vê-se bem o que é [...] » ; p. 108).

⁵⁵⁴ *Ibid.* (« soam com uma estranheza próxima »).

⁵⁵⁵ Bréchon, R., *L'Innombrable, op. cit.*, p. 69.

⁵⁵⁶ Pessoa, F., *Pessoa por conhecer, op. cit.*, p. 45 (« a moral vertigo »). Je traduis.

⁵⁵⁷ Barthes, R., *Le Neutre..., op. cit.*, p. 109.

autre chose, lorsqu'il dit : « J'ai mal à la tête et à l'univers entier »⁵⁵⁸. Il décrit ces crises d'insensibilité au monde, qu'il appelle « ces périodes de l'ombre »⁵⁵⁹, où il est « incapable de penser, de sentir, de vouloir »⁵⁶⁰, où il devient étranger à ses gestes, ses mots, ses actes. Son insensibilité à la mort d'une personne chère ne témoigne pas seulement de la volonté de l'artiste de tenir autrui à distance, elle manifeste, comme celle de Kafka sans doute, une tendance schizophrénique. Au lieu de percer le Mystère, le regard a créé une distance infranchissable entre le sujet et le monde. « Voir, c'est être loin », écrit Soares, et « Analyser, c'est être étranger. »⁵⁶¹ Le thème de la vitre est récurrent. Il écrit : « Entre la vie et moi, une vitre mince. J'ai beau voir et comprendre la vie très clairement, je ne peux la toucher. »⁵⁶² Il veut cette vitre, mais souhaite qu'elle soit « toujours parfaitement claire, afin d'examiner la vie sans la gêne d'un objet intermédiaire »⁵⁶³. Or cette vitre est devenue un handicap, car elle s'est opacifiée : « Il y a toujours eu, entre la vie et moi, des vitres dépolies [...] »⁵⁶⁴ Le sujet non incarné, constate Laing, poursuit la dépersonnalisation jusqu'à ce que le moi et le monde soient réduits en poussière : « Dans l'état schizophrénique, le monde est en ruines et le moi apparemment mort. »⁵⁶⁵ L'excès de conscience de la personnalité schizoïde tue sa spontanéité et assèche le monde autour de lui⁵⁶⁶.

Le processus de dépersonnalisation prive également le sujet de son corps, qui devient étranger, voire hostile. Chez les trois auteurs, il est vu dans son organicité, et non dans sa chair. En lui ne réside aucune valeur, aucun destin spirituel. Il est une pesante matérialité. Cette conception est fort bien décrite par Jean Brun : « Un tel corps est individualisant dans la mesure où il constitue bien ma prison dans laquelle je suis enfermé et dont je ne peux sortir, mais il est dépersonnalisant, car il me fruste de moi-même dans la mesure où je sens que je ne suis pas mon

⁵⁵⁸ *LI*, p. 329 (« Doem-me a cabeça e o universo. » ; p. 308).

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 151 (« períodos da sombra » ; p. 148).

⁵⁶⁰ *Ibid.* (« incapaz de pensar, de sentir, de querer »).

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 113 (« Ver é estar distante. » « Analisar é ser estrangeiro. » ; p. 113).

⁵⁶² *Ibid.*, p. 110 (« Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais nitidamente que eu veja et compreenda a vida, eu não lhe posso tocar. » ; p. 110).

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 487 (« sempre muito claro, para a poder examinar sem falha de meio intermédio » ; p. 466).

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 385 (« Entre mim e a vida houve sempre vidros foscos [...] » ; p. 359).

⁵⁶⁵ Laing, R. D., *Le Moi divisé*, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 101.

corps [...] »⁵⁶⁷. Le moi non incarné dont parle Laing observe et critique les sensations et actions du corps. Il devient « hyperconscient ». « [...] [il] sent son corps plus comme un objet parmi d'autres objets dans le monde que comme le noyau de son être. Au lieu d'être ce noyau du véritable moi, le corps est senti comme le noyau d'un *faux* moi, qu'un « vrai » moi, détaché, désincarné, « intérieur », regarde avec tendresse, étonnement ou hostilité, selon le cas. »⁵⁶⁸

Le corps est ce par quoi nous avons une place dans le monde ; il est garant de la réalité de notre existence. Ainsi, il apparaît à Malte au fragment 15 (CM 450), lorsque, dans cette salle où il se sent happé par le néant, il touche du pied le genou de son père. Le corps joue alors son rôle, car il est la partie tangible et solide du sujet. Mais s'il devient étranger, alors c'est l'édifice tout entier de la personne qui s'effondre : « [...] comme si je charriais dans mon sang une chose trop grande, qui distendait mes veines partout où elle passait »⁵⁶⁹, écrit Malte. Le sang s'est transformé en bile noire⁵⁷⁰. Fragmenté, méconnaissable, le corps a une vie propre qui échappe à notre contrôle. Malte le découvre lors de l'épisode de la main. Resté longtemps assis pour dessiner, les jambes repliées sous lui, il fait tomber son crayon. Dans son effort pour se lever, il constate que ses jambes sont engourdis au point qu'il ne distingue plus ce qui est le fauteuil et ce qui est lui (CM 494). Ce que perd le sujet, c'est la notion de corps propre. Observant sa main tâtonner sur le tapis, Malte a l'impression qu'elle n'est plus sienne. Il la considère comme un objet extérieur, une sorte d'« animal aquatique »⁵⁷¹, qu'il suit avec curiosité. Elle apparaît comme un élément fantastique, dont la présence auprès de soi demeure inexplicable, relevant de l'« inquiétante étrangeté ». La main est dans les trois œuvres le symbole de l'étrangeté de son propre corps. Elle est le membre le plus doué d'autonomie, qui permet d'appréhender le monde extérieur. De plus, elle est chez l'instrument de l'écrivain. Aussi est-elle l'objet de contemplation du diariste, qui prend souvent comme sujet d'étude sa propre écriture. Ceci explique que ce soit à travers sa main que Malte se découvre autre. Équivalent de la main, la canne est l'un des éléments métaphoriques du

⁵⁶⁷ Brun, Jean, « Je meurs de ne point mourir », in *Pela filosofia. Homenagem a Tarcisio*, M. Padilha, Rio de Janeiro, 1984, p. 190. Cité par G. Gusdorf, *Lignes de vie*, vol. 2 : *Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 135.

⁵⁶⁸ Laing, R. D., *Le Moi divisé*, op. cit., p. 62.

⁵⁶⁹ CM, p. 465 (« [...] als ob in meinem Blute etwas zu Großes mittriebe, das die Adern ausdehnte, wohin es kam. » ; p. 44).

⁵⁷⁰ Rilke n'ignorait pas qu'au Moyen-Âge on considérait que le sang peu abondant et épais se répandait dans la rate.

⁵⁷¹ CM, p. 495 (« ein Wassertier » ; p. 78).

corps dans les *Carnets*. Elle est utilisée par l'épileptique pour s'assurer la maîtrise de son corps, et faciliter le rapport du moi avec son corps et l'extérieur. Or cette canne, Malte, au cours d'une scène de déguisement qui va tourner au drame, la détourne de son usage. Au lieu de s'aider de ce bâton pour marcher, il l'écarte de lui le plus possible : « Je saisis encore une grande canne que je laissai marcher à mon côté aussi loin que s'étendait mon bras [...] »⁵⁷² Symbole de la présence des autres en soi, elle initie une démarche, au sens propre du terme, qui est un prélude au dédoublement qui guette le moi. La perte des significations familières autorise l'intervention de la seconde main, celle qui sortira du mur. L'étrangeté de son propre corps est le prélude à toutes les difformités du monde. Déjà l'image de la « bête aquatique » témoignait de l'équivalence entre l'élément solide et l'élément liquide. Malte, à sa sortie de l'hôpital où il a été confronté à « la grande chose », voit cette dernière se métamorphoser en une partie de son corps : « Elle était là, comme un grand animal mort, qui jadis, lorsqu'il était encore vivant, avait été ma main ou mon bras. »⁵⁷³ L'épisode de l'épileptique illustre l'appréhension que le jeune Danois a de cette tyrannie exercée par le corps sur la conscience. « Mais que pouvait ici une volonté ? »⁵⁷⁴, s'interroge-t-il. La menace vient de l'intérieur : l'organisme laisse s'échapper au-dehors ce qui devait rester interne, expulsant la substance même de l'être, comme en témoigne l'expérience de l'épileptique : « [...] und es brach aus ihm aus wie eine Naturkraft und bog ihn vor und riß ihn zurück und ließ ihn nicken und neigen und schleuderte Tanzkraft aus ihm heraus unter die Menge. » (« [...] cela éclata hors de lui, comme une force naturelle, et le plia en avant, et le tira violemment en arrière, et le fit se balancer et s'incliner, et, comme une fronde, jeta sa danse forcenée parmi la foule. »)⁵⁷⁵ Le moi devient pronom personnel complément. Le sujet grammatical est le neutre, *la chose* qui terrifiait Malte enfant, qu'il voit dans les hôpitaux, et qui est tapie en nous, à l'affût du moindre relâchement de notre volonté. La perte d'identité et la fragmentation du corps se produit chaque fois que la mort est présente. Le commandant Brahe, épouvanté par l'apparition du fantôme de Christine Brahe, couche sa tête sur la table, de sorte que son visage disparaît : « [...] on aperçut ses bras, comme s'ils étaient faits de plusieurs morceaux et quelque particulier apparut une main fanée,

⁵⁷² *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 96 (« Ich ergriff noch einen großen Stab, den ich, soweit der Arm reichte, neben mir hergehen ließ [...] » ; p. 87).

⁵⁷³ *CM*, p. 474 (« Es war da, wie ein großes totes Tier, das einmal, als es noch lebte, meine Hand gewesen war oder mein Arm. » ; p. 54).

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 66-67 (« Aber was war da ein Wille » ; p. 67).

⁵⁷⁵ *AM*, p. 68 ; *CM*, p. 67. Je souligne.

couverte de taches, qui tremblait. »⁵⁷⁶ Le sang symbolise l'hostilité du corps. Il ne désire qu'une seule chose : s'échapper au-dehors, en une éruption destructrice. Malte, épouvanté par la foule du carnaval, a soudain l'impression de charrier dans son sang « une chose trop grande »⁵⁷⁷. Et lorsqu'il imagine les causes du décès de l'homme de la crèmerie, c'est encore au sang qu'il pense : « Peut-être un vaisseau venait-il de se rompre, peut-être quelque poison, qu'il redoutait depuis longtemps, venait-il tout juste de pénétrer dans le ventricule de son cœur [...] »⁵⁷⁸. Charles le Téméraire est celui qui lutte toute sa vie contre son sang. Ce sont les mains trop chaudes qui révèlent la maladie qui l'habite (CM 559). Le sang du Duc règne par la terreur sur celui-ci, qui vit « enfermé avec ce sang à l'intérieur de lui-même »⁵⁷⁹. Le sang aggrave la menace qui pèse sur le moi car il est l'instrument de la contamination : « Et mon sang passait à travers moi et à travers elle, comme à travers un seul et même corps. [...] Et le sang n'entraît pas volontiers dans la grande chose et il la pénétrait malaisément et revenait malade et corrompu. »⁵⁸⁰ Cette image quasi médicale rappelle que l'intrusion d'un corps étranger est justement l'origine des infections. Terrible pressentiment de celui qui mourra d'une leucémie, dont le premier symptôme fut, selon la légende, la blessure causée par l'épine d'une rose. Le corps, pour fonctionner, doit former un tout. Ainsi, la demeure d'Urnekloster, au temps plein de l'enfance, avant le morcellement du sujet, était-elle un lieu que l'on pouvait parcourir en tous sens, grâce à ses escaliers, « dans l'obscurité desquels on avançait comme le sang avance dans les veines »⁵⁸¹. La perte du corps propre signifie la perte de l'identité du sujet. C'est ce qui se produit dans l'épisode du miroir des *Carnets* : en déguisant son corps, Malte ne le reconnaît pas, et découvre dans le miroir la présence de l'autre en lui. En juillet 1913, Lou Andreas-Salomé, à la suite d'une rencontre avec Rilke, écrit : « Pour lui, son propre corps est devenu à présent l'*Autre*. »⁵⁸² Parce que ce corps est sans cesse soumis aux fluctuations, Rilke ne

⁵⁷⁶ CM, p. 457 (« [...] seine Arme lagen wie in Stücken darüber und darunter, und irgendwo kam eine welke, fleckige Hand hervor und bebte. » ; p. 34).

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 465 (« etwas zu Großes » ; p. 44).

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 466 (« Vielleicht brach ein Gefäß in ihm, vielleicht trat ein Gift, das er lange gefürchtet hatte, gerade jetzt in seine Herzkammer ein [...] » ; p. 45).

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 559 (« damit eingeschlossen in sich selbst » ; p. 152).

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 474 (« Und mein Blut ging durch mich und durch es, wie durch einen und denselben Körper. [...] Und das Blut trat ungern ein in das Große und kam krank und schlecht zurück. » ; p. 54).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 449 (« in deren Dunkel man ging wie das Blut in den Adern » ; p. 25).

⁵⁸² Cité par J. Le Rider, « Les Silences de Lou Andreas-Salomé » ; Postface à L. Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Maren Sell, 1989, p. 115.

parvient pas à trouver le point fixe de son être, et ne peut plus dire « je ». Le corps, pour lui, est le « canevas » (« Cannevas » [*sic*]) de l'être. Si ce canevas se défait sans cesse, le « motif » (« Muster ») échoue⁵⁸³. Or le motif est ce à partir de quoi devait être refondés l'être et l'écriture. Le corps non seulement prive d'identité, mais il est un piège pour l'écriture. Chez Malte et Kafka, apparaît l'image du corps lépreux, c'est-à-dire d'une chair fragmentée, en lambeaux. Elle surgit dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* à propos du Roi.

Kafka se dit atteint d'une lèpre interne (J 101), et a l'impression que son cerveau est découpé en tranches. Ce leitmotiv réapparaît dans le *Journal* en 1913 à travers la figure du lépreux. L'image de cette maladie est l'équivalent de celle du mur en ruines chez Rilke, elle est le signe d'une usure qui s'inscrit dans la chair. Ce fantasme présente le corps comme un ensemble morcelable. Touchant son oreille, Kafkala décrit comme une feuille, c'est-à-dire un élément minéral extérieur à lui (J 4). L'optimisme du début d'un fragment où il évoque ses activités sportives disparaît dans une phrase inachevée, qui laisse présager un avenir menaçant : « [...] quant à la poitrine, elle est déjà bien pitoyable, et si ma tête sur ma nuque [...] »⁵⁸⁴. Le diariste blasonne ce corps par son observation, ne le perçoit pas comme un tout organique mais comme un agglomérat incompréhensible : « Comme les muscles de mes bras, par exemple, me paraissent éloignés »⁵⁸⁵, écrit-il. L'insomnie brise également l'identification du sujet à son corps : « Je dors véritablement à côté de moi [...] »⁵⁸⁶. Comme chez Rilke, ce sont les membres supérieurs qui sont mis à distance : « J'ai senti sur mon corps avant de m'endormir le poids de mes poings au bout de mes bras légers [...] »⁵⁸⁷. L'attention que l'écrivain consacre à son corps est celle d'un homme seul avec lui-même, plongé dans l'incompréhension vis-à-vis de cet organisme dont il est affublé. Le dimanche 7 janvier, il se désole de n'avoir pas mis à profit ce jour de congé pour écrire, mais d'avoir passé « un bon moment à regarder fixement [s]es doigts. »⁵⁸⁸ Il est également capable de passer des après-midi entiers « en compagnie de [s]es

⁵⁸³ Lettre du 4 juillet 1914 à Lou.

⁵⁸⁴ *J*, p. 8 (« [...] aber schon die Brust ist sehr schäbig und wenn mir der Kopf im Genick [...] » ; *I*, p. 17).

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 29 (« Wie fern sind mir z.B. die Armmuskeln » ; *I*, p. 117).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 88 (« Neben mir schlafe ich förmlich [...] » *I*, p. 42). Termes soulignés dans l'édition française.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 173 (« Vor dem Einschlafen das Gewicht der Fäuste an den leichten Armen auf meinem Leib gespürt [...] » ; *I*, p. 218).

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 222 (« eine ganze Weile lang meine Finger angestarrt » ; *II*, p. 21).

cheveux ».⁵⁸⁹ La salle de bain lui permet cette « connaissance progressive »⁵⁹⁰ de lui-même. Mais celle-ci est un leurre, comme l'introspection. Kafka croit apprendre à connaître son corps mais la maladie surgira de l'intérieur, d'un lieu invisible, incontrôlable. Dans le fantasme d'écrasement que l'on a vu plus haut, la main symbolise par synecdoque ce corps étranger et hostile : « [...] on baisse craintivement les yeux pour voir la main qui vous écrase et [...] on reconnaît *sa propre main* tordue qui vous tient [...] » (J 359) Il ne peut toucher le noyau dur de son être car son « centre de gravité »⁵⁹¹ ne coïncide plus avec son corps.

Soares a recours à une image identique à celle de Kafka, lorsqu'il imagine qu'il est étouffé par sa propre main (LI 54). Au fragment 50, s'étant mis à la fenêtre, il met sa main en scène, comme si elle lui était aussi peu familière que le décor sur lequel elle apparaît, « l'appui blanchâtre, où, placée de côté, s'étend de tout son long ma main gauche »⁵⁹². Pessoa est celui des trois qui est le plus loin de son corps. Il refuse sa vie organique. Il détruit sa santé, n'a aucune sexualité, et n'accorde aucune importance à son aspect physique.

Le Jeu des images

« [...] cet étranger surpris dans la glace [...] »⁵⁹³

Comme l'a montré Jean Starobinski, la scission de l'être mélancolique est infinie, car sa réflexion, aux sens optique et mental, le conduit au dédoublement⁵⁹⁴. Il donne consistance aux émanations de son angoisse, et entre véritablement en lutte contre lui-même. Ronald Laing constate en effet que le « moi non incarné » traite ses faux-moi comme s'ils étaient d'autres personnes⁵⁹⁵. Le journal intime, parce qu'il est une écriture réflexive, approfondit la scission du sujet. Georges Gusdorf note que le projet diaristique impose peu à peu le schéma du personnage à la

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 253 (« mit den Haaren » ; II, p. 64).

⁵⁹⁰ *Ibid.* (« allmähliches Erkennen »).

⁵⁹¹ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 124 (« Schwerpunkt » ; I, p. 22).

⁵⁹² *LI*, p. 79 (« [o] parapeito branquejante, onde está estendidamente apoiada de lado a minha mão esquerda » ; p. 83).

⁵⁹³ Pirandello, Luigi, *Un, personne et cent mille*, Paris, L'imaginaire/Gallimard, 1982, p. 22.

⁵⁹⁴ Starobinski, J., *La Mélancolie au miroir...*, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁹⁵ Laing, R. D., *Le Moi divisé*, *op. cit.*, p. 67.

place de la personne⁵⁹⁶. L'écriture de soi mène à la dépersonnalisation⁵⁹⁷. Dans le journal intime, le moi assume à la fois la fonction d'objet et de sujet. Or, « le péché originel de l'introspection consiste dans le fait que le regard ici modifie la chose regardée »⁵⁹⁸. Le diariste comme Dionysos une figure de la dualité et du dédoublement, symbolisés par l'ivresse à laquelle il est associé. L'envoûtement auquel cèdent nos diaristes n'est cependant pas l'ivresse bachique mais une ivresse au sens large, la fascination devant l'autre en soi. Le miroir est précisément l'instrument qui fait surgir ce Dieu étranger⁵⁹⁹, cet *Unheimliche*⁶⁰⁰.

Dans *Les Carnets* la douleur ne vient pas tant de la découverte du double que du constat que ce double est lui-même victime d'une déchirure : ainsi cet homme que Malte suit dans la rue, et qui se révèle être aux prises avec lui-même (l'épileptique du fragment 21). Malte s'identifie à lui : « À partir de cet instant, je fus lié à lui. »⁶⁰¹ Il connaîtra alors lui aussi la peur de cet homme. Le *Doppelgänger* tel qu'on le trouve dans la tradition germanique, puis en France chez Nerval, dans *Aurélia*, c'est le mauvais frère, qui conclut avec nous un marché de dupes, vivant à notre place, dans l'imposture. Ainsi, Nicolai Kusmitch, voulant posséder le temps, a détruit son identité en se dédoublant. Revêtant un manteau de fourrure, il crée un autre lui-même, et finit par croire, après une longue attente de ce « Monsieur » (*Herr*, CM 137), qu'il a été escroqué par son double. Malte, se trouvant dans une chambre d'invités (CM 501), *Fremdenzimmer* en allemand⁶⁰², ne tarde pas à découvrir que le moi, à l'image de cette pièce, abrite un hôte : « Tandis que je m'efforçais, avec une angoisse qui croissait au-delà de toute expression, de me dégager tant bien que mal de mon déguisement, il m'obligea, je ne sais comment, à lever les yeux et m'imposa une image, ou plutôt une réalité, une étrange réalité, incompréhensible et monstrueuse qui, malgré que j'en eusse, m'imprégna tout entier [...] »⁶⁰³

⁵⁹⁶ Gusdorf, G., *La Découverte de soi*, Paris, PUF, 1948, p. 53.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁵⁹⁹ Divinité sans doute issue de l'Asie mineure, et dont les rites semblaient barbares aux Grecs.

⁶⁰⁰ René Schérer fait le rapport avec l'inquiétante étrangeté freudienne (*das Unheimliche*). René Schérer, « Dionysos, l'étranger » article en ligne, sur <http://www.philagora.net/mar-nos/dionysos.htm>, p.1. Cf. aussi Freud, S., *L'Inquiétant*, in *Œuvres complètes XV*, Paris, PUF, p. 178.

⁶⁰¹ *CM*, p. 478 (« Von diesem Augenblick an war ich an ihn gebunden. » ; p. 59).

⁶⁰² Littéralement : « la chambre des étrangers »

⁶⁰³ *CM*, p. 504 (« Während ich in maßlos zunehmender Beklemmung mich anstrengte, mich irgendwie aus meiner Vermummung herauszuzwängen, nötigte er mich, ich

C'est lui que Malte aperçoit dans le miroir, à la suite de la transformation-déformation accomplie par le déguisement : « Je fixais ce terrible et gigantesque inconnu devant moi et il me parut atroce d'être seul avec lui. »⁶⁰⁴ Les livres eux-mêmes sont inquiétants, car ils sont habités. Malte, ouvrant le livre vert contenant les histoires, s'effraie : « J'éprouvais en tout cas comme de la crainte devant ces deux pages, comme devant un miroir quand quelqu'un se trouve devant. »⁶⁰⁵ Or, au cours de sa lecture, il va céder au vertige des identifications avec les figures historiques. Toutes ces images aperçues dans les miroirs ne renvoient pas au sujet un reflet cohérent. Le trumeau dans lequel Malte déguisé se mire est « composé de fragments de verre inégaux de couleur verte »⁶⁰⁶. Le reflet est trompeur, puisqu'il change les couleurs, donnant au narrateur cette inquiétante couleur verte des cadavres des *Carnets*, et fragmente le sujet. Malte n'est plus qu'une marionnette constituée de tissus épars, sans autre lien entre eux que le hasard du jeu, Arlequin au miroir. Il est semblable à l'un de ses reflets, Charles VI, qui cherche dans le jeu de cartes une confirmation de son moi, selon l'expression de Liu Huiru⁶⁰⁷, puisqu'il se reconnaît toujours dans la même carte, celle du roi. Le miroir est associé, dans les *Carnets*, à la fragmentation des choses et à la mort. Ce flacon brisé par Malte en petits éclats de verre en est peut-être un symbole (CM 503). Or il s'agit d'une profanation : la chambre mortuaire de la mère du chambellan est un sanctuaire. Se contempler dans le miroir c'est commettre un sacrilège, car celui-ci fait entrer la mort dans ce monde. La tante de Malte n'est-elle pas morte brûlée vive devant une glace à candélabres, en arrangeant les fleurs dans ses cheveux (CM 491) ? Et c'est au moment de la mort du chambellan que les miroirs de sa chambre sont « rendus au jour »⁶⁰⁸. Ils avaient cessé de refléter, et ne se mettent à fonctionner que dans ces circonstances macabres. Le miroir est un objet maléfique. Erik, jeune démon, l'apporte au fantôme de Christine Brahe, transgressant la frontière qui sépare le monde des vivants et des morts. Mais ce miroir fonctionne à rebours. La morte ne s'y reflète pas, et Erik explique : « Ou bien on est

weiß nicht womit, aufzusehen und diktierte mir ein Bild, nein, eine Wirklichkeit, eine fremde, unbegreifliche monströse Wirklichkeit, mit der ich durchtränkt wurde gegen meinen Willen [...] » ; p. 88-89).

⁶⁰⁴ *Ibid.* (« Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein. »).

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 557 (« Jedenfalls hatte ich eine Scheu vor den beiden Seiten, wie vor einem Spiegel, vor dem jemand steht. » ; p. 149).

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 501 (« aus einzelnen ungleich grünen Glasstücken zusammengesetzt » ; p. 85).

⁶⁰⁷ Huiru, L., *Suche nach Zusammenhang...*, *op. cit.*, p. 183-185.

⁶⁰⁸ *CM*, p. 440 (« aufgerissenen » ; p. 14).

dedans [...] et alors on n'est pas ici ; ou bien on est ici, alors on ne peut pas être dedans. »⁶⁰⁹ Ce que Rilke propose ici est l'inverse du stade du miroir lacanien, où le sujet découvre la relation entre monde intérieur et monde extérieur⁶¹⁰. Dans *Les Carnets*, on évolue dans une véritable galerie des glaces et on finit par confondre le référent et son reflet. Tout se confond dans un miroitement infini, comme la boîte et son couvercle en fer-blanc, chez le voisin étudiant : « Oui, ils sont même devant le miroir, ce qui fait naître par-derrière une autre boîte, imaginaire, qui ressemble à s'y méprendre à la première. »⁶¹¹ Le Pape, au fragment 61, ne finit-il pas par croire que les figurines de cire qui le représentent contiennent son moi ? Sinon, comment expliquer qu'il ait peur de les faire fondre, et préfère les porter sur lui, s'égratignant « aux longues aiguilles qui les transper[çaient] »⁶¹² ? Quant à Charles VI, tirant les cartes, il ne peut mener ce jeu à son terme, car son identité est inconsistante⁶¹³. Le sujet court le risque d'être remplacé par son image. Malte au miroir entrevoit trop tard ce danger : « c'était lui maintenant le plus fort et j'étais le miroir »⁶¹⁴, s'effraie le jeune garçon devant son reflet. Il faut alors ôter le masque. C'est ce que Grischa tente de faire. Mais c'est impossible, car derrière le masque n'est plus aucun visage réel. C'est pourquoi il le conserve encore trois jours après sa mort (CM 559). Malte fait, lors de la scène du déguisement, la même tragique expérience : « *Le visage* que je m'attachai [...] se posait étroitement sur le mien [...] »⁶¹⁵. Cette parfaite adhérence annonce le drame. Lorsqu'il voudra enlever le masque, il ne le pourra plus (CM 503). Celui-ci est bel et bien devenu son visage, comme l'indiquait déjà le terme employé pour le désigner. Il ne peut se défaire de son double sans s'arracher à lui-même, comme Grischa que l'imposture mène à la mort, comme le Duc, dont la peau d'une joue reste accrochée à la glace, tandis que l'autre joue a été lacérée par les bêtes sauvages et qu'une large blessure défigure le reste, « si bien qu'on ne pouvait plus parler d'un visage. »⁶¹⁶

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 520 (« Man ist entweder drin, [...] dann ist man nicht hier; oder wenn man hier ist, kann man nicht drin sein. » ; p. 96).

⁶¹⁰ Lacan, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 96.

⁶¹¹ *CM*, p. 553 (« Ja, sie stehn sogar vor dem Spiegel, so daß dahinter noch eine Büchse entsteht, eine täuschend ähnliche, imaginäre. » ; p. 145).

⁶¹² *Ibid.*, p. 579 (« an den langen Nadeln, mit denen sie durchstochen waren » ; p. 174).

⁶¹³ Huiru, L., *Suche nach Zusammenhang...*, *op. cit.*, p. 183-185.

⁶¹⁴ *CM*, p. 504 (« denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel. » ; p. 88-89).

⁶¹⁵ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 95 (« Das *Gesicht*, das ich vorband [...] legte sich fest über meines [...] » ; p. 87). Je souligne.

⁶¹⁶ *CM*, p. 562 (« so daß von einem Gesicht keine Rede sein konnte. » ; p. 155).

L'autre « il » (« er ») prend la place du « je » (« ich ») : « Ich rannte davon, aber nun war *er* es, der rannte. *Er* stieß überall an, *er* kannte das Haus nicht, *er* wußte nicht wohin [...] » (« Je me sauvai, mais à présent c'était lui qui courait. Il se cognait partout, il ne connaissait pas la maison, il ne savait pas vers où se diriger [...] »)⁶¹⁷. La mort tant redoutée dans *Les Carnets* n'est pas la mort réelle, désignée par le terme « Der Tod », mais la destruction du sujet de l'intérieur par la « Chose » (« es ») qui prend sa source en lui-même. Le moribond de la crèmerie est dévoré par son propre sang, et par un abcès, immense comme un soleil, qui lui mange le cerveau. Cette Chose, Brigge dit l'avoir déjà portée en lui enfant, et qu'alors, on pouvait encore l'extraire de lui. Encore une fois, c'est l'image de la tumeur qui s'impose : « Maintenant, elle jaillissait hors de moi-même comme une tumeur, comme une seconde tête [...] »⁶¹⁸. Cette seconde tête, qu'est-ce d'autre que le *Doppelgänger* ? Malte poursuit : « elle était une partie de moi-même, bien qu'elle ne pût pas m'appartenir, grosse comme elle était. »⁶¹⁹ Désormais, il y a deux vies dans un seul corps. La Chose vampirise sa victime jusqu'à ce que, exsangue, elle succombe : « Et mon cœur ne pouvait qu'au prix d'un grand effort chasser le sang à travers la grande chose : il n'y avait presque pas assez de sang. »⁶²⁰ Le sujet abrite un parasite, qui prend sa place : « [...] te voilà déjà presque hors de toi-même [...] »⁶²¹, constate Malte, chassé par son propre cœur. Contrairement à la mort du chambellan, cette destruction n'est pas une fin réelle, grandiose, mais un semblant de mort. Le chambellan et Malte se sont débattus dans la mort, le premier en se faisant transporter dans toute la maison, le second en courant de toutes parts. Tous deux reposent sur le sol, immobiles. Cependant l'analogie s'arrête là. Car le corps du chambellan, immense, déborde de son costume, alors que Malte, au contraire, est prisonnier d'un costume trop grand pour lui. Si les domestiques, effrayés, contemplent en silence le corps de Christoph Detlev, ils éclatent de rire devant les contorsions de Brigge. Enfin la voix de la mort du chambellan s'élève et remplit toute la contrée, tandis que Malte est aphone. La mort intérieure, existentielle, est une parodie de la mort propre, qui seule peut donner accès à la vérité. Le danger de s'abîmer en soi est décrit à travers le personnage de la femme, que Malte

⁶¹⁷ *AM*, p. 100 ; *CM*, p. 98.

⁶¹⁸ *CM*, p. 473 (« Jetzt wuchs es aus mir heraus wie eine Geschwulst , wie ein zweiter Kopf [...] » ; p. 54).

⁶¹⁹ *Ibid.* (« und war ein Teil von mir, obwohl es doch gar nicht zu mir gehören konnte, weil es so groß war. » ; p. 54).

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 474 (« Und mein Herz mußte sich sehr anstrengen, um das Blut in das Große zu treiben: es war fast nicht genug Blut da. »).

⁶²¹ *Ibid.*, p. 482 (« [...] du stehst fast schon außer dir [...] » ; p. 64).

aperçoit, « entièrement repliée sur elle-même, penchée en avant, la tête dans les mains »⁶²². Cette posture peut, métaphoriquement, représenter celle du diariste ; or, qu'arrive-t-il à cette femme, lorsqu'elle relève la tête, dérangée par le monde extérieur ? « [...] elle se détacha d'elle-même trop violemment, tant et si bien que son visage resta dans ses deux mains. »⁶²³ Le double vide le moi de ses images. Il absorbe toutes les virtualités du sujet, le figeant dans une attitude unique. L'ombre de Peter Schlemihl détruit celui-ci en réclamant son autonomie⁶²⁴. Dans l'épisode du faux tsar, c'est la tsarine, qui, assignant une identité à Grisha, l'empêche d'atteindre l'infini : « elle l'arrachait à la multitude des images de son imagination ; elle lui assignait des limites, l'astreignait à une pâle imitation ; elle le réduisait à être cet individu unique, qu'il n'était pas ; elle faisait de lui un imposteur. »⁶²⁵ Il suffira alors à Marie Mniczek⁶²⁶ d'une autre parole, le reniement, pour condamner son prétendu fils à mort. Le sujet initial n'est plus qu'un amas d'images brisées. Puits sans fond, il absorbe dans son néant tous les reflets, comme un trou noir boit la matière. Ainsi du souvenir de la maison d'Urnekloster : « C'est comme si l'image de cette maison avait été jetée en moi de très haut et s'était abîmée au plus profond de moi-même. »⁶²⁷ Or, au fragment suivant, Malte écrit que, jadis, la grande salle de cette maison absorbait les images que l'on porte en soi. La mort du sujet est une perte des images, soit qu'elles se fracassent sur son fond, soit qu'elles se retirent de lui.

Kafka est comme Malte habité par une gémellité ennemie. En juillet 1916 (J 418), il mentionne Jacob et Ésaü. Du premier il souligne les péchés, du second il rappelle la prédestination. Or, quelques jours plus tard, il se dit lui-même pécheur. Il semble ainsi s'identifier à Jacob, qui acheta son droit d'aînesse à Ésaü, son frère jumeau mais premier-né, puis, quelques années plus tard, avec la complicité de sa mère, fut béni par son père Isaac, aveugle et mourant, à la place de ce même frère⁶²⁸. Le péché de Kafka, c'est d'avoir, selon lui, gaspillé ses talents. Or, celui

⁶²² *Ibid.*, p. 437 (« ganz in sich hineingefallen, vornüber in ihre Hände » ; p. 11).

⁶²³ *Ibid.*, p. 438 (« [...] [sie] hob sich aus sich ab, zu schnell, zu heftig, so daß das Gesicht in den zwei Händen blieb. » ; p. 12).

⁶²⁴ Chamisso, Adelbert (von), *L'Histoire merveilleuse de Peter Schlemihl* (1814).

⁶²⁵ *CM*, p. 557-558 (« sie hob ihn aus der Fülle seiner Erfindung; sie beschränkte ihn auf ein müdes Nachahmen; sie setzte ihn auf den Einzelnen herab, der er nicht war: sie machte ihn zum Betrüger. » ; p. 150).

⁶²⁶ Dans la version de Rilke, il s'agit de la mère du faux tsar.

⁶²⁷ *CM*, p. 449 (« Es ist, als wäre das Bild dieses Hauses aus unendlicher Höhe in mich hineingestürzt und auf meinem Grunde zerschlagen. » ; p. 25).

⁶²⁸ *Genèse*, XXV, 29-34 et XXVII, 1-40.

qui gaspille ce que la nature lui a donné, c'est Ésaü qui vend son droit d'aïnesse pour une portion de lentilles. L'auteur pragois est à la fois Jacob, tiraillé par le désir de parvenir à ses fins, de s'élever, et Ésaü, qui cède à la tentation d'un plaisir immédiat. Kafka est le terrain d'une lutte fratricide. Dans une note du *Journal*, analysée plus haut, le sujet se trouve en lutte avec son avatar : « Son propre os frontal lui barre le chemin, il se met le front en sang en le cognant contre son propre front. »⁶²⁹ Ici, comme dans les *Carnets*, le jeu de reflets est redoublé, puisque le diariste met en scène un personnage, un « il »⁶³⁰ hypostatique, qui se brise contre son propre reflet. L'écriture est un acte qui divise le sujet. Elle est un attelage à deux chevaux, pour reprendre une image employée par Kafka, qu'il n'applique pas explicitement à l'écriture, mais Kafka parle-t-il jamais d'autre chose ? : « Comme deux chevaux en train de courir dont l'un baisse la tête séparément, la met en dehors de la course, la ramène à lui et la secoue de toute sa crinière, puis la redresse et, apparemment remis, reprend maintenant seulement la course qu'en fait il n'avait pas interrompue. »⁶³¹ L'image de l'attelage n'est pas sans rappeler le mythe platonicien. En effet, dans le *Phèdre*⁶³², Platon compare l'âme humaine à un attelage tiré par deux chevaux, un cheval blanc (« Thumos » : courage, volonté) et un cheval noir (« Epithumia » : la partie désirante de l'âme). Le bon attelage est celui où le cocher – la raison – parvient à maîtriser les deux chevaux. De même, l'écriture est la maîtrise, par l'écrivain, du travail et de l'inspiration. Le 5 novembre 1915, Kafka sent monter en lui la possibilité d'écrire. Mais son être ne s'ouvre pas, et ces possibilités restent prisonnières. Il connaît « le malheur d'être habité par un feu dévorant qui n'a pas le droit de se déclarer »⁶³³. Il y a deux êtres chez Kafka : le sujet extérieur, qui tient la plume, et un moi profond, qui possède une vie onirique intense. Le premier attend passivement d'être emporté par le second. Béatrice Didier rappelle que ce dédoublement est au principe de l'écriture intimiste : « Le diariste est deux : il est celui qui agit et celui qui se regarde agir, et qui écrit. »⁶³⁴ Kafka note que même un texte court est

⁶²⁹ *J*, p. 493 (« Sein eigener Stirnknochen verlegt ihm den Weg (an seiner eigenen Stirn schlägt er sich die Stirn blutig.) » ; *III*, p. 176).

⁶³⁰ Ce fragment fait partie de la série des textes que les éditeurs ont intitulée *Lui*.

⁶³¹ *J*, p. 258 (« Wie von zwei Pferden im Lauf das eine den Kopf für sich und aus dem Lauf heraus senkt und gegen sich mit der ganzen Mähne schüttelt, dann ihn aufrichtet und jetzt erst scheinbar gesünder den Lauf wieder aufnimmt, den es eigentlich nicht unterbrochen hat » ; *II*, p. 73).

⁶³² Platon, *Phèdre*, 246a-256e, Paris, Garnier/Flammarion, 1989, p. 117-133.

⁶³³ *J*, p. 113 (« das [...] Unglück des verzehrenden Feuers das nicht ausbrechen darf » ; *III*, p. 408).

⁶³⁴ Didier, B., *Le Journal intime, op. cit.*, p. 116.

difficile à terminer, car il requiert « un contentement de soi, un abandon à soi-même »⁶³⁵. La relecture du journal révèle la dualité du diariste. « [...] le spectacle de la foule de choses que j'ai écrites m'a éloigné de la source de ma propre création »⁶³⁶, écrit-il.

Le double littéraire de Pessoa, Soares, est lui-même écartelé : « Et celui qui, en moi fait ce constat, se trouve en fait derrière moi, semble se pencher sur mon corps appuyé à la fenêtre [...] »⁶³⁷. L'aide-comptable décèle que le temps lui-même est créateur de doubles. « [...] je suis autre dans la manière même dont je suis moi »⁶³⁸, constate-t-il avec effroi. Il ne peut renouer avec lui-même (LI 367). L'image du moi est donnée par les nuages, fragments séparés par du vide. Aussi sont-ils omniprésents dans *Le Livre*, où ils ponctuent l'évocation du sujet privé de sa continuité temporelle : « Nuages... [...] Je suis l'intervalle entre ce que je suis et ce que je ne suis pas [...]. Nuages... »⁶³⁹ Le moi pessoen se regarde penser et agir. « Je suis deux, écrit-il – et tous deux gardent leurs distances, frères siamois que rien ne rattache. »⁶⁴⁰ Cette formule est paradoxale. Si rien ne les rattache, en quoi sont-ils siamois ? De fait, Pessoa reconnaît une parenté entre le moi physique, social, et le moi intérieur, intellectuel. Mais un événement monstrueux s'est produit, un lien précieux a été brisé. Le journal intime est une tentative de dédoublement synchronique ; il s'agit de se décrire de l'intérieur tout en s'extériorisant sur le papier. Plus qu'un jeu de miroir, c'est un processus d'emboîtement. Le sujet devient l'objet d'un autre sujet. « Sans cesse je sens que j'ai été autre, que j'ai ressenti autre, que j'ai pensé autre. Ce à quoi j'assiste, c'est à un spectacle monté dans un autre décor. Et c'est à moi-même que j'assiste »⁶⁴¹, note Soares. Clara Rocha note que chez Pessoa, l'acte diaristique témoigne d'une volonté de concentration, mais

⁶³⁵ *J*, p. 204 (« eine Selbstzufriedenheit und eine Verlorenheit in sich selbst » ; *I*, p. 255).

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 207 (« [Trotzdem] hat mich der Anblick der Menge des von mir Geschriebenen von der Quelle des eigenen Schreiben [...] abgelenkt [...] » ; *I*, p. 258).

⁶³⁷ *LI*, p. 71 (« E o que em mim verifica isto está por detrás de mim, como que se debruça sobre o meu encostado à janela [...] » ; p. 75).

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 125 (« [...] outro no modo como sou eu. » ; p. 124).

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 221 (« Nuvens... [...] Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou [...]. Nuvens... » ; p. 210).

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 48 (« Sou dois, e ambos têm a distância – irmãos siameses que não estão pegados. » ; p. 53).

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 228 (« Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espectáculo com outro cenário. E aquilo a que assisto sou eu. » ; p. 217).

le texte produit se révèle éparpillé, variable⁶⁴². Le danger vient de ce que nous ne sommes pleinement nous-mêmes que par intermittence, ce que Proust avait illustré par le titre initial prévu pour *À la recherche du temps perdu* : *Les Intermittences du cœur*. Peut-être est-ce la raison pour laquelle Pessoa a créé un autre moi, permanent parce que littéraire. *Fiction d'interlude* : tel était le titre prévu par Pessoa pour l'ensemble de son œuvre. Comme chez Kafka, la relecture est une expérience de dédoublement : « De qui donc, mon Dieu, suis-je ainsi spectateur ? Combien suis-je ? Qui est moi ? Qu'est-ce donc que cet intervalle entre moi-même et moi ? »⁶⁴³ L'écriture diaristique échoue à fonder le moi, car, comme le souligne Ricoeur, la permanence dans le temps se rattache à la « mêmété (Gleichheit) » et non à « l'ipséité (Selbstheit) »⁶⁴⁴, c'est-à-dire que le moi se ressemble à travers le temps mais n'est pas identique. Lorsque le diariste se relit, il ne se retrouve plus. À quoi servirait de se relire ?, interroge Soares. « Celui qui est dans ces pages, c'est un autre. Je ne comprends déjà plus rien. »⁶⁴⁵ Lorsqu'il trouve dans un tiroir un texte ancien, l'autoportrait est alors le portrait d'un autre : « Mais à quoi est-ce que j'assiste lorsque, me relisant, je crois lire un inconnu ? »⁶⁴⁶ Une diagonale, figure trompeuse d'une droite que l'on aurait plongée dans l'eau, sépare le moi passé du moi présent. C'est de cette forme géométrique dont se sert Soares lorsqu'il veut, aux fragments 144 et 221, évoquer cet écart. La substance même du sujet est un dédale où, au lieu du monstre attendu, c'est lui-même qu'il doit affronter : « Et tout se mêle dans un labyrinthe où je m'égaré moi-même, perdu sur mes propres chemins. »⁶⁴⁷ Un poème du *Cancioneiro* exprime cet écartèlement de l'écriture de soi (« Ma pensée, une fois dite, n'est plus ma pensée »).

Jean Starobinski définit l'imagination comme « un pouvoir d'écart »⁶⁴⁸. Soit elle coopère avec la « fonction du réel » – sous la forme du projet –, soit elle s'en détourne – sous la forme du jeu, de la fiction,

⁶⁴² Rocha, Clara, « *O Livro do Desassossego: conversa inacabada* », in *Cadernos de Literatura*, n°21, 1985, Coimbra, p. 48-49.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 229 (« Meu Deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo que há entre mim e mim? » ; p. 218).

⁶⁴⁴ Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990, p. 140.

⁶⁴⁵ *LI*, p. 95 (« O que está ali é outro. Já não compreendo nada. » ; p. 97).

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 230 (« Mas a que assisto quando me leio como a um estranho? » ; p. 218).

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 229 (« E tudo se me confunde num labirinto onde, comigo, me extravio de mim. » ; p. 217).

⁶⁴⁸ Starobinski, J., *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, NRF/Gallimard, 1970, p. 174.

du fantasme. Or Malte, Kafka et Soares ne sont pas tournés vers l'extérieur, ce sont des introvertis au sens jungien du terme, à savoir que « le conscient introverti [...] donne la prépondérance aux déterminations subjectives »⁶⁴⁹. Pour eux, « imaginer, ce n'est plus participer au monde, c'est hanter sa propre image »⁶⁵⁰. Le journal intime, qui devait servir de garde-fou, se retourne contre son auteur. Narcisse n'est-il pas mort d'avoir vu son reflet ? Sa faute est d'avoir oublié le monde, obsédé qu'il fut par l'image. De même Orphée, fasciné par l'apparition nocturne d'Eurydice, oublie la lumière à laquelle il devait la ramener, et tourne à jamais ses regards vers l'obscurité de l'image. Narcisse, Dionysos, Orphée, autant de figures du poète au miroir, de l'enchanteur enchanté, destiné au démembrement et à la mort. Dionysos fut démembré par les Titans parce qu'il était distrait par son reflet dans le miroir, autrement dit, parce qu'il était ailleurs⁶⁵¹. Le miroir a une nature double, entre hétérotopie et utopie⁶⁵², selon la formule foucauldienne. Le miroir est une utopie, puisque « c'est un lieu sans lieu ». En effet, « dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas ». « Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. » Cette expérience du miroir comme lieu du « toujours autre » est la même que celle de l'hétéronymie. Le préfixe « hétéro- » indiquant l'altérité prend ici une valeur inquiétante. Le moi s'apparaît où il n'est pas, se découvre absence. « L'*ego* est une machine à mourir », écrit Pascal Quignard⁶⁵³. Jacques Le Rider rappelle que le narcisse, dans la mythologie grecque, est la fleur des divinités chtoniennes, qui peut entraîner dans la mort⁶⁵⁴. Chez Plutarque, le narcisse a des propriétés narcotiques. Les Anciens faisaient même dériver le terme « narkissos » de « narkè » (engourdissement).

⁶⁴⁹ Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève, Librairie de L'Université Georg et Cie, 1968, p. 367.

⁶⁵⁰ Starobinski, J., *L'Œil vivant II...*, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁵¹ Un mythe secondaire de Dionysos, très ancien selon Pausanias (VIII, 37, 5) mais qui s'est développé dans l'orphisme, raconte que les Titans auraient déposé dans la corbeille de l'enfant divers jouets, dont un miroir, afin de le surprendre par la ruse en détournant son attention. Ils l'auraient ensuite démembré.

⁶⁵² Chez Foucault, l'utopie a son sens propre de « lieu qui n'existe pas » l'hétérotopie désigne le lieu réel où tous les autres lieux réels sont « représentés, contestés ou inversés » ; Foucault, M., « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits*, vol. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1575.

⁶⁵³ Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Folio/Gallimard, 1994, p. 288.

⁶⁵⁴ Le Rider, J., *Modernité viennoise et Crises de l'identité*, *op. cit.*, p. 89.

Dans les *Carnets*, souligne Jacques Le Rider, le narcissisme a un goût de mort⁶⁵⁵. Il « signifie enfermement du moi, apathie, désagrégation du langage et vertige suicidaire »⁶⁵⁶. En effet, Rilke ne risque-t-il pas, à force de livrer sa substance à Brigge, de disparaître? De devenir l'une des ces marionnettes sans tête que ce dernier distinguait dans les robes de l'armoire, avant de les revêtir (CM 500)? L'orthonyme a un temps considéré que Malte l'avait entraîné dans sa chute. Il écrit à Lou, peu de temps après l'achèvement des *Carnets* :

[...] l'autre, celui qui a sombré (der Untergegangene), d'une certaine façon m'a usé (abgenutzt), l'immense dépense de son naufrage (Aufwand seines Untergangs) a été payée de mes forces et de la substance de ma vie [...]. L'insistance de son désespoir s'est tout approprié ; à peine une chose me paraît-elle neuve que j'y découvre la cassure, l'endroit abrupt de son amputation. Peut-être fallait-il écrire ce livre comme on allume une mine, peut-être aurais-je dû sauter aussi loin que possible au moment que je l'achevais.⁶⁵⁷

Dans une autre lettre à Lou, Rilke se plaint de ne pas trouver le noyau dur de son être, le « point fixe », d'être un passage au lieu d'une maison⁶⁵⁸. Il est un « miroir trop mobile d'où toutes les images retombent ». De même, dans la seconde partie des *Élégies de Duino*, Narcisse reproche à son cœur d'être un « noyau plein de faiblesse/ Qui ne retient pas la chair de son fruit ». Il sent s'envoler « tous les lieux de [sa] périphérie »⁶⁵⁹. Le journal intime, lieu du reflet et d'épanouissement de la subjectivité, est donc à double titre une zone dangereuse. Le diariste risque de se détourner de la réalité, comme le jeune Malte, qui, devant son miroir, érige sa propre image en idole, ou comme ce Pape qui ne sert plus son Dieu, mais des figurines de cire qui le représentent lui-même. La fictionnalisation de soi est une machine infernale. Si le sujet peut créer des hypostases, comment être sûr que l'on n'est pas soi-même l'hypostase d'un autre moi plus intime, et dont nous n'avons pas la moindre connaissance? L'utopie du rêveur consiste à se demander si le rêve, après tout, n'est pas plus réel que la réalité. Antonio Tabucchi souligne le danger de la multiplication de soi-même. À force de produire des duplicata, le moi finit par ne plus savoir s'il est l'original ou une

⁶⁵⁵ Le Rider, J., « Le Narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », *art. cit.*, p. 115.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁶⁵⁷ Lettre du 28 décembre 1911.

⁶⁵⁸ Lettre du 10 août 1903 (« ein Durchgang und kein Haus »).

⁶⁵⁹ « Narcisse », *Élégies de Duino II*, in R. M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 559 (« Kern voll Schwäche, / der nicht sein Fruchtfleisch anhält. » « von allen Stellen meiner Oberfläche » ; « Narziss », in *Sämtliche Werke*, vol. 2, p. 56.

copie⁶⁶⁰. Le désespoir vient alors de ce que le moi est une utopie irréalisable, un lieu inexistant, car il a versé tout entier dans l'imaginaire. Kierkegaard a bien analysé cette dérive : « On mène alors une existence imaginaire en s'infinisant ou en s'isolant dans l'abstrait, toujours privé de son moi, dont on ne réussit qu'à s'éloigner davantage »⁶⁶¹. On pourrait représenter ce processus par l'image du moi que Rilke donne dans sa correspondance : celle de la pyramide⁶⁶². Tout en haut, dans la pointe, loge la conscience usuelle, le moi de surface. Là se trouvent les images que les diaristes se créent. Dans une couche profonde de la pyramide se trouve l'Être, « cette présence simultanée, entière, inviolable »⁶⁶³, qui ne dépend plus de l'écoulement du temps. Mais cet Être leur échappe toujours, aussi loin qu'ils puissent creuser. Se créant comme fiction, certes ils s'enfoncent vers cette base, mais la descente est vertigineuse et ne s'effectue qu'au prix d'un évidement de l'édifice, qui branle sur ses fondations. Cette déréalisation de soi est figurée par la rétractation à l'infini du Pape dans les *Carnets* : « Il ne cessa pas de se rétracter. Ce devint la passion sénile de son esprit que de se rétracter. »⁶⁶⁴ Il disparaît, et lorsqu'il réapparaît, il prononce le serment inverse de la vocation : « *widerrufen* » s'oppose à « *berufen* ». Il repousse le nom qui lui fut donné lors de l'accès à la papauté, comme le poète repousse maintenant celui qu'il s'était donné dans son autogenèse. La perte de conscience de Malte signifie l'anéantissement du sujet : « je perdis entièrement conscience, je cessai tout bonnement d'exister. Pendant une seconde, j'eus la nostalgie de moi-même, une indescriptible, douloureuse et vaine nostalgie de moi-même ; puis il resta seul, il n'y eut plus personne en dehors de lui. »⁶⁶⁵ À la fin de l'épisode, Malte, sous son masque, pleure sa disparition. La nostalgie de soi-même est possible parce que le moi n'a pas été totalement détruit. Il lui reste le « dessous » (« *Unterlage* ») du visage (CM 437), la trame lâche et inconsistante d'un moi inachevé. Il est une trace, la « forme en creux » (« *hohle Form* »), qui persiste après que l'identité a été violemment retirée au sujet (CM 438). Le moi est pris dans une véritable spirale de la disparition, comme Christian Brahe et son serviteur :

⁶⁶⁰ Tabucchi, A., *Une malle pleine de gens*, op. cit., p. 137-138.

⁶⁶¹ Kierkegaard, S., *Traité du désespoir*, op. cit., p. 378.

⁶⁶² Lettre du 11 août 1924 à Nora Purtscher-Wydenbruck.

⁶⁶³ *Ibid.* (« *jenes unverbrüchliche Vorhanden-Sein und Zugleich-Sein* »).

⁶⁶⁴ *CM*, p. 580 (« *Er widerrief einmal über das andere. Es wurde die senile Leidenschaft seines Geistes, zu widerrufen.* » ; p. 175).

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 504 (« *ich verlor allen Sinn, ich fiel einfach aus. Eine Sekunde lang hatte ich eine unbeschreibliche, wehe und vergebliche Sehnsucht nach mir, dann war nur noch er: es war nichts außer ihm.* » ; p. 89).

« Peut-être ont-ils disparu l'un et l'autre depuis longtemps et ne figurent-ils plus que sur la liste d'un bateau dont on a perdu la trace, sous des noms qui n'étaient pas leurs. »⁶⁶⁶ Le désir du jeune Danois, qui attend le retour de Christian Brahe, est nostalgie du rien, regret d'un homme qu'il n'a pas connu, et qui ne fut qu'un faux nom sur une liste égarée. « La nostalgie de Malte, commente Claudio Magris, se tourne vers une existence qui n'a jamais existé, une plénitude qu'il n'a fait qu'attendre, qu'il ne fait que pleurer. »⁶⁶⁷

Cette vaporisation du moi du poète mélancolique, dont Baudelaire n'a cessé de témoigner, affecte également Kafka. Comme Malte, il se perd dans la multiplication des images de soi. Il s'essaie à une imitation intérieure, périlleuse, à la manière du Saint Genest de Rotrou⁶⁶⁸, remplaçant sa propre subjectivité par son objet d'observation : « l'imitation est si parfaite et me remplace tout d'un coup si bien moi-même que, à supposer qu'on pût la rendre évidente, elle serait insupportable à voir sur une scène. »⁶⁶⁹ Ce spectateur obligé de supporter un « jeu poussé à l'extrême »⁶⁷⁰, c'est le lecteur du journal, qui assiste aux diverses représentations de Kafka comme malade, dépressif, suicidaire, mourant. Comme Malte, il est condamné à l'illusion : « Peux-tu donc connaître autre chose que l'imposture ? »⁶⁷¹ se demande-t-il. Il se dit ému par la relecture de son journal (J 316). Plus loin, il évoque l'effet dévastateur produit en lui par le monde extérieur. Entre ces deux annotations, il écrit et souligne : « Tout m'apparaît comme une construction [...] »⁶⁷². Il est probable que c'est lui-même qui est désigné comme une construction. Il poursuit : « Je suis plus vacillant que jamais, je ne sens que la violence de la vie. Et je suis vide, absurdement. »⁶⁷³ Le *Journal* devait assurer le moi, et voici que le sujet n'a jamais été aussi fragile. Le surlendemain, Kafka note : « Lamentable observation qui

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 507 (« Vielleicht sind sie beide längst verschwunden und stehen nur noch auf der Schiffsliste eines verschollenen Schiffes unter Namen, die nicht die ihren waren. » ; p. 92).

⁶⁶⁷ Magris, C., « Quand est-ce, le présent ? » in *Europe*, n° 719, *op. cit.*, p. 26.

⁶⁶⁸ Héros éponyme de la pièce de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* (1646), qui, jouant devant des empereurs romains le personnage d'un martyr chrétien, devient celui-ci, est arrêté et meurt dans les supplices.

⁶⁶⁹ *J*, p. 205 (« die Nachahmung [ist] so vollkommen und ersetzt mit einem Sprung und Fall mich selbst, daß sie auf der Bühne, unter der Voraussetzung, daß sie überhaupt augenscheinlich gemacht werden könnte, unerträglich wäre. » ; *I*, p. 256).

⁶⁷⁰ *Ibid.* (« äußerstes Spiel »).

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 481 (« Kannst Du denn etwas anderes kennen als Betrug? » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 94).

⁶⁷² *Ibid.*, p. 316 (« Alles erscheint mir als Konstruktion [...] » ; *II*, p. 203).

⁶⁷³ *Ibid.* (« Ich bin unsicherer als ich jemals war, nur die Gewalt des Lebens fühle ich »).

part certainement encore d'une construction dont l'extrémité inférieure est suspendue quelque part dans le vide [...] »⁶⁷⁴. La fermeté qu'il peut ressentir, il la compare à l'angle d'un bâtiment apparu et disparu dans le brouillard. Le bâtiment existe, mais il est inaccessible. Le même jour il écrit encore, sans doute à propos de sa relecture du journal, qu'il s'agit de constructions de l'imagination qui « ne parviennent qu'à peine à la surface vivante, mais doivent toujours être noyées d'un seul coup. »⁶⁷⁵ Il part à « la chasse aux constructions »⁶⁷⁶, qu'il trouve mêlées dans un coin d'une chambre. Cette chambre où règne la confusion, où l'on ne distingue plus rien qu'un mélange indistinct (J 318), c'est l'espace du sujet. Dans le dédoublement de l'écriture, la personne biographique a été abandonné pour un « je » de papier. « La problématisation radicale du moi mène à sa dissolution »⁶⁷⁷, écrit Jürgensen lecteur du *Journal*. L'écrivain assiste alors, comme l'écrit Kafka à Brod, à la dérégulation du moi « réel », « désarmé », qui, « à l'occasion de n'importe quoi [...] est tenaillé, battu et presque broyé par le diable. »⁶⁷⁸ Se relisant, le diariste sent vaciller son identité, et finit par douter de son existence comme sujet. Il n'est pas une brebis, mais « une brebis qui court après cette brebis. »⁶⁷⁹ Le moi perçu au départ – la brebis égarée – n'est peut-être qu'un leurre du moi, qui serait une autre brebis à la recherche de celle-ci. Mais cette seconde brebis peut s'avérer être à son tour un leurre, et ainsi de suite... Kafka déplore cette disparition du sujet : « On ne voit que le vide, on cherche dans tous les coins et l'on ne se trouve pas. »⁶⁸⁰ Le « je » cède la place au « on » (« man ») en quête de lui-même. Au seuil de la mort, il constate que le rôle qu'il a interprété toute sa vie – celui du mourant – est devenu réalité. Il écrit à Brod, en 1922 : « Ce que j'ai joué va vraiment arriver. Je ne me suis pas racheté par la littérature. J'ai passé toute ma vie à mourir et maintenant je vais vraiment mourir. »⁶⁸¹ Le cercle pur rêvé par Kafka n'est jamais tracé. Il a

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 317 (« Klägliche Beobachtung, die gewiß wieder von einer Konstruktion ausgeht, deren unterstes Ende irgendwo im Leeren schwebt [...] » ; II, p. 205).

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 318 (« nur fast bis zur lebendigen Oberfläche kommen, aber immer mit einem Ruck überschwemmt werden müssen »).

⁶⁷⁶ *Ibid.* (« Jagd nach Konstruktionen »).

⁶⁷⁷ Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich, op. cit.*, p. 137.

⁶⁷⁸ Lettre du 5 juillet 1922 (« wirklichen [...], wehrlosen [...] aus einem beliebigen Anlaß [...] vom Teufel gezwickt, geprügelt und fast zermahlen wird. »).

⁶⁷⁹ *J*, p. 316 (« ein Schaf, das diesem Schaf nachläuft » ; II, p. 203).

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 415 (« Man sieht nur die Leere, man sucht in allen Ecken und findet sich nicht. » ; III, p. 126).

⁶⁸¹ Lettre du 5 juillet 1922 (« Was ich gespielt habe, wird wirklich geschehn. Ich habe mich durch das Schreiben nicht losgekauft. Mein Leben lang bin ich gestorben und nun werde ich wirklich sterben. »).

multiplié les essais infructueux, de sorte que « le centre du cercle imaginaire est hérissé de débuts de rayons »⁶⁸². Le sujet reste une ébauche. En 1922, il écrit à Brod : « je n'ai pas vécu ; je suis resté argile ; l'étincelle, je ne l'ai pas changée en flamme, je ne m'en suis servie que pour illuminer mon cadavre. »⁶⁸³ S'il n'a pas pris soin de se construire, c'est qu'il était trop occupé à tenir le monde à distance : « Autrefois, lorsque [...] je croyais ne pas pouvoir négliger le monde un seul instant, dans la supposition puérile que le danger était là-bas et que de lui-même mon Moi saurait bien s'organiser [...], en fait à cette époque déjà j'ai toujours été écroulé en moi-même [...] »⁶⁸⁴. Blanchot évoque cette détresse du sujet kafkéen : « Il décrit la situation de celui qui s'est perdu lui-même, qui ne peut plus dire « moi », qui dans le même mouvement a perdu le monde, la vérité du monde, qui appartient à l'exil, à ce *temps de la détresse* où, comme dit Hölderlin, les dieux ne sont plus et où ils ne sont pas encore. »⁶⁸⁵ Ainsi, Peter Schlemihl, dépossédé de son moi par son ombre, se voit ravir du même coup le monde, les honneurs et joies de la société.

L'entreprise de Soares est paradoxale : pour se trouver, il amplifie le phénomène de l'intervalle, en multipliant les doubles. Il constate que la fiction de soi creuse le sujet pour y inscrire cet emboîtement vertical des moi-gigognes : « Je me suis multiplié, en m'approfondissant. »⁶⁸⁶ Le risque est alors de se vider totalement de sa substance, de se disperser. « Je me dilapide »⁶⁸⁷, écrit-il. Le moi ne s'est pas modifié en qualité, seulement en quantité, il a perdu son centre de gravité. « Mon âme est un maelström noir, vaste vertige tournoyant autour du vide [...]. Et moi, ce qui est réellement moi, je suis le centre de tout cela, un centre qui n'existe pas. »⁶⁸⁸ Il est une maison vide, « une pure lacune »⁶⁸⁹.

⁶⁸² *J*, p. 523 (« Es starrt im Mittelpunkt des imaginären Kreises von beginnenden Radien » ; *III*, p. 206).

⁶⁸³ Lettre du 5 juillet 1922 (« [da] ich nicht gelebt habe, ich bin Lehm geblieben, den Funken habe ich nicht zum Feuer gemacht, sondern nur zur Illuminierung meines Leichnams benützt »).

⁶⁸⁴ Lettre du 19 au 20 février 1913 à Felice (« Früher, als ich [...] glaubte, keinen Augenblick die Welt außer Acht lassen zu dürfen, in der kindischen Annahme, dort sei die Gefahr und das Ich werde sich schon von selbst [...] einrichten [...], eigentlich auch damals nicht, vielmehr war ich immer in mich zusammengefallen [...] »).

⁶⁸⁵ Blanchot, M., « Kafka et l'Exigence de l'œuvre » in *De Kafka à Kafka*, Paris, Folio/Gallimard, 1981, p. 119.

⁶⁸⁶ *LL*, p. 125 (« Multipliquei-me aprofundando-me. » ; p. 123).

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 125 (« perdulário » ; p. 124.)

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 273 (« Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo [...]. E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto » ; p. 258).

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 235 (« um vácuo » ; p. 222).

Contrairement à Malte qui est une maison éventrée (fragment 18), Soares conserve son enveloppe mais le contenu a été comme aspiré. Un poème du *Cancioneiro* s'achève sur cet amer constat : « [...] j'ai entouré d'un échafaudage / La maison qui reste à bâtir. »⁶⁹⁰ Cette image rappelle celle que Kafka utilise pour désigner son moi et son œuvre : celle de la maison branlante. L'hétéronyme se plaint d'être « postiche »⁶⁹¹, c'est-à-dire, au sens propre du terme, d'être « mis à la place de quelque chose qui n'existe plus » (*Larousse*). Il porte le poids de son moi comme un cadavre qu'on ne peut enterrer nulle part, et avec lequel il lui faut continuer à vivre. « Pour comprendre, je me suis détruit »⁶⁹², constate-t-il. Plus loin, il précise le processus : « J'ai créé en moi diverses personnalités. [...] Pour créer, je me suis détruit. »⁶⁹³ Le journal est l'instrument de la prise de conscience de son inexistence : « Et aujourd'hui, en pensant à ce qu'a été ma vie, je me sens comme un animal transporté dans un panier, entre deux gares de banlieue. »⁶⁹⁴ L'hétéronyme est le masque qui recouvre un visage absent : « Je n'ai jamais été que la trace et le simulacre de moi-même »⁶⁹⁵, regrette Soares. Il est un « interlude vide »⁶⁹⁶ entre celui qu'il n'a jamais été et celui qu'il aurait dû être. Il se considère « comme une histoire qu'on aurait racontée, et si bien racontée qu'elle aurait pris chair, mais sans bien pénétrer en ce monde-roman »⁶⁹⁷. Et il conclut : « Qu'ai-je à voir avec la vie ? » José Gil, commentant la description que Pessoa fait de Soares, note que ce dernier est le seul hétéronyme à n'avoir pas de véritable biographie, et que son visage est souffrant, abstrait et anonyme⁶⁹⁸. Il n'est vraiment personne. L'aide-comptable consigne cette aliénation de sa conscience. Il se voit dépossédé de tout ce qu'il a cru être sien : « Je n'ai même pas joué un rôle : on l'a joué pour moi. Je n'ai pas non plus

⁶⁹⁰ « L'Échafaudage », in Pessoa, F., *Pour un Cancioneiro*, in *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 573-574 (« [...] cerquei com um andaime / A casa por fabricar » ; « O Andaime » in *Poesia II*, op. cit., p. 58).

⁶⁹¹ *LI*, p. 60 (« posticho » ; p. 65).

⁶⁹² *Ibid.*, p. 77 (« Para compreender, destruí-me. » ; p. 81).

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 302 (« Criei em mim várias personalidades. [...] Para criar, destruí-me » ; p. 284).

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 88 (« E, hoje, pensando no que tem sido a minha vida, sinto-me qualquer bicho vivo, transportado num cesto de encurvar o braço, entre duas estações suburbanas » ; p. 90).

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 131 (« Nunca fui senão um vestígio e um simulacro de mim. » ; p. 129).

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 387 (« interlúdio vazio » ; p. 361).

⁶⁹⁷ *Ibid.*, p. 200-201 (« como uma história que alguém houvesse contado, e, de tão bem contada, andasse carnal mas não muito neste mundo romance » Et « Que tenho eu com a vida? » ; p. 191).

⁶⁹⁸ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, op. cit., p. 16-17.

été l'acteur : je n'ai été que ses gestes. » Et plus loin : « Jusqu'au plus intime de ce que j'ai pensé, je n'ai pas été moi. »⁶⁹⁹ La personnalité a été pulvérisée (LI 497). Le « je » fictif a remplacé l'être au lieu de guider jusqu'à lui : « *J'ai remplacé mon être propre par mes rêves.* »⁷⁰⁰ Soares évoque, au lieu du moi, cet « être factice qu' « [il] [a] cru être [lui] »⁷⁰¹. Se regardant se regarder, le sujet se dissout : « À force de me recomposer, je me suis détruit. [...] Je me suis sondé, et j'ai laissé tomber la sonde [...] sans autre sonde aujourd'hui que mon regard qui me montre – clair sur fond noir dans le miroir d'un puits vertigineux – mon propre visage, qui me contemple en train de le contempler. »⁷⁰² Écrire est penser, or « penser revient à détruire »⁷⁰³. Burghard Baltrusch décrit ce processus comme celui non seulement d'un joueur qui jouerait contre lui-même, mais d'un jeu qui se jouerait tout seul, développant sa propre dynamique⁷⁰⁴. Tel Orphée, si le moi intime – celui qui éprouve – se retourne vers le second – son enveloppe et créateur – pour suivre son regard, il s'anéantit, et le second n'a alors plus de raison d'exister. Orphée se retourne et meurt, Eurydice n'a plus rien à dire. « À force de vivre avec des ombres, constate Soares, je me suis changé moi-même en ombre »⁷⁰⁵. Comme le note Eduardo Lourenço, le phénomène hétéronymique n'est pas une solution à « sa souffrance de moi-fiction », mais « la preuve tangible [...] de l'éclatement du moi »⁷⁰⁶. Le major à la retraite est l'hypostase de Soares se rêvant. Et Soares est, à son insu, le rêve d'un autre moi, qui est exactement ce que lui, Soares, est au major. Il s'agit de Pessoa. Mais si l'aide-comptable n'est qu'un « faux sphinx » – allégorie récurrente dans *Le Livre* –, un personnage de roman, Pessoa n'est-il pas lui aussi l'histoire racontée par un autre ? Au Moi-gigogne correspond un « Dieu-gigogne »⁷⁰⁷, l'« Outre Dieu »⁷⁰⁸. Le

⁶⁹⁹ LI, p. 68 (« Nem sequer representei. Representaram-me. Fui, não o actor, mas os gestos dele. » ; et : « No mais íntimo do que pensei não fui eu. » ; p. 73).

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 497 (« *Substituí os meus sonhos a mim próprio* » ; 442).

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 68 (« ente falso que julguei meu » ; p. 73).

⁷⁰² *Ibid.*, p. 211 (« De tanto recompor-me destruí-me [...] Sondei-me e deixei cair a sonda [...] sem outra sonda agora senão o olhar que me mostra, claro a negro no espelho do poço alto, meu próprio rosto que me contempla contemplá-lo. » ; p. 201).

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 206 (« Pensar é destruir » ; p. 197).

⁷⁰⁴ Baltrusch, B., *Bewußtsein und Erzählungen...*, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁰⁵ LI, p. 442 (« De tanto lidar com sombras, eu mesmo me converti numa sombra » ; p. 412).

⁷⁰⁶ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰⁷ L'expression est de R. Bréchon, in « Note sur la poésie sacrée de Pessoa », *art. cit.*, p. 13.

Dieu dont nous parlons n'est peut-être que la créature d'un autre Dieu plus grand, lui-même hypostase d'un autre Dieu, et ainsi à l'infini. Dans cet emboîtement il se pourrait très bien que le moi ne soit que l'une des étapes de la fiction divine. Au lieu de se voir en surface, miroitant comme le ferait la créature baroque de Circé, le « je » se voit au fond des eaux, séparé de lui-même par une lente noyade et incapable de s'arracher à cette contemplation. « Au bord de quelle eau suis-je donc, si je me vois au fond ? »⁷⁰⁹, s'inquiète Soares. Son cœur est un « vieux puits au fond du domaine qu'on a vendu, souvenir d'enfance enfermé sous la poussière, dans le grenier d'une maison devenue étrangère »⁷¹⁰. Le moi est déréalisé, éloigné dans l'espace et le temps. L'intervalle est précisément cette impossibilité de coïncider de soi à soi, c'est se sentir projeté hors de soi, dans un écartèlement douloureux de la conscience. « Je me sens expulsé de mon âme »⁷¹¹, écrit Soares. Ce thème parcourt tout l'œuvre de Pessoa et revient dans *Le Livre de l'intranquillité* sous la forme de textes dont le titre joue sur les variations de ce mot, tantôt « Intervalle », tantôt « Intervalle douloureux »⁷¹². Soares vit comme Malte, désormais, dans la nostalgie de ce moi qu'on a détruit en voulant se créer autre. Le moi a été anéanti au lieu d'être dépassé. Le poète s'est pris pour Dieu, mais Dieu lui-même n'a pas d'unité. Pour Lourenço, chaque hétéronyme pessoen dit le « suicide de Dieu, dont notre moi porterait en même temps le reflet et la nostalgie. »⁷¹³ *Le Livre* est le journal d'une utopie douloureuse du moi. « Ah ! regrette l'aide-comptable, c'est la nostalgie de cet autre que j'aurais pu être qui me désagrège et qui m'angoisse. »⁷¹⁴ La « saudade » est selon lui le regret le plus lancinant, à savoir le regret « des choses qui n'ont jamais été »⁷¹⁵. Elle bloque la conscience car elle est une tension sans objet véritable. Robert Bréchon la définit comme le « regret de ce qu'on a manqué, la nostalgie de ce qu'on a été, le désir de ce qui pourrait être, le manque de ce qui ne sera jamais. Elle embrasse le passé, le présent et le futur, le

⁷⁰⁸ « Além-Deus » : Titre d'un groupe de cinq poèmes de Pessoa, datant de 1913, in *Poesia I. Obra poética de Fernando Pessoa*, dir. par A. Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, p. 119-122.

⁷⁰⁹ *LI*, p. 230 (« A que beira estou se me vejo no fundo? » ; p. 218).

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 72 (« poço velho ao fim da quinta vendida, memória de infância fechada a pó no sótão da casa alheia. » ; p. 76).

⁷¹¹ *Ibid.*, p. 201 (« Sinto-me expulso da minha alma. » ; p. 192).

⁷¹² *Ibid.*, p. 67 (« Intervalo doloroso » ; p. 72).

⁷¹³ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 17.

⁷¹⁴ *LI*, p. 60 (« Ah, é a saudade do outro que eu poderia ter sido que me dispersa e sobressalta! » ; p. 66).

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 122 (« das coisas que nunca foram » ; p. 121).

réel et l'irréel, le possible et l'impossible. »⁷¹⁶ Le moi fictionnalisé porte en lui « un passé mort »⁷¹⁷ fictif. Le créateur d'hétéronymes est accablé par son œuvre : « [...] tout cela, qui n'a jamais été rien d'autre qu'un rêve [...] fait naître une douleur factice [...] ; et c'est réellement un regret mélancolique que j'éprouve, un vrai passé que je pleure, une vie-réelle morte que je contemple, solennellement, dans son cercueil. »⁷¹⁸

Comment le moi mélancolique pourrait-il se saisir comme objet ? « Dans l'acédie, écrit Roger Garoux, le sujet se trouve assailli d'un essaim d'images, images pénibles car représentant les possibilités entravées, irréalisables ; une seule image manque, c'est la mienne propre. Ce que je peux voir en image, c'est un moi imaginaire, possible et donc irréel, alors que le moi réel apparaît comme impossible. »⁷¹⁹ Agamben a montré que le mélancolique fait apparaître comme perdu ce qu'il ne peut s'approprier⁷²⁰. Le moi que pleurent les diaristes, ils ne l'ont jamais possédé : « dans la mélancolie l'objet n'est ni approprié ni perdu mais approprié et perdu simultanément. »⁷²¹ C'est cette séparation d'avec soi qui caractérise la mélancolie de l'homme moderne. Benjamin écrit que « le ferment nouveau, qui, pénétrant dans le *taedium vitae*⁷²², le transforme en *spleen*, est l'aliénation à soi-même. »⁷²³ Parce qu'il ne peut jamais appréhender son reflet, Narcisse au miroir devient mélancolique, comme le dit le titre d'un ouvrage de Jean Starobinski (*La Mélancolie au miroir*). La Dame des Tapisseries semble lasse, note Malte, lorsqu'elle présente à la licorne son reflet (CM 519). Peut-être est-ce parce qu'il est bien lourd, le miroir qu'elle porte... L'absence à soi-même, véritable lieu d'écriture de ces œuvres, fait naître une tension douloureuse, qu'elle se nomme « Sehnsucht » – mais sans l'aspiration romantique – ou « saudade ». Le journal intime exprime, mieux que tout autre genre, l'aporie du moi : on voudrait à la fois naître et disparaître. L'anéantissement du sujet met l'écriture en échec.

⁷¹⁶ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 235.

⁷¹⁷ *LI*, p. 123 (« passado morto » ; p. 122).

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 123 (« [...] tudo isto, que nunca passou de um sonho, está [...] a fazer de dor [...] e é, na verdade, saudade que eu tenho, um passado que eu choro, uma vida-real morta que fito, solene no seu caixão. » ; p. 122).

⁷¹⁹ Garoux, Roger, « L'Acédie, une forme de mélancolie », in *Melancholia : littérature et psychanalyse*, op. cit., p. 62.

⁷²⁰ Agamben, Giorgio, *Stanze*, Paris, Rivages, 1994, p. 48.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 49.

⁷²² Forme de mélancolie telle qu'on la trouve chez les Stoïciens.

⁷²³ Benjamin, W., *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages*, Paris, éditions du Cerf, 1989, p. 363.

C. L'Écriture dévoyée

« *Un échec qui se voit* » (Kafka)

Si l'écriture de soi est utopique, le journal est une œuvre par défaut, bien différente de celle dont le diariste avait rêvé. Chez Malte et Kafka, l'autobiographie goethéenne est le but manqué. Pour Pessoa-Soares, il s'agit de l'idéal mallarméen. Mais la composition des *Carnets* et du *Livre de l'intranquillité* est inachevée, et l'écriture semble décrire des ellipses.

Malte voulait apprendre à raconter. Pour cela, il s'essaie à de nombreux récits, délégués ou non. Or ces récits sont déceptifs, car la narration procède d'une extrême confusion. Elle est en effet constamment allusive. Quatre figures y sont omniprésentes⁷²⁴. La première, la prolepse, anticipe sur le récit à venir, et évoque du même coup des événements que le lecteur ne connaît pas, mais sans lui fournir aucune explication. La seconde figure utilisée est l'analepse, qui est l'évocation d'un événement antérieur au récit. La troisième figure employée est la paralepse, qui consiste à omettre une donnée importante du récit. La quatrième est la métalepse, c'est-à-dire l'éviction d'un narrateur pendant son récit. Le fragment 33 offre un exemple de la confusion du récit rilkeén. Il se situe d'abord dans l'enfance de Malte, évoquant l'attitude de ses parents lors des visites du pasteur. Il s'agit d'un récit itératif. Nous l'appellerons temps 1. Puis il est question d'un passé plus récent, indéterminé, situé entre l'enfance et le présent de la narration – puisque la mère est morte – où Malte fait seul l'apprentissage de la piété. C'est aussi un récit itératif. Nous l'appellerons temps 5. Ensuite le récit des visites du pasteur semble reprendre, comportant un discours rapporté tenu par la mère. C'est le retour au temps 1. Mais ce récit est interrompu par la mort de la mère, située entre le temps 1 et le temps 5. Nous l'appellerons temps 4. Malte évoque alors le moment où sa mère est tombée malade, donc avant sa

⁷²⁴ Pour cette sous-partie, le vocabulaire employé concernant l'analyse du récit est emprunté à l'ouvrage de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Poétique/Seuil, 1972 : « Le discours du récit » ; p. 71-273.

mort et après les visites du pasteur. Nous l'appellerons temps 2. Enfin il est question du temps de la maladie, avec les visites des médecins et du frère Christian. Nous l'appellerons temps 3. Malte se déplace sur l'axe chronologique en quelques paragraphes, mêlant itératif et singulatif, ce qui rend difficile au lecteur tout repère temporel. De plus, la jonction n'est jamais faite entre les différents temps, puisque l'événement de la mort n'est pas raconté. Or Malte devait apprendre à dire la mort. Tout ce récit, qui tourne autour du décès de la mère, fait l'économie de cette scène-clé⁷²⁵. Il y a donc des ellipses entre les différentes époques du récit, ce qui ne facilite pas la compréhension du lecteur. D'autre part, il faut noter que tout le début procède d'une longue paralepse. Malte évoque son apprentissage de la piété auprès de sa mère, puis son apprentissage seul. Soudain il *se souvient* qu'à ce moment-là elle était morte depuis longtemps. Il nous faut alors relire la seconde phase de l'apprentissage à la lumière de cette information.

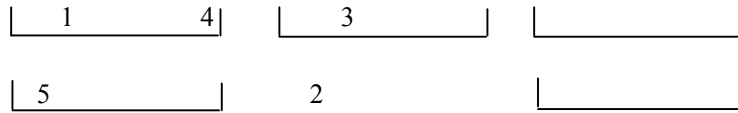
Les strates temporelles du fragment 33 (pp. 505-507)

- Depuis « Le temps passait avec une déconcertante rapidité » jusqu'à « une série d'évolutions » : Temps 1.
- Depuis « que je ne rapportai que beaucoup plus tard à Dieu » jusqu'à « morte depuis longtemps » : Temps 5.
- Depuis « En face du pasteur Jespersen » jusqu'à « en train de mourir ? » : Temps 1.
- Depuis « Il lui rendit visite » jusqu'à « certainement plus vu » : Temps 4.
- Depuis « Ses sens s'éteignirent » jusqu'à « en premier lieu la vue » : Temps 3.
- Depuis « C'était en automne » jusqu'à « surface de son corps » : Temps 2.
- Depuis « Les médecins arrivèrent » jusqu'à « souffrir de cet aveu » : Temps 3.

1 : Enfance de Malte. Visites du pasteur. Malte traverse une série d'évolutions de sa conception religieuse.

⁷²⁵ Toutes les morts seront ainsi passées sous silence, excepté celle du chambellan.

- 2 : La mère de Malte tombe malade.
3 : La maladie. Visites des médecins. Visite de Christian Brahe.
4 : Mort de la mère de Malte. Visite du pasteur.
5 : Entre l'enfance et l'âge adulte. Malte perd la foi.



Ce schéma montre l'organisation du fragment, qui derrière son apparente confusion, place la mort de la mère au centre du récit. Mais il s'agit d'un centre caché, autour duquel Malte trace des ellipses, puisque l'événement lui-même n'est pas mentionné.

L'autre facteur de confusion est l'identité du narrateur. Très souvent, Malte rapporte le récit d'un « on », qui désigne un membre de sa famille ou la rumeur. À propos du frère de sa mère, au fragment 33, il note : « der, wie *man* sich noch erinnern wird » (« qui, *on* se le rappelle »)⁷²⁶ Le récit ne semble pas émaner d'un sujet mais d'une sorte de fonds universel d'histoires. Tout récit est donc hypothétique et les temps sont équivalents. Dans le récit de la vie présumée de Christian Brahe, les verbes, quelque soit leur temps, sont indifféremment précédés d'un « peut-être » (« vielleicht »). Brigge tient ce récit de sa famille, qui en a elle-même connaissance par des rumeurs. Il n'y a pas de différence, dans les *Carnets*, entre les événements réels, l'Histoire et la fiction. C'est pourquoi le narrateur peut reprendre à son compte les figures historiques et religieuses dans la seconde partie de l'ouvrage, et transformer ce qui est donné pour vrai en légende. On peut dire du récit du jeune Danois ce que lui-même dit de la vie de son oncle, à savoir qu'elle « ouvrait un champ vraiment infini aux interprétations. »⁷²⁷ Le soupçon du lecteur porte alors sur le récit premier – celui de l'expérience du diariste –, sans cesse interrompu, et grevé d'irréalité. On met en doute le témoignage de Malte, dont la parole se commente et se met sans cesse en question. Au fragment 28, il raconte qu'il dessinait, enfant, des chevaliers et des batailles. Puis il avoue qu'en fait, le plus

⁷²⁶ *AM*, p. 92 ; *CM*, p. 506. Je souligne.

⁷²⁷ *CM*, p. 101 (« war geradezu grenzenlos auslegbar » ; p. 104).

souvent, il se contentait de dessiner la fumée qui les entourait. Enfin, il oppose le souvenir de sa mère, selon lequel il aurait dessiné des îles... Si raconter est aussi difficile pour Malte, c'est parce qu'il ignore s'il peut s'appuyer sur les récits qu'on lui a faits. Pendant son enfance, il a entendu beaucoup de récits travestis, comme celui de la vie de son oncle, que Mathilde Brahe avait arrangé à sa manière. « [...] j'aurais beaucoup aimé apprendre quelque chose de vrai sur son compte »⁷²⁸, regrette le jeune Danois. En outre, il ne fut jamais, enfant, conteur, car ce qu'il eût voulu dire ne se pouvait raconter à personne, excepté à Erik (fragment 34). Malheureusement, celui-ci faisait trop peu de cas de l'amitié. Le jeune poète, frustré de cette forme de la parole, est pris, dans les *Carnets*, d'une frénésie du récit, déroulant ses histoires comme elles viennent, imitant l'attitude de la mère avec les dentelles. Les dentelles sont en effet inachevées, car leurs dessins s'arrêtent brusquement, ce qui effraie l'enfant. Le lecteur, face au caractère fragmentaire des *Carnets*, ressent la même inquiétude. Cette écriture, à l'image du narrateur qui fait des détours dans ses promenades, au fragment 49, semble déambuler sans but précis. Elle est semblable aux expériences de la vie, telles que les évoque Malte au fragment 50 : « Aussitôt après s'ouvre une page nouvelle avec un contenu entièrement nouveau, sans aucun report. »⁷²⁹ Il a conscience de son impuissance à narrer, et, par deux fois, regrette qu'aucun conteur ne puisse le suppléer. La première occurrence de ce motif est le fragment 54, lorsqu'il s'agit de raconter la mort du tsar : « [...] maintenant, de grâce, un narrateur, un vrai narrateur [...] »⁷³⁰, supplie le diariste. Jusqu'à la fin de l'ouvrage, il achoppe sur son impuissance. Pour évoquer la période la plus importante de la vie du fils prodigue, il réclame un poète qui saurait l'exprimer (CM 601).

Il est difficile d'identifier le genre du *Livre de l'intranquillité*. Ce ne serait pas en soi la marque d'un échec, si son auteur n'affirmait à plusieurs reprises vouloir bâtir une œuvre finie, parfaite. Or, une œuvre finie suppose aussi une harmonie intérieure qui fait défaut au journal de Soares. On serait bien en peine d'établir la composition du *Livre*, que Pessoa a laissé inachevé, éparpillé dans une malle, et que nous devons au travail des chercheurs. Soares ne peut qu'exprimer la nostalgie d'une unité de l'œuvre : « [...] réaliser quelque chose d'achevé m'inspire,

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 102 (« [...] ich hätte gern etwas Wirkliches von ihm gewußt. » ; p. 93).

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 549 (« Gleich dahinter fängt eine neue Seite an mit etwas ganz anderem, ohne Übertrag. » ; 140).

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 558 (« [...] aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler [...] » ; p. 151).

peut-être, bien plus de l'envie que tout autre sentiment »⁷³¹. Une note laissée par Pessoa fait part de son projet de reprendre les fragments les plus anciens, ceux qui datent d'avant la création de Soares, pour les adapter à la psychologie de ce dernier⁷³². Mais il est mort sans avoir pu effectuer ce travail, qui aurait donné à l'œuvre une plus grande cohérence. En effet, la lecture du *Livre* révèle les contradictions du « personnage Soares », oscillant entre matérialisme et mysticisme, affichant une profonde indifférence vis-à-vis de la société mais se livrant çà et là à des réflexions dans le domaine politique. Le style même de l'hétéronyme n'est pas homogène. C'est pourquoi Richard Zénith, dans son édition, a placé à part les *Grands Textes* qui relèvent d'une inspiration symboliste et décadentiste datant de la jeunesse de Pessoa. On a vu que l'écrivain portugais désirait rassembler tous ses écrits sous le titre « *Les Fictions de l'interlude* ». Les nombreux plans qu'il a dressés du *Livre* et de l'ensemble de sa production révèle une volonté de composition. Il a « transmis » à Soares tout à la fois son rêve et son impuissance à le réaliser. L'aide-comptable n'a pas créé l'œuvre-univers qu'il projetait. Il n'ose « écrire que des morceaux, des passages, des extraits de l'inexistant »⁷³³. Il aime la poésie de Heine parce que chaque poème forme un tout organique (LI 295), alors que le fragment est un membre arraché au reste. Les blancs entre les différents fragments du journal reflètent les intervalles d'un sujet incapable d'unifier sa pensée. Certains textes seulement sont datés, quelques-uns comportent un titre, la plupart n'en ont pas. Pessoa a hésité à insérer certains fragments dans l'ouvrage. Une partie des feuilles manuscrites porte l'inscription « LD ? » ou « Teive ? », cette dernière mention faisant allusion au livre de l'hétéronyme « le baron de Teive » : *L'Éducation du stoïcien*. De plus, les multiples hésitations quant à la paternité du livre manifestent la précarité du projet. Pessoa a d'abord pensé signer *Le Livre de l'intranquillité* de son nom, puis il songea à l'attribuer à un personnage nommé Vicente Guedes, ensuite au baron de Teive, auteur présumé de *L'Éducation du stoïcien*. Enfin, il imagina, dans les années 20, d'accoler les noms de Vicente Guedes et Bernardo Soares. Ce n'est qu'en 1929, date de publication du premier fragment du *Livre*, que l'on trouve le nom de Soares seul.

⁷³¹ *LI*, p. 115 (« [...] fazer uma coisa completa causa-me talvez, mais inveja do que outro qualquer sentimento. » ; p. 115).

⁷³² Blanco, José, « Le Livre de l'inquiétude : vers une édition définitive », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa, op. cit.*, p. 48.

⁷³³ *LI*, p. 115 (« escrever mais que trechos, bocados, excertos do inexistente » ; p. 115).

Le Livre de l'intranquillité participe à la fois de l'autobiographie, du journal intime, de la poésie, du roman, de l'épistolaire, de l'essai. L'autobiographie est revendiquée par Soares aux fragments 12 et 251. Mais *Le Livre de l'intranquillité* est présenté comme « une autobiographie sans événements »⁷³⁴, ce qui est en soi un énoncé contradictoire. La présence des dates, l'aspect fragmentaire, et l'enracinement dans la deixis entraînent l'ouvrage vers le genre intimiste. C'est d'ailleurs le nom que Soares lui donne, comme en témoigne deux titres de fragment : « Journal au hasard »⁷³⁵ et « Journal lucide »⁷³⁶. Certains passages, notamment les *Grands Textes*, se distinguent cependant radicalement du genre diaristique. Soares n'y est plus présent, et ils échappent à la deixis ; ces longs fragments relèvent du poème en prose, d'autant plus que l'on peut y déceler des refrains, comme au fragment 456 : « J'ai stagné, tel un lac [...] »⁷³⁷. La question de leur présence dans *Le Livre* se pose, mais les manuscrits portent bien la mention L.D. que Pessoa apposait sur les textes devant figurer dans *O Livro do Desassossego*. Le fragment 370, quant à lui, est construit comme une scène de théâtre, à travers un dialogue imaginaire dont les répliques ne sont pas introduites. Le genre épistolaire est représenté par des lettres – même s'il s'agit, pour la première, d'une « Lettre à ne point envoyer »⁷³⁸. Deux lettres fictives sont présentes dans la partie « Grands textes », ce qui contribue encore davantage à la confusion des genres. Enfin d'autres grands textes, publiés sous le titre « Le sensationniste »⁷³⁹, formant la cinquième partie, se rattachent à un mouvement lancé par Pessoa, et pourraient figurer dans ses essais autant que dans le *Livre*. Quelquefois, Soares semble amorcer l'écriture d'un roman, comme au fragment 353, où il décrit l'arrivée en ville d'un homme. L'usage de l'imparfait, de la troisième personne du singulier, la longue description du début, et même l'intrusion du narrateur dans les pensées du personnage (il est fait allusion à « une gaieté qu'il n'avait jamais pu connaître »⁷⁴⁰) rappellent le début de *L'Éducation sentimentale*. Il pourrait s'agir de l'*incipit* d'une forme romanesque. Le narrateur se lance d'ailleurs cette provocation : « Tiens, je veux la vérité ? Je vais continuer mon roman [...] »⁷⁴¹ *Le Livre* est aussi un

⁷³⁴ Cf. introduction du présent ouvrage.

⁷³⁵ *LI*, p. 507 (« Diário ao acaso » ; p. 430).

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 509 (« Diário lúcido » ; p. 431).

⁷³⁷ *Loc. cit. in extenso*.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 340 (« Carta para não mandar » ; p. 319).

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 518 (« o sensacionista » ; p. 469).

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 345 (« uma alegria que ele nunca pudera ter » ; p. 323).

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 342 (« Ah, quero a verdade? Vou continuar o romance [...] » ; p. 320).

pseudo-journal qui avoue ses mensonges. Par exemple, l'aide-comptable écrit au fragment 63 : « Oui, je relis ces pages [...] », et deux paragraphes plus loin, il dément cette affirmation : « Je me suis relu ? Faux ! Je n'ose pas, je ne peux pas me relire. »⁷⁴² L'écriture s'élabore et se décompose sous nos yeux. De même, s'il ne cesse de dire que le monde est un chaos sans transcendance, il arrive à Soares d'affirmer soudain sa conviction qu'il existe un grand horloger (LI 264). Ou encore, alors qu'il fait part de son intérêt pour l'occultisme au fragment 251, il exprime sa répugnance pour cette discipline au fragment 256. Dans un fragment placé en fin d'ouvrage⁷⁴³, Soares annule la prémisse sur laquelle le *Livre* repose, à savoir qu'il est un rêveur : « Quiconque aura lu les pages précédentes de ce livre s'imaginera sans aucun doute que je suis un rêveur. Une telle opinion serait tout à fait erronée. »⁷⁴⁴ Lourenço qualifie le *Livre* de « conversation infinie »⁷⁴⁵. Il semble dessiner des cercles autour de lui-même, ou, pour reprendre l'image pessoenne, des ellipses : « [...] nous tendons vers nous-mêmes comme vers un centre autour duquel nous décrivons, telle les planètes, des ellipses absurdes et lointaines. »⁷⁴⁶ Véritable travail de Sisyphe, le journal ne peut rien justifier : ni sa chronologie, purement extérieure, ni sa longueur. Par exemple, au fragment 317 du *Livre*, le diariste aborde le motif de la plus grande réalité, à ses yeux, des personnages de roman que des personnes réelles. Ce fragment est daté du 26 janvier 1932. Or il a exprimé exactement la même chose le 18 septembre 1931 (fragment 208), le 20 décembre 1931 (fragment 285) et dans d'autres passages non datés. Une des caractéristiques les plus troublantes du *Livre*, c'est cette absence de progression thématique. Aussi éloignés dans le temps qu'ils soient, les fragments procèdent, comme un canevas, à partir d'un nombre restreint de motifs. « [...] j'ai répété sans cesse la même chose [...] »⁷⁴⁷, constate Soares.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 95 (« Releio, sim, estas páginas [...] » et « Releio? Menti! No ousou reler. Não posso reler. » ; p. 97).

⁷⁴³ Certes le fragment est non daté, et sa place en fin d'ouvrage résulte d'un choix éditorial, mais la formule pessoenne elle-même manifeste la contradiction avec ce qui a précédé.

⁷⁴⁴ *LI*, p. 439 (« Quem tenha lido as páginas deste livro, que estão antes desta, terá sem dúvida formado a ideia de que sou um sonhador. » ; p. 408).

⁷⁴⁵ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 145.

⁷⁴⁶ *LI*, p. 232-233 (« [...] é para nós que tendemos, como para um centro em torno do qual fazemos, como os planetas, elipses absurdas e distantes. » ; p. 220).

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 420 (« [...] disse sempre a mesma coisa [...] » ; p. 390).

Le journal intime est un genre dans lequel on s'enlise. Le terme d'*Aufzeichnungen*, que l'on peut traduire par « carnets » ou « cahiers », ne désigne pas seulement le genre autobiographique, mais aussi des brouillons, des esquisses, et s'oppose à l'œuvre construite. Malte, au fragment 14, embrasse du regard ce qu'il a déjà écrit et constate que l'œuvre est encore à venir. Le passage s'achève sur la résolution d'écrire, très fréquente dans les journaux d'écrivains. Il considère les *Carnets* comme un butinage pour l'œuvre véritable, qui sera en vers. Au fragment 16, il rêve d'une oeuvre qu'il aurait réalisée, une autobiographie : « J'aurais beaucoup écrit, car j'aurais eu beaucoup de pensées et des souvenirs de beaucoup de gens. »⁷⁴⁸ Le diariste se rêve proluxe. Écrire est un devoir. Aussi Malte est-il satisfait lorsqu'il a travaillé : « Je dois dire à mon honneur que j'ai beaucoup écrit, ces jours-là [...] je n'avais plus rien à me reprocher »⁷⁴⁹, note-t-il en préambule à l'épisode de la boîte en fer-blanc (fragments 50 et 51). Peter Henninger⁷⁵⁰ en déduit que Malte, tenté par le couvercle de son voisin, reprend à son compte la distraction que cet objet infligeait à ce dernier. Il rapproche le verbe « werfen » (jeter), employé pour décrire la chute du couvercle, de « sich vorwerfen » (se reprocher). On peut ajouter que la volonté défaillante du voisin provoque un tic de la paupière, obligeant l'œil à se fermer. Le couvercle se métamorphose en paupière qui obstrue le regard. Or le moteur de l'écriture des *Carnets* est la vue. Être tenté de fermer l'œil, c'est donc être tenté par l'arrêt de l'écriture. Et de fait, la correspondance de Rilke montre quelle épreuve fut pour le poète la rédaction des *Carnets*. Souvent interrompue, elle aura duré six ans. Ceci explique l'hétérogénéité de l'œuvre, fait de récits, de poèmes en prose, de citations, d'une lettre, de notes prises au musée ou à la bibliothèque etc. Pour l'écrivain, c'était quelque chose comme l'obtention d'un certificat, un passage obligé. La lecture de cet ouvrage ne révèle pas les interruptions de l'écriture, puisque seul le premier fragment est daté. Cette absence de repères temporels n'est d'ailleurs pas étonnante. « La date qu'on inscrit, rappelle Blanchot, est celle d'un temps commun où ce qui arrive arrive vraiment. »⁷⁵¹ Or cette œuvre est la peinture d'une subjectivité. *Les Carnets de Malte* respectent si peu les consignes du genre intimiste que beaucoup de critiques ont analysé cet ouvrage comme un roman. Rilke n'est pas un véritable

⁷⁴⁸ *CM*, p. 44 (« Ich hätte viel geschrieben, denn ich hätte viele Gedanken gehabt und Erinnerungen von Vielen. » ; p. 42).

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 549 (« Es sei zu meiner Ehre gesagt, daß ich viel geschrieben habe in diesen Tagen [...] so hatte ich mir nichts vorzuwerfen. » ; p. 140).

⁷⁵⁰ Henninger, P., « Quelques aspects du non-dit dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », *art. cit.*, p. 164.

⁷⁵¹ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

diariste. Il n'a pas la constance de Pessoa et de Kafka, qui, malgré des interruptions, ont continué à tenir un journal jusqu'à leur mort, tandis que l'auteur des *Élégies* n'a tenu que des journaux de jeunesse, et encore fut-ce sur de courtes périodes. La stérilité créatrice est une torture récurrente dans l'existence du poète. Elle vient de ce qu'il est un poète de l'inspiration, ainsi qu'il l'explique à Merline : « [...] si fort que j'appartienne à mon travail et le serve, je ne puis le provoquer pour autant [...] »⁷⁵².

Kafka, comme Malte, aurait souhaité rédiger une autobiographie. Le journal n'est alors qu'une forme dévoyée de ce rêve. L'autobiographie seule serait « un résultat capital qui aurait à jamais de l'influence sur [lui]. »⁷⁵³ Ce livre-là serait aussi facile à écrire qu'« une transcription de rêves »⁷⁵⁴. Le *Journal* n'est que l'ombre du livre fantasmé. Comme Rilke, il est un auteur de l'inspiration nocturne : « Je sens par trop les limites de mes possibilités qui, si je ne suis pas absolument saisi par l'inspiration, sont sans aucun doute fort étroites. »⁷⁵⁵ Or, il ne peut consacrer ses nuits à l'écriture car il doit se rendre le matin au bureau : « la nature particulière de l'état d'inspiration dans lequel je vais maintenant me coucher – moi, le plus heureux et le plus malheureux des hommes –, à deux heures du matin [...] »⁷⁵⁶ Il a écrit *Le Verdict* en une nuit, et rature très peu ses manuscrits. Il a décrit à Rudolf Steiner ces états d'illumination : « [...] je sens, vers le soir et surtout le matin, l'approche, la possibilité imminente de grands états exaltants qui me rendraient capable de tout mais ensuite, au milieu du bruit général qui est en moi et auquel je n'ai pas le temps de donner des ordres, je n'arrive pas à trouver le repos. »⁷⁵⁷ À maintes reprises, le diariste évoque son exaltation lorsque la création se présente à lui, et qu'il est « délivré du papier »⁷⁵⁸. Cependant, comme chez Mallarmé, la réalisation de l'Idée est décevante : « lorsque je veux la mettre tranquillement par

⁷⁵² Lettre du 22 février 1921. En français dans le texte.

⁷⁵³ *J*, p. 185 (« ein ganz anderes, großes, mich für immer beeinflussendes Ergebnis hätte » ; *I*, p. 232).

⁷⁵⁴ *Ibid.* (« die Niederschrift von Träumen »).

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 362 (« Ich fühle allzu sehr die Grenzen meiner Fähigkeit, die, wenn ich nicht vollständig ergriffen bin, zweifellos nur eng gezogen sind. » ; *III*, p. 37).

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 27 (« Die besondere Art meiner Inspiration in der ich Glücklicher und Unglücklicher jetzt um 2 Uhr nachts schlafen gehe [...] » ; *I*, p. 27).

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 89 (« [...] spüre ich besonders gegen Abend und noch mehr am Morgen, das Wehen, die nahe Möglichkeit großer mich aufreißender Zustände, die mich zu allem fähig machen könnten und bekomme dann in dem allgemeinen Lärm der in mir ist und dem zu befehlen ich nicht Zeit habe, keine Ruhe. » ; *I*, p. 43).

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 159 (« frei vom Papier » ; *I*, p. 195).

écrit, mon acquisition n'est rien en comparaison de l'abondance dans laquelle elle vivait »⁷⁵⁹. Ce qu'il produit ne constitue alors que « les bas-fonds honteux de la littérature »⁷⁶⁰. Hartmut Binder⁷⁶¹ a souligné la passivité de l'écrivain qui ne force pas les révélations qui croisent dans les couches profondes de son être, mais attend passivement leur émergence, l'éruption violente du volcan intérieur. Lorsque Kafka évoque les difficultés de son travail, il ne s'agit pas du minutieux cisèlement des phrases flaubertien, mais de cette gestation longue et douloureuse. L'écrivain cherche cependant à maintenir le flux, et omet rarement de dater les fragments, ce qui est une façon de maîtriser le temps, comme l'indique Blanchot :

Le Journal marque que celui qui écrit n'est déjà plus capable d'appartenir au temps par la fermeté ordinaire de l'action, par la communauté du travail, du métier [...]. Il n'est déjà plus réellement historique, mais il ne veut pas non plus perdre le temps, et comme il ne sait plus qu'écrire, il écrit du moins à la demande de son histoire quotidienne et en accord avec la préoccupation des jours.⁷⁶²

Kafka essaie donc de respecter le calendrier et de tenir un vrai journal. Mais celui-ci connaît de nombreuses interruptions, et ce, dès la première année, puisque, entre 1909 et 1910, le diariste précise n'avoir rien écrit. Il signale une autre lacune le 15 août 1911, après quatre mois et demi de silence. Il ne respecte pas les emplois du temps qu'il se fixe, et avoue écrire à la hâte quelques lignes dans son journal avant d'aller se coucher (J 14). Les notations sont très importantes pendant les années 1910-1911, constituant à elles seules près du tiers du journal, puis elles sont plus espacées. L'écriture, pour Kafka, est un numéro de bateleur (J 7), et réclame force et dextérité. Il sait qu'il lui faut écrire au moins une ligne par jour, mais il n'y parvient pas. Les jours sans écriture, les jours « muets » (« stumm ») sont des jours perdus. Ces interruptions menacent la poursuite de l'œuvre, romanesque ou intimiste. Chez cet auteur, la difficulté à tenir un journal vient, comme il le constate lui-même, de sa tendance à la suppression. Ainsi, il dit, fin 1910 (J 13), avoir détruit tant de choses que ce qui sort de sa plume est attiré par cette masse négative. Le porte-plume devient un « morceau de bois »⁷⁶³ qu'il n'a pas l'énergie de tenir. À plusieurs reprises, il s'en plaint : « Je n'ai plus assez de force

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 160 (« [daß] diese Erwerbung beim überlegten Niederschreiben nichts ist im Vergleich zur Fülle, in der sie lebte » ; I, p. 195).

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 295 (« schändlichen Niederungen des Schreibens » ; II, p. 101).

⁷⁶¹ Binder, H., *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 118-119.

⁷⁶² Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 21.

⁷⁶³ *J*, p. 8 (« Stück Holz » ; I, p. 17).

pour faire une phrase »⁷⁶⁴. Il cède quelquefois au découragement, en constatant le temps perdu au bureau : « [...] cela vaut-il la peine d'essayer, aurai-je donc jamais du temps ? »⁷⁶⁵ C'est l'écriture dans son ensemble qui est menacée. Le 6 mai 1912, il note : « Pour la première fois depuis quelque temps, échec complet dans ce que j'écris [...] »⁷⁶⁶. Cela concerne ses récits ; cependant il faut remarquer que le *Journal* s'interrompt également pendant presque un mois, au moment où il passe du cinquième au sixième cahier. Une autre interruption a lieu entre 1912 et 1913. À ce moment-là, les Lettres à Felice ont pris le relais de l'écriture de soi. Comme chez Rilke, on constate chez Kafka une véritable hémorragie épistolaire, qui ralentit considérablement une écriture déjà difficile. Or, même si la correspondance joue à peu près le même rôle que le journal, l'invention de soi y est parasitée par les questions d'ordre matériel que l'écrivain aborde avec sa fiancée, et la manipulation rhétorique à l'œuvre pour ne pas l'épouser. Enfin, en octobre 1916, il note qu'il lui faut brandir sa volonté comme un fouet (J427), mais ensuite il cesse de tenir son journal, pour ne reprendre qu'en février de l'année suivante. D'ailleurs, la maîtrise du temps lui échappe. Le 22 mars 1912, il note que les dates qu'il a inscrites les jours précédents sont fausses. Il essaie de combler ces vides du journal, en revenant en arrière. Aussi l'œuvre est-elle ponctuée de formules du type : « Hier » (« Gestern »), « avant-hier » (« Vor-gestern » [*sic*]), « il y a trois jours » (« Vor 3 Tagen »), « il y a une semaine » (« Vor einer Woche »), etc. La question se pose pour tous les diaristes : dès lors que le fil des jours a été perdu, quel sens cela a-t-il de reprendre la tâche, dans la mesure où chaque lacune est déjà en soi un échec ? Le journal est un genre particulier, proche du régime alimentaire. S'il n'a pas été tenu strictement, c'est sa raison d'être et la possibilité de le continuer qui sont anéanties. Le 20 octobre 1913, alors que des centaines de pages ont déjà été écrites, Kafka semble céder au découragement : « Je n'ai même pas envie de tenir mon Journal, peut-être parce qu'il y manque déjà trop de choses [...] »⁷⁶⁷. Toute la difficulté à créer s'exprime dans ce bilan lucide : « Quand je commence à écrire après m'être interrompu assez longtemps, c'est comme si je tirais les mots du vide. En ai-je

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 16 (« Meine Kraft reicht zu keinem Satz mehr aus » ; *I*, p. 110).

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 112 (« [...] hat es einen Zweck es auszuhalten, werde ich denn Zeit bekommen? » ; *I*, p. 70).

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 254 (« zum erstenmal seit einiger Zeit vollständiges Mißlingen beim Schreiben [...] » ; *II*, p. 69).

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 313 (« Ich habe nicht einmal Lust ein Tagebuch zu führen, vielleicht weil darin schon zuviel fehlt [...] » ; *II*, p. 197).

obtenu un, je n'ai encore que celui-là et tout le travail recommence. »⁷⁶⁸ Plus loin, l'écrivain note le surcroît d'énergie requis : « [...] il faut achever positivement la fin de l'extérieur, avec des mains qui non seulement doivent travailler, mais encore ne pas lâcher prise. »⁷⁶⁹ Écrire, pour Kafka, est souvent un calvaire. En cela, il ressemble à son maître Flaubert, qui, dans son travail de création romanesque, se disait un « forçat »⁷⁷⁰. L'auteur pragois avoue qu'il a peur d'écrire, et explique comment ce sentiment réduit ses efforts à néant : « [...] je trouve accidentellement, sans être assis à mon bureau, des phrases de début qui se révèlent aussitôt inutilisables, sèches, interrompues bien avant la fin et qui, de leurs fractures saillantes, me désignent un triste avenir. »⁷⁷¹ Le langage est récalcitrant. À Brod, il confie : « chaque mot, avant même de se laisser transcrire, regarde de tous côtés autour de lui ; les phrases se brisent positivement entre mes mains, je vois leur dedans et alors il me faut bien vite cesser. »⁷⁷² On trouve peu de notations de style télégraphique dans le *Journal* de Kafka. Elles interviennent en général lorsque le diariste, pressé par le temps, pris à la gorge, se contente d'écrire qu'il ne peut écrire. Et cette furtivité de l'écriture dit bien l'angoisse à laquelle les mots ont été arrachés. Celle du 7 juin est particulièrement frappante à cet égard : « Terrible. Rien écrit aujourd'hui. Pas le temps demain. »⁷⁷³ Soit il s'explique sur son silence et fournit la liste de ses occupations ; soit il note simplement : « Rien écrit. »⁷⁷⁴

Pour Kafka, l'écriture du journal est une corvée humiliante. À l'enthousiasme des années 1910-1911 succèdent la déception et la méfiance. Il se plaint constamment de cette écriture avortée, de ces bribes de récit qu'il juge ratées, de ce souffle qui s'épuise si vite.

⁷⁶⁸ *Ibid.*, p. 181 (« Ich ziehe, wenn ich nach längerer Zeit zu schreiben anfangen, die Worte wie aus der leeren Luft. Ist eines gewonnen, dann ist eben nur dieses eine da und alle Arbeit fängt von vorne an. » ; *I*, p. 227).

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 205 (« [...] [daß] der Schuß von außenher geradezu mit Händen beendet werden muß, die nicht nur arbeiten sondern sich auch festhalten müssen. » ; *I*, p. 255).

⁷⁷⁰ Lettre du 12 janvier 1867 à George Sand.

⁷⁷¹ *J*, p. 182 (« [...] [daß] ich gelegentlich ohne beim Schreibtisch zu sein, Eingangssätze des zu Schreibenden erfinde, die sich gleich als unbrauchbar, trocken, weit vor dem Ende abgebrochen herausstellen und mit ihren vorragenden Bruchstellen in eine traurige Zukunft zeigen. » ; *I*, p. 229).

⁷⁷² Lettre du 15 et 17 décembre 1910 : « jedes Wort, ehe es sich von mir niederschreiben lässt, schaut sich zuerst nach allen Seiten um ; die Sätze zerbrechen mir förmlich, ich sehe ihr Inneres und muß dann aber rasch aufhören. »).

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 258 (« Arg. Heute nichts geschrieben. Morgen keine Zeit » ; *II*, p. 74).

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 227 (« Nichts geschrieben. » ; *II*, p. 28).

Quelquefois pourtant, il surmonte l'obstacle – par exemple en écrivant *Le Verdict* –, mais ces performances demeurent exceptionnelles. La plupart du temps, les essais d'écriture sont commentés avec sévérité, et entrecoupés de plaintes comme « Être misérable que je suis ! » ou « Quelle détresse ! »⁷⁷⁵ Kafka se heurte aux mêmes difficultés que Malte. Le but de l'écriture du *Journal* est d'entretenir le flux d'écriture, en espérant mettre au monde un récit. Et de fait, de nombreux textes narratifs ponctuent les cahiers de l'écrivain. Mais rares sont ceux qu'il a achevés. De ce point de vue, le *Journal* a échoué, car il n'a pas su insuffler l'énergie nécessaire. D'autre part, l'œuvre autobiographique, sorte de maison provisoire, devait lui servir de matériau pour construire une maison plus solide. Mais, écrit le diariste, se représentant métaphoriquement comme l'homme qui travaillerait à un tel chantier, « [...] les forces lui manquent au beau milieu de la construction et [...] au lieu d'avoir une maison branlante mais entière, il a maintenant une maison à moitié détruite et une autre à moitié achevée, c'est-à-dire rien. »⁷⁷⁶ Kafka se compare à Moïse, qui sortit son peuple de l'esclavage. Cependant, pour celui qui n'est ni dans l'esclavage ni dans la liberté, « le chemin déjà parcouru est immédiatement anéanti »⁷⁷⁷, et il est « sans guide pour le parcours suivant ». Il se trouve dans le vide, sur un pont écroulé des deux côtés. Cette image du chemin détruit réapparaît en 1917, toujours sur le thème d'une destruction absurde et sans avantage : « Chemin de la forêt. Tu as tout détruit, sans l'avoir réellement possédé. Comment penses-tu tout récolter ? »⁷⁷⁸ Tandis que Malte s'est arrêté à mi-parcours, Kafka, lui, n'a même pas trouvé la voie : « Il y a un but, mais pas de chemin. Ce que nous nommons chemin est hésitation »⁷⁷⁹, dit un célèbre aphorisme. Le *Journal* est l'annonce répétée d'une défaite. Un fragment de 1913 commence ainsi : « Ne pas désespérer. »⁷⁸⁰

⁷⁷⁵ Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 250 (« Ich elender Mensch ! », « Was für Not » ; *II*, p. 185-186). Claude David a placé ces deux notes dans le volume 2 de la Pléiade, mais il s'agit bien de notes personnelles.

⁷⁷⁶ *J*, p. 548 (« [...] [wenn] mitten im Bau seine Kraft aufhört und er jetzt statt eines zwar unsichern aber doch vollständigen Hauses, ein halbzerstörtes und ein halbfertiges hat, also nichts. » ; [Ein junger Student...], in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 10).

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 328 (« unter sofortigem Verlöschen des schon zurückgelegten [Weg] » ; *II*, p. 220).

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 436 (« Weg zum Wald. Zerstört hast Du alles, ohne es eigentlich besessen zu haben. Wie willst Du es wieder zusammenfügen ? » ; *III*, p. 166).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 449 (« Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg ; was wir Weg nennen, ist Zögern. » ; [Es war der erste Spatenstich], in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 146).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 302 (« Nicht verzweifeln » ; *II*, p. 182).

Puis, évoquant de nouvelles forces susceptibles d'arriver, le diariste conclut : « Si elles ne viennent pas, c'est que tout est fini ici, mais alors définitivement [...] »⁷⁸¹. Il a échoué dans sa vie comme dans son œuvre : « Une vie qui passe inaperçue. Un échec qui se voit. »⁷⁸² Il faut se demander si le *Journal*, qui devait donner l'élan à l'écriture, n'en a pas en réalité été le frein. D'abord, parce qu'il ramène son auteur constamment à lui-même. Il suffit de comparer le *Journal* de Kafka à *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, dont il était un fervent lecteur, pour mesurer l'énergie dépensée par l'écrivain pragois dans sa lutte contre l'angoisse. On est loin de l'autobiographie goethéenne, modèle par excellence, « forme privilégiée d'édification d'un moi stylisé par l'écriture »⁷⁸³, comme le note Florence Bancaud. Claude David rappelle que l'autobiographie rêvée devait être une conquête de soi et du monde :

Le journal était en principe destiné à relancer l'activité créatrice de Kafka, à tourner ses regards du côté du monde. [...] Mais le projet échoue : la création littéraire ne renaît pas et, au lieu de rencontrer le monde du dehors, c'est le spectacle de lui-même qui s'offre à ses yeux. La tendance à l'introversión, qui avait toujours existé, se trouve ainsi renforcée. [...] La connaissance de soi ou la recherche de soi-même a supplanté le besoin de créer.⁷⁸⁴

Enfin l'omniprésence des récits ne constitue-t-elle pas, à l'instar de l'épilogue des *Carnets*, une fuite dans l'imaginaire ? C'est-à-dire que nous aurions affaire dans les deux livres au même échec de la mise en fiction, un dérapage vers le romanesque. Kafka achoppe sur un double obstacle : d'une part il achève peu de ses fictions, d'autre part l'invasion de ces fictions dans le journal l'éloigne de lui-même. Si l'on considère que ses maîtres étaient Flaubert et Goethe, on peut avoir une idée de la production qu'il attend d'un écrivain, et avouer qu'il en est loin. L'identification radicale de l'auteur pragois avec son œuvre, que révèle ce *Journal*, ne l'a-t-elle pas empêché à la fois de vivre et d'écrire ? Le journal intime, opérant la fictionnalisation de soi, a confondu et englouti tout ensemble le moi et l'œuvre romanesque. Tout est voué à la disparition. En 1912, Kafka brûle « beaucoup de vieux papiers odieux »⁷⁸⁵ (y compris, sans doute, des pages du *Journal*).

Le Livre de l'intranquillité est, au lieu du tombeau éternel du poète, le cercueil qu'on enfouit sous la terre : « Et de même que l'inutile

⁷⁸¹ *Ibid.* (« Kommen sie nicht, dann ist hier alles zuende aber endgültig [...] »).

⁷⁸² *Ibid.*, p. 538 (« Unmerkliches Leben. Merkliches Mißlingen. » ; III, p. 222).

⁷⁸³ Bancaud, Florence, *Le Journal de Franz Kafka ou l'Écriture en procès*, Paris, CNRS éditions, 2001, p. 128.

⁷⁸⁴ David, C., *Franz Kafka, op. cit.*, p. 106.

⁷⁸⁵ *J*, p. 245 (« viele alte widerliche Papiere » ; II, p. 53).

cadavre de l'homme ordinaire descend vers la fosse commune, de même descend vers l'oubli commun le cadavre, également inutile, de cette prose faite à mes mesures. »⁷⁸⁶ Chez Soares, toute quête est inaboutie : « Tout ce que j'ai recherché dans la vie, j'ai de moi-même cessé de le chercher. Je suis comme un homme qui chercherait distraitements quelque chose et qui, entre la quête et le rêve, aurait oublié ce que c'était. [...] Tout ce que j'ai eu, oui, se résume à n'avoir pas su chercher, seigneur féodal de marais crépusculaire »⁷⁸⁷. Le héros-quêteur a oublié le Graal, et s'est immobilisé dans les marécages autour du château. Pessoa n'a pas souffert de stérilité créatrice au même titre que les deux auteurs germaniques. Sa production est abondante et variée. Sans doute l'hétéronymie l'a-t-elle aidé à façonner son œuvre. Teresa Rita Lopes a dénombré soixante-douze personnalités créées par Pessoa. Cette multiplication témoigne du foisonnement de l'inspiration de l'écrivain, lui a permis de l'incarner et de la renouveler. Néanmoins, cette œuvre est, de l'aveu même de son auteur, le fruit d'une impuissance créatrice. Pessoa s'en plaint à Côrtes-Rodrigues : « Mon état d'esprit m'oblige en ce moment à travailler de façon assez soutenue, malgré moi, au *Livre de l'intranquillité*. Mais ce ne sont que des fragments et encore des fragments. »⁷⁸⁸ Soares lui-même se plaint de sa lenteur, et du peu de soin apporté à la rédaction. Les lignes sont « à peine rédigées », et le papier est rempli « peu à peu »⁷⁸⁹. À plusieurs reprises, il note son incapacité : « Je n'écris plus depuis bien longtemps. »⁷⁹⁰ Se relisant, il consigne la vanité de son livre. Béatrice Didier rappelle que le journal intime est souvent un livre de comptes⁷⁹¹. Le bilan dressé par l'aide-comptable est déficitaire : « Je vois clairement aujourd'hui que j'ai échoué [...] »⁷⁹². Ailleurs il écrit : « Je suis une absence de bilan de moi-même. »⁷⁹³ Il

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 172 (« E, como o inútil cadáver do vulgar à terra comum, baixa ao esquecimento comum o cadáver igualmente inútil da minha prosa feita a atender. » ; p. 167).

⁷⁸⁷ *LI*, p. 232 (« Tudo quanto tenho buscado na vida, eu mesmo o deixei por buscar. Sou como alguém que procuro distraidamente o que, no sonho entre a busca, esqueceu já o que era. [...] Tudo quanto tenho tido, sim, tem sido o não ter sabido buscar, senhor feudal de pântanos à tarde... » ; p. 220).

⁷⁸⁸ Lettre du 19 novembre 1914 (« O meu estado de espírito obriga-me agora a trabalhar bastante, sem querer, no *Livro do desassossego*. Mas tudo fragmentos, fragmentos, fragmentos. »).

⁷⁸⁹ *LI*, p. 97 (« mal-notadas », « lentamente » ; p. 99).

⁷⁹⁰ *Ibid.*, p. 161 (« Há muito tempo que não escrevo » ; p. 156).

⁷⁹¹ Didier, B., *Le Journal intime, op. cit.*, p. 49-50.

⁷⁹² *LI*, p. 318 (« Reconheço hoje que falhei [...] » ; p. 298).

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 420 (« disse sempre a mesma coisa », « Sou uma ausência de saldo de mim mesmo » ; p. 390).

écrit ce journal comme un prisonnier de lui-même, condamné à s'écrire toujours, impitoyablement. « J'ai duré des heures ignorées [...] »⁷⁹⁴, constate-t-il. Il partage la même conception mallarméenne de la création que Kafka : « Ce qui m'afflige, note-t-il, c'est que le meilleur de ce que j'ai écrit soit mauvais. [...] Tout ce que nous faisons, dans l'art ou dans la vie, est la copie imparfaite de ce que nous avons cru faire. »⁷⁹⁵ Il forme l'éternel projet d'écrire autre chose. Il pense qu'il faut soit créer « une œuvre achevée »⁷⁹⁶, soit ne rien écrire. Son *Livre*, comme l'écrit Robert Bréchon, n'est que « l'ombre ou le double du *Livre* définitivement absent »⁷⁹⁷. Son écriture est minée par la nostalgie d'une autre écriture. Écrire, c'est détruire le rêve, car « l'œuvre accomplie n'est jamais que l'ombre grotesque de l'œuvre qu'on a rêvée »⁷⁹⁸. Même le *Roi Lear* est une œuvre qui se contente de faire signe vers le but manqué (LI 289). Au fond, l'œuvre échoue du simple fait de son existence : « Mon instinct de perfection devrait m'interdire d'achever ; il devrait même m'interdire de commencer [...] »⁷⁹⁹. L'œuvre rêvée est toute mentale, et implique la renonciation au langage : « Si au moins, [...] nous pouvions rester ainsi, sans commettre une seule action, ni permettre à nos lèvres pâlies de pécher encore d'un seul mot ! »⁸⁰⁰ En cela l'écrivain lisboète partage les inquiétudes de nombreux diaristes, pour qui l'écriture du journal est souvent une façon de différer celle du livre véritable. L'œuvre, comme le note l'aide-comptable, « reste à écrire »⁸⁰¹.

« *Poésie et vérité* » (Goethe)

L'écriture s'avère impropre à assurer la quête de soi. Vérité et écriture sont inconciliables. Deleuze commentant Heidegger, écrit :

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 126 (« Durei horas incógnitas [...] » ; p. 125).

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 189 (« O que me dói é que o melhor é mau [...] Tudo quanto fazemos, na arte ou na vida, é a cópia imperfeita do que pensámos em fazer. » ; p. 182).

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 115 (« a obra completa » ; p. 115).

⁷⁹⁷ Bréchon, R., *Préface au Livre de l'intranquillité*, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁹⁸ *LI*, p. 295 (« a obra feita é sempre a sombra grotesca da obra sonhada » ; p. 277).

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 174 (« O meu instinto de perfeição deveria inibir-me de acabar ; deveria inibir-me até de dar começo [...] » ; p. 168).

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 132 (« Se ao menos, [...], assim pudéssemos que dar-nos, sem que cometéssemos uma acção, sem que os nossos lábios pálidos pecassem mais palavras! » ; p. 130).

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 95 (« por escrever » ; p. 97).

« l'être lui-même est *seul* à résister absolument à toute *métaphore*. »⁸⁰²
Comment le journal intime, dans ces conditions, peut-il prétendre à une fondation ontologique ? Gusdorf note que tâcher de dire la conscience, c'est déjà « l'aliéner »⁸⁰³. Parce que « l'écriture du moi n'est pas le moi écrit »⁸⁰⁴, l'entreprise semble condamnée par ce « décalage ontologique »⁸⁰⁵. Plus le diariste avance, plus il prend conscience de l'utopie de son projet, car le moi est insaisissable. « Le journal est en réalité le mémorial de l'absence »⁸⁰⁶, note Alain Girard. Montrant l'écriture en acte, Malte, Kafka et Soares ont tâché de se saisir à la racine de leur être, mais comme l'écrit Michel Beaujour, Narcisse « cesse d'être Narcisse en écrivant son autoportrait »⁸⁰⁷, car le moi est insondable et s'efface quand il s'écrit. L'écriture intime, plus que tout autre, est tautologique, car elle n'aboutit jamais qu'à l'écriture d'une écriture. Georges Gusdorf rend compte de cette particularité de l'autoportrait en littérature : « Qui écrit ? Celui qui écrit rêve toujours d'une écriture en prise directe sur l'être. Mais toujours celui qui écrit est un autre, parce que toute écriture prend ses distances et consacre une aliénation. Toujours c'est un autre, et qui parle d'autre chose, et n'existe que par défaut. »⁸⁰⁸

Lorsque Malte, dans l'épisode de la main, émerge de nouveau à la lumière, il veut raconter ce qui s'est passé à « Mademoiselle ». Mais les mots lui manquent : « [...] comment exprimer cela de manière à être compris ? S'il existait des mots pour un tel événement, j'étais trop petit pour les trouver. »⁸⁰⁹ Il devine alors que l'âge adulte consiste précisément à se mouvoir dans l'indicible, que la vie sera désormais « pleine uniquement de choses singulières, qui ne seraient destinées qu'à un seul être et qu'on ne pourrait pas dire. »⁸¹⁰ Et, à la fin du premier fragment, où il évoque Abelone, il s'interrompt soudain : « Je ne veux rien raconter à ton sujet, Abelone. [...] Parce qu'en disant les choses, on ne peut que faire tort. »⁸¹¹ S'écrire est une trahison de soi-même. Malte

⁸⁰² Deleuze, G., *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 203.

⁸⁰³ Gusdorf, G., *Lignes de vie*, vol. 1 : *Les Écritures du moi*, op. cit., p. 336-337.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 384.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 349.

⁸⁰⁶ Girard, A., *Le Journal intime*, op. cit., p. 497.

⁸⁰⁷ Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Seuil, Paris, 1980, p. 342.

⁸⁰⁸ Gusdorf, G., *Lignes de vie*, vol. 2 : *Auto-bio-graphie*, op. cit., p. 119.

⁸⁰⁹ *CM*, p. 495 (« [...] es war nicht auszudrücken, so daß es einer begriff. » ; p. 79).

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 496 (« voll lauter besonderer Dinge, die nur für *Einen* gemeint sind und die sich nicht sagen lassen. » ; p. 79).

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 517 (« Ich will nichts erzählen von dir, Abelone. [...] weil mit dem Sagen nur unrecht geschieht. »).

redoute de commettre ce crime : « [...] la peur que je puisse me trahir et raconter tout ce dont j'ai peur et la peur que je ne puisse rien dire, parce que tout est indicible [...] »⁸¹². L'écriture échoue parce qu'elle donne les pleins pouvoirs à la subjectivité. Au cours de la crise d'angoisse du carnaval, Malte laisse son propre point de vue se multiplier à l'infini. « Peut-être d'ailleurs tout restait-il immobile et ce n'était en eux et en moi qu'un seul vertige, qui faisait tout tourner. »⁸¹³ L'angoisse devait être tenue à distance grâce à l'application des préceptes de Rodin et de Cézanne, en se plaçant du point de vue de l'objet, mais Malte n'a pu réprimer sa subjectivité. Il s'efforce, dans une description, de donner forme à l'objet, de lui assigner une place dans l'espace comme s'il s'agissait d'une sculpture. Aussi le passage commence-t-il par un pacte réaliste : « [...] je n'ai rien omis, et, bien entendu, rien ajouté. »⁸¹⁴ La triple anaphore de la formule « on voyait » (*Man sah*), renouvelle ce pacte d'une vision objective. Mais peu à peu, le narrateur prend des libertés avec le contrat qu'il a lui-même proposé au lecteur. Ainsi, la descente des cabinets « couverte de taches de rouille » (« *rostfleckige* ») rampait « d'une manière atrocement *écœurante*, qui évoquait le mouvement mou d'un ver ou le trajet de quelque digestion » (« in unsäglich widerlichen, wurmweichen, gleichsam verdauenden Bewegungen »)⁸¹⁵. Les adjectifs qualificatifs ne sont pas sur le même plan sémantique. « Rostfleckig » est un adjectif objectif (classifiant), c'est-à-dire attribuant une propriété stable, indépendante de l'énonciateur. « Widerlichen » est un adjectif subjectif, affectif, c'est-à-dire impliquant une réaction émotive de l'énonciateur. L'adjectif « wurmweichen », a priori classifiant, prend du coup une valeur subjective, renforcée par la comparaison qui suit, à forte connotation péjorative. Cette intrusion de la subjectivité s'accroît lorsque Malte évoque les vies qu'ont abritées ces lieux. Car alors il se met à imaginer à partir des traces. Il en vient ainsi à évoquer « l'odeur pleine d'angoisse des enfants »⁸¹⁶ qui ont vécu là, trahissant ainsi sa propre peur. Il sait qu'il a transgressé le pacte. Il s'efforce de redonner à sa description une apparence d'objectivité et d'obtenir la complicité du lecteur : « J'ai bien

⁸¹² *Ibid.*, p. 475 (« [...] die Angst, daß ich mich verraten könnte und alles das sagen, wovor ich mich fürchte, und die Angst, daß ich nichts sagen könnte, weil alles unsagbar ist [...] » ; p. 56).

⁸¹³ *Ibid.* (« Vielleicht auch stand alles fest, und es war nur ein Schwindel in mir und ihnen, der alles zu drehen schien. »).

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 463 (« [...] nichts weggelassen, natürlich auch nichts hinzugetan. » ; p. 41).

⁸¹⁵ *Ibid.* Je souligne.

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 464 (« der Angstgeruch der Kinder » ; p. 43).

dit qu'on avait démolé tous les murs, à l'exception d'un seul ? »⁸¹⁷ Il réfute d'imaginaires objections : « On dira que je suis resté longtemps à le regarder ; mais je suis prêt à jurer que je me suis mis à courir *dès que je l'eus reconnu*. » (« Man wird sagen, ich hätte lange davorgestanden ; aber ich will einen Eid geben dafür, daß ich zu laufen begann, *sobald ich die Mauer erkannt hatte*. »)⁸¹⁸ Le motif de la reconnaissance, bien qu'il soit l'information-clé de la phrase, est glissé incidemment, dans une proposition circonstancielle. Malte espère ainsi cacher au lecteur le caractère subjectif de sa description. Mais il ajoute : « Car le terrible est bien que je l'aie reconnu. » (« Denn das ist das Schreckliche, daß ich sie erkannt habe. ») La conclusion du passage ne peut alors que révéler le désastre d'une subjectivité dévorante : « Tout ce qui est ici, je le reconnais ; c'est la raison pour laquelle tout pénètre en moi spontanément : comme chez soi. »⁸¹⁹

En 1913, alors que le *Journal* n'est tenu régulièrement que depuis trois ans, Kafka s'avoue vaincu : « Je n'ai même pas envie de tenir mon Journal [...], peut-être parce que je ne pourrai jamais décrire que des façons d'agir incomplètes, – et *nécessairement* incomplètes semble-t-il [...] »⁸²⁰. Le diariste explique ainsi son incapacité à écrire : « Toutes les choses qui me viennent à l'esprit se présentent à moi non par leur racine, mais par un point quelconque situé vers leur milieu. »⁸²¹ C'est parfois l'ensemble de la réalité qui échappe à la mise en mots : « Tout se refuse à être écrit [...] »⁸²². Les mots surgissent, encerclés de doutes qui les masquent aux yeux du diariste (J 11) qui tombe dans le piège de la notation superficielle du journal : « [...] les notations, obéissant à leurs propres fins, ne font que remplacer avec la supériorité de ce qui est fixé le sentiment éprouvé de façon purement générale, mais de telle sorte que le sentiment vrai disparaît, tandis que l'absence de valeur de la notation est reconnue trop tard. »⁸²³ Grand épistolier, Kafka constate notamment

⁸¹⁷ *Ibid.* (« Ich habe doch gesagt, daß man alle Mauern abgebrochen hatte bis auf die letzte –? »).

⁸¹⁸ *Ibid.* Et suivante. Je souligne.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 464 (« Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir. » ; p. 43).

⁸²⁰ *J*, p. 313 (« Ich habe nicht einmal Lust ein Tagebuch zu führen [...], vielleicht weil ich immerfort nur halbe und allem Anschein nach *notwendig* halbe Handlungsweise beschreiben müßte [...] » ; *II*, p. 197).

⁸²¹ *Ibid.*, p. 6 (« Alle Dinge nämlich die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte » ; *I*, p. 15).

⁸²² *Ibid.*, p. 314 (« Alles wehrt sich gegen das Aufgeschriebenwerden [...] » ; *II*, p. 197).

⁸²³ *Ibid.*, p. 18 (« [...] dann ersetzt das Aufgeschriebene nach eigener Absicht und mit der Übermacht des Fixierten das bloß allgemein Gefühlte nur in der Weise, daß das

les limites de la correspondance : « [...] nos lettres sont incapables de donner une expression satisfaisante de nos propres sentiments [...] »⁸²⁴. L'intériorité reste « indescriptible » (« unbeschreiblich »), « indicible » (« unsagbar »), donne lieu à des phrases « vite émietées » (« rasch abbröckelnd »). L'écriture de soi est impossible, soit parce que les mots trahissent le sentiment, soit parce que ce sentiment est confus. L'auteur pragois oscille perpétuellement entre ces deux interprétations. Il écrit à Felice, en février 1913, qu'il ne faut pas s'inquiéter pour le langage, mais pour soi-même. Et il ajoute : « Quel homme sait donc où il en est en se voyant du dedans ? »⁸²⁵ Pour s'écrire, le moi devrait d'abord pouvoir définir l'état dans lequel il se trouve : « Le fait de ne pas le savoir est sans doute lié à mon incapacité d'écrire »⁸²⁶, constate l'écrivain. Il note l'échec du projet de toute littérature autobiographique : « [...] rien au monde n'est plus loin d'un événement vécu – le chagrin causé par la mort d'un ami, par exemple – que la description de ce même événement. »⁸²⁷ Kafka, a, en écrivant, le « sentiment du faux »⁸²⁸. Assailli par des apparitions instables, il doit attendre le surgissement des vraies apparitions (J 203). L'âme est inexprimable. Tandis qu'il égrène ses litanies dans son *Journal*, il s'interrompt soudain : « Et quelles que soient mes plaintes, elles sont sans conviction, sans douleur réelle même, elles se balancent comme l'ancre d'un navire perdu, très haut au-dessus du fond qui pourrait le retenir. »⁸²⁹ Kafka ne peut plus écrire, parce qu'il ne parvient pas à dire la seule chose qui lui ouvrirait les portes de l'écriture.

Soares se désespère souvent de ne pas pouvoir écrire ce qu'il ressent. Son modèle est extrait du Livre de Job : « Mon âme est lasse de ma vie ! »⁸³⁰ Il est séduit par la concision de cette phrase, qu'il cite également dans le grand texte intitulé « Examen de conscience »

richtige Gefühl schwindet, während die Wertlosigkeit des Notierten zu spät erkannt wird » ; I, p. 113).

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 178 (« [Wenn] wir nämlich mit unseren Briefen dem eigenen Gefühle nicht genügen können [...] » ; I, p. 224).

⁸²⁵ Lettre du 18 au 19 février 1912 (« Wer weiß denn aus sich selbst heraus, wie es um einen steht. »).

⁸²⁶ *J*, p. 6 (« Daß ich das nicht weiß hängt wohl mit meiner Unfähigkeit zu schreiben zusammen. » ; I, p. 15).

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 178 (« [...] [daß] von einem Erlebnis [...] nichts auf der Welt weiter absteht, als die Beschreibung dieses Erlebnisses » ; I, p. 224).

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 203 (« Gefühl des Falschen » ; I, p. 252).

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 419 (« Und was ich auch klage, ist ohne Überzeugung, selbst ohne wirkliches Leid, schwingt wie der Anker eines verlorenen Schiffes weit über der Tiefe, die Halt geben könnte. » ; III, p. 134).

⁸³⁰ *LL*, p. 109 (« Minha alma está cansada de minha vida ! » ; p. 109).

[« Exame de consciência »]. Les modèles accablent l'écrivain. Dans ce passage, il fait référence à Héraclite et à l'Ecclésiaste, ainsi qu'à Pascal, Vigny, Amiel, Verlaine et les symbolistes. Il en déduit qu'il n'a « pas même le privilège d'une petite originalité de la maladie »⁸³¹. Au fragment 79, Soares s'efforce de parvenir à l'expression juste de la mélancolie. Il a recours aux mêmes images que d'ordinaire : le fleuve, les nuages, la stagnation, la nausée, la tombée de la nuit. Il met en place le décor du spleen, mêlant, ainsi qu'il le dit plus bas, le paysage et ses pensées. Mais quelque chose d'artificiel entache les images. Les comparaisons se succèdent sans que le malaise soit rendu sensible au lecteur. Le diariste ne parvient pas à la densité d'expression qu'on trouve ailleurs dans le *Livre*. Le symbolisme pèse lourdement sur certaines phrases : « Très haut, des nuages flottaient dans rien, clairsemés, enroulés sur eux-mêmes [...] »⁸³² La première partie – « *Altas, pousavam em nada nuvens ralas, rolos* » – imite par ses sonorités le mouvement des nuages. L'évocation cède à l'ivresse d'une poésie aux parfums un peu passés, au lieu de chercher la justesse du langage. Le locuteur échoue à exprimer l'essence de son malaise : « [...] mon projet sent la vase [...] »⁸³³, écrit-il. Et d'incriminer son style : « Quel enchevêtrement de l'âme avec les sensations, des pensées avec l'air et le fleuve, tout cela pour dire que la vie me fait mal dans mon odorat et dans ma conscience – pour ne pas savoir dire [...] »⁸³⁴. La mélancolie prive le sujet de langage. Le monde « nous est dit dans une autre langue, incompréhensible, suite sonore de syllabes qui ne prennent aucune forme dans notre esprit »⁸³⁵. L'autogenèse se révèle impossible. « Jamais je n'écrirai de page qui me révèle, ou qui révèle quoi que ce soit. [...] J'ai échoué [...] »⁸³⁶, se lamente Soares. Il n'est pas celui qui pouvait accueillir la révélation du Secret. « [...] un autre que moi pourrait entendre des lèvres tristes murmurer l'aveu refusé à de plus fortes instances »⁸³⁷, écrit-il. On reste prisonnier de notre conscience, car nul ne peut se voir en entier dans un miroir (LI 334). Le journal a

⁸³¹ *Ibid.*, p. 507 (« Nem o privilégio de uma pequena originalidade de doença » ; p. 437).

⁸³² *Ibid.*, p. 109 (« Altas, pousavam em nada nuvens ralas, rolos [...] » ; p. 109).

⁸³³ *Ibid.* (« [...] há maresia no meu propósito [...] »).

⁸³⁴ *Ibid.* (« Tanto enredo da alma com as sensações, dos pensamentos com a ar e o rio, para dizer que me dói a vida no olfacto e na consciência, para não saber dizer [...] »).

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 213 (« está dito em outra linguagem, para nós incompreensível, meros sons de sílabas sem forma no entendimento » ; p. 203).

⁸³⁶ *Ibid.*, p. 171 (« Nunca escreverei uma página que me revele ou que revele alguma coisa. [...] Falhei [...] » ; p. 166).

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 63 (« [...] outro que não eu ouviria dos lábios tristes a confissão negada a melhores insistências. » ; 58).

échoué à donner « une autre âme, un autre angle du regard et de la pensée. »⁸³⁸ Nulle part le diariste n'exprime aussi précisément quel était le projet, et son échec.

En outre, l'écriture de soi terrifie les diaristes, incapables d'affronter leurs démons. Dans le phénomène hétéronymique, la conscience est épouvantée d'être la conscience désespérée d'avoir conscience. C'est l'un des leitmotivs du *Livre de l'intranquillité*. « J'ai toujours souffert davantage de ma conscience de la douleur que de la souffrance même dont j'avais conscience »⁸³⁹, reconnaît l'aide-comptable. Il se sent frère spirituel d'Amiel, qui évoque dans son journal « la conscience de la conscience »⁸⁴⁰. Il pense que son « intelligence aiguë est destinée à [le] détruire. »⁸⁴¹ Ailleurs, Pessoa écrit : « L'analyse de soi est un phénomène morbide. »⁸⁴²

Chez Rilke et Kafka, le langage menace le sujet. Cette inquiétude surgit dans les *Carnets*, lors de l'épisode de la main : « Et soudain la peur me saisit que ces mots, qui n'étaient pas de mon âge, fussent là tout à coup et rien ne me semblait plus terrible que de devoir les prononcer. Revivre toute la réalité de là-dessous, différemment, sur un autre mode, depuis le commencement, m'entendre admettre son existence, je n'en avais plus la force. »⁸⁴³ Le langage produit des images qui deviennent de terrifiantes réalités. C'est du langage que naît la crise d'angoisse du fragment 50. Malte écrit d'abord, comme s'il s'agissait d'une chose insignifiante : « Tout le monde connaît le bruit que fait n'importe quel objet rond en fer-blanc, par exemple le couvercle d'une boîte de conserve [...] »⁸⁴⁴. Or, l'image, choisie au hasard, va devenir une réalité insoutenable. Le narrateur affirme tout d'abord que c'est le bruit causé par la chute d'un tel couvercle qu'il entend chez son voisin, étudiant en médecine. Le bruit cesse, car le voisin est parti en province. Puis Malte

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 334 (« outra alma, outra colocação do olhar e do pensar. » ; p. 313).

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 124 (« Sofri sempre mais com a consciência de estar sofrendo que com o sofrimento de que tinha consciência. » ; p. 123).

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 144 (« a consciência da consciência » ; p. 142).

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 49 (« inteligência aguda para o destruir » ; p. 55). Traduction modifiée.

⁸⁴² Inédit de la Bibliothèque Nationale du Portugal. Texte en français.

⁸⁴³ *CM*, p. 495-496 (« Und plötzlich ergriff mich die Angst, sie könnten doch, über mein Alter hinaus, auf einmal da sein, diese Worte, und es schien mir fürchterlicher als alles, sie dann sagen zu müssen. Das Wirkliche da unten noch einmal durchzumachen, anders, abgewandelt, von Anfang an ; zu hören, wie ich es zugebe, dazu hatte ich keine Kraft mehr. » ; p. 79).

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 549 (« Beinah jeder kennt den Lärm, den irgendein blechernes, rundes Ding, nehmen wir an, der Deckel einer Blechbüchse, verursacht [...] » ; p. 141).

oublie cette image, et prétend que l'origine du vacarme était la fermeture irrépressible de l'œil droit de l'étudiant. En première lecture, on pourrait penser qu'on a affaire à deux anecdotes différentes. Mais il s'agit bien du même voisin. Brigge précise au début qu'il n'a rien de commun avec celui-ci, et, lors de la deuxième version de la scène, il insiste : « [...] comme je l'ai déjà dit, je ne m'intéressais pas du tout à sa manière de vivre. »⁸⁴⁵ En revanche, la seconde version de la scène est donnée au passé, après le départ du voisin. Le travail de l'imagination est double : d'une part parce que le narrateur n'a pas vu la scène, d'autre part parce qu'il s'agit d'un souvenir. La déréalisation est à son comble. Comme précédemment, un événement salutaire vient interrompre le bruit. Il s'agit, cette fois, de la venue d'un visiteur chez l'étudiant. Au fragment suivant, l'éloignement temporel est accru par la reprise du motif de son indifférence à l'égard de cet étudiant : « J'ai presque oublié mon voisin. Je vois bien que ce n'était pas une sympathie véritable que j'éprouvais pour lui. »⁸⁴⁶ Dans cette troisième strate du temps, il n'est plus question de l'étudiant, mais simplement de l'objet en fer-blanc qui attend Malte dans la chambre de celui-ci, et dont il précise qu'il tombe de lui-même. Ainsi se trouvent fondues les deux versions. De la première, Malte garde l'image du couvercle, dans la seconde, celle de l'autonomie de l'objet. En effet, alors que dans la première version l'étudiant faisait tomber le couvercle, dans la seconde, il subissait passivement la chute de sa paupière. La structure du passage consiste donc en trois scènes, variations sur une image, avec un refrain (le peu d'intérêt éprouvé pour ce voisin). À chaque fois, il s'agit d'un temps différent, qui va de la scène vécue au temps de l'écriture. L'enchaînement cependant ne peut que dérouter le lecteur. Car l'image seconde, celle de la paupière, est abandonnée en cours de route au profit de la première. L'une des métaphores est tout simplement reniée par son auteur. Mais d'où venait-elle ? Sans doute de la parenté entre le couvercle, circulaire, s'ajustant sur la boîte comme la paupière sur l'œil. Cette dernière image était donc une dérivation de la première. À moins qu'elle ne fût l'image centrale, et celle du couvercle en aurait été la métaphore ; l'organisation du discours rend cette question indécidable. En fait, dans ce monde des images, les métaphores s'engendrent les unes les autres. Ce qui est sûr, c'est que l'œil dégénéré reste présent à travers les visions hallucinées de Brigge. Cet œil malade, c'est l'imagination incontrôlée du narrateur. On sent que Rilke-Malte cherche à arrêter cette

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 551 (« [...] wie gesagt, ich interessierte mich durchaus nicht für seine Verhältnisse. » ; p. 143).

⁸⁴⁶ *Ibid.*, p. 552 (« Ich habe meinen Nachbar fast schon vergessen. Ich sehe wohl, daß es keine richtige Teilnahme war, was ich für ihn hatte. » ; p. 144).

machine qui s'est emballée. Tel est sans doute le rôle des deux interruptions du récit, d'abord le départ du voisin, puis l'intervention extérieure. Par deux fois, un silence salvateur se fait, par deux fois le processus fou est relancé. Cette mise en images provoque la paranoïa de Malte qui conclut : « C'est donc bien un couvercle de boîte qui a décidé de me persécuter. »⁸⁴⁷ Et le fragment s'achève sur l'image d'un poète qui se voit tenté par tous les objets dégénérés. Le processus de mise en images suscite l'angoisse. Après l'épisode du mur, Malte écrit : « J'étais un peu épuisé après tout cela ; on peut même dire que ma santé en était ébranlée [...] »⁸⁴⁸. Dans l'enfance, déjà (CM 496), le jeune Danois fait l'expérience d'une prolifération des images à l'intérieur du moi. Celui-ci déborde alors littéralement, et reste béant, créant une insupportable douleur psychique : « Je me mis alors à crier, à moitié ouvert comme j'étais [...] »⁸⁴⁹. Après l'épisode de la boîte en fer-blanc, la crise de paranoïa du narrateur se poursuit durant encore deux fragments, jusqu'à ce qu'il se réfugie dans les histoires du petit livre vert. Celui-ci lui permet, au cours des épisodes qui suivront, d'épuiser sa réserve d'images de folie et de mort. L'image se révèle donc toute puissante. La mémoire elle-même est imaginaire : « J'ai l'impression de me rappeler qu'ils se trouvent sur la cheminée [...] »⁸⁵⁰, écrit Malte à propos de la boîte et de son couvercle, alors qu'il n'a jamais pénétré dans la pièce. Nulle part le narrateur des *Carnets* ne fait preuve d'une telle confusion mentale. Dans sa détresse, il fait appel au lecteur : « Mettons-nous bien d'accord là-dessus : le couvercle d'une boîte, d'une boîte qui se porte bien [...], ce couvercle-là ne devrait rien désirer d'autre que se trouver sur sa boîte [...] »⁸⁵¹. C'est au sens commun que s'adresse le diariste, car le dicton populaire dit bien : « Chaque pot a son couvercle » (qui a son équivalent littéral en allemand). Mais le lecteur n'est plus d'accord sur rien, il a le sentiment de lire le journal d'un fou. Malte voudrait limiter l'imagination du couvercle, à défaut de la sienne : « [...] ce devrait être le point extrême que peut atteindre son imagination [...] »⁸⁵². Le débordement de la subjectivité est tel qu'il est étendu à l'objet. Pire,

⁸⁴⁷ *Ibid.*, p. 553 (« Nun also, es ist der Deckel dieser Büchse, der es auf mich abgesehen hat. » ; p. 145).

⁸⁴⁸ *Ibid.*, p. 464 (« Ich war etwas erschöpft nach alledem, man kann wohl sagen angegriffen [...] » ; p. 43).

⁸⁴⁹ *Ibid.*, p. 496 (« Und da schrie ich, halb offen wie ich war [...] » ; p. 80).

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 553 (« Mir ist, als entsänne ich mich, daß sie auf dem Kamin stehn [...] » ; p. 145).

⁸⁵¹ *Ibid.* (« Einigen wir uns darüber: der Deckel einer Büchse, einer gesunden Büchse [...] so ein Deckel müßte kein anderes Verlangen kennen, als sich auf seiner Büchse zu befinden [...] »).

⁸⁵² *Ibid.* (« [...] dies müßte das Äußerste sein, was er sich vorzustellen vermag [...] »).

celui-ci possède sa propre imagination. Or, l'objet dont il est question est imaginaire. Il est né du langage. Souvenons-nous que ce n'était qu'un exemple pris au hasard. Mais voici que l'image est devenue le centre du discours, et fait surgir d'autres images. Il n'est alors pas étonnant que la boîte se dédouble. Le langage fonctionne comme un miroir. Les métaphores multiplient la boîte comme le miroir de la cheminée sur laquelle elle repose. Avant de fixer dans les *Carnets* la scène de la boîte en fer-blanc, Rilke l'a décrite dans une lettre à Lou en 1903. Mais il conclut sur l'échec de ces tentatives de tableaux parisiens :

Si j'avais pu *faire* les angoisses (die Ängste *machen*) que je vivais ainsi, façonner des choses (Dinge bilden) à partir d'elles, des choses réelles, tranquilles, dont la création est liberté et joie, et qui, une fois là, vous apaisent, il ne me serait rien arrivé. [...] Mais [...] de mon effort pour leur donner forme (formen), pour créer, elles seules profitaient (wurde ich schöpferisch an ihnen selbst) ; car, loin de les transformer en choses soumises à ma volonté, je ne faisais que leur donner une existence autonome (eigenes Leben) qu'elles retournaient contre moi pour me persécuter [...]⁸⁵³.

Malte est incapable d'affronter ses démons. Il se présente jusqu'au bout comme un débutant. Les premiers fragments obéissent à une discipline précise. Le diariste apprend à voir, et s'oblige à prendre des notes sur ce qui l'entoure. Mais très vite, il saisit le prétexte d'une comparaison pour fuir dans ses souvenirs d'enfance. Ayant décrit au fragment 7 la mort moderne, il lui oppose la mort de jadis, et évoque, au fragment 8, celle du chambellan Brigge. Or celle-ci fait l'objet d'un développement bien trop long pour être considérée comme une illustration des propos qui précèdent. Dès lors, le narrateur a dérapé vers la tentation autobiographique. Le jeune Danois commet dans ses carnets la même erreur que dans son drame, et qui consiste en l'introduction d'un tiers, c'est-à-dire, d'après le commentaire de Claude David, d'une action. « Ce tiers, explique Malte, qu'on voit parcourir toutes les vies et toutes les littératures, ce fantôme d'un tiers qui n'a jamais existé [...] est le paravent derrière lequel un drame se déroule. »⁸⁵⁴ Malte est le paravent de Rilke. En introduisant un narrateur fictif, il a cédé à la tentation romanesque. L'hétéronymie ouvre la porte à une fictionalité débridée. Dans la seconde partie des *Carnets*, Malte n'apparaît quasiment plus, se réfugiant derrière des figures historiques et religieuses tutélaires. La source de son récit n'est plus située en lui-même, ou dans sa vision du

⁸⁵³ Lettre du 18 juillet 1903 à Lou.

⁸⁵⁴ *CM*, p. 447 (« Dieser Dritte, der durch alle Leben und Literaturen geht, dieses Gespenst eines Dritten, der nie gewesen ist [...] ist der Wandschirm, hinter dem ein Drama sich abspielt. » ; p. 22). Cf. *CM*, note 1 de la p. 446.

monde, mais dans les récits d'autrui : Abelone, le papier trouvé dans le portefeuille du père, le petit livre vert. Le diariste ne progresse pas vers les tréfonds de son être. L'écriture de soi n'aboutit qu'à vivre son angoisse à travers d'autres figures de l'échec : un voisin schizophrène, un étudiant névrosé, un imposteur mis à mort, un duc vaincu par son sang, un pape qui se rétracte, un roi-charogne, un fils prodigue qui revient. Le narrateur tente vainement d'interposer entre lui et l'angoisse des moi-écrans qui se dégradent les uns après les autres, s'usent comme les faux visages. Pour Birgit Giloy, ces figures représentent le néant de Malte lui-même et signifient son échec⁸⁵⁵. Engagé dans le chemin ouvert par les modèles, le héros a pris toutes les voies de traverse. Il n'a pas su aimer sa mort. Dans une lettre du 19 octobre 1907, Rilke décrit le destin de son hétéronyme à Clara : « [...] il est resté à mi-chemin, épuisé par son acte [...] »⁸⁵⁶. Faisant allusion au travail intense des trente dernières années de Cézanne, il écrit dès 1908 : « La mort de Brigge, c'était la vie de Cézanne [...] »⁸⁵⁷. Quelques années plus tard, il avoue son échec à Lotte Hepner : « Je n'ai pas réussi, dans ce livre réalisé sous la contrainte intérieure la plus profonde, à exprimer mon étonnement quant au fait que les Hommes fraient depuis des millénaires avec l'existence, [...] et se trouvent, face à cette [...] tâche, [...] si misérables. »⁸⁵⁸ Au fragment 23, Malte lui-même se reproche de ne pas affronter son effroi, de n'avoir pas tenté de devenir « le cœur même de tout l'indiscernable »⁸⁵⁹. À la fin de l'ouvrage, Malte pressent qu'il « sera écrit », transformé, mais sa prochaine forme lui demeure inconnue. La rupture finale s'inscrit en décalage, comme s'il fallait une autre œuvre. Brigge se lance soudain dans la narration d'une légende. Le journal est abandonné au profit d'un roman autobiographique. Mais, là encore, il s'arrête à mi-chemin. En effet l'autobiographie suppose l'achèvement d'une vie considérée comme un tout dont on peut faire une œuvre. Or celle du fils prodigue reste suspendue à une promesse dont rien ne dit qu'elle sera tenue. L'amour divin ne lui est pas encore accordé. Pour Birgit Giloy, il s'agit là d'un espoir vain du poète de pénétrer l'héritage

⁸⁵⁵ Giloy, B., *Die Aporie des Dichters...*, op. cit., p. 125.

⁸⁵⁶ Lettre du 19 octobre 1907 à Clara (« [...] blieb er, von seiner Tat aufgebraucht, zurück [...] »).

⁸⁵⁷ Lettre du 8 septembre 1908 à Clara (« Der Tod Brigges: das war Cézannes Leben [...] »).

⁸⁵⁸ Lettre à Lotte Hepner du 8 novembre 1915 : « Ich bin nicht durchgekommen, in diesem unter der tiefsten inneren Verpflichtung geleisteten Buch, mein ganzes Staunen auszuschreiben darüber, daß die Menschen seit Jahrtausenden mit Leben umgehen [...] und dabei diesen Aufgaben [...] so armsällig gegenüberstehen. » Je traduis.

⁸⁵⁹ *CM*, p. 482 (« all des Ununterscheidbaren schweres Herz zu sein. » ; p. 64).

de Dieu⁸⁶⁰. À nouveau, le champ reste ouvert à toutes les interprétations. La fin des *Carnets de Malte Laurids Brigge* a souvent été interprétée comme l'assomption de Malte. Mais l'histoire du fils prodigue écrite par Rilke ne dit rien d'autre que la mort d'un sujet. Devenu étranger au monde, fils de personne, il revient sur ses pas revivre l'histoire de son déclin. Il lui faudra en effet découvrir la patience de supporter une âme. Or n'est-ce pas ce que Malte a fait pendant tout le livre ? L'enfant prodigue ne revient-il pas pour revivre l'histoire de Malte ? La fin semble, plus qu'une assomption conclusive, la préface des *Carnets*. Rilke a remplacé l'hétéronyme par une autre victime promise aux mêmes tourments que le pauvre Brigge. Certes, il y a la promesse de l'amour divin. Mais Malte aussi au début des *Carnets* avait reçu une promesse : celle de l'écriture. Le fils prodigue est ce que le jeune Danois n'a cessé d'être : un débutant. Son voyage n'est pas une Odyssée, car son retour n'est ni un accomplissement ni un achèvement. Ulysse s'était donné le nom de personne, mais c'était pour rentrer chez lui. Le fils prodigue s'est rendu anonyme pour se transformer, et voici qu'à son retour, il retrouve ce qu'il avait voulu quitter : l'amour humiliant des siens. Son histoire se termine là où commence et s'achève celle de Malte. Lui aussi a voulu retrouver son enfance, mais cela ne lui a servi à rien, car elle est aussi dure qu'autrefois (CM 475). Malte fait vivre à ce personnage l'échec de sa propre quête, exactement comme fait Rilke avec Malte. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* sont la mise en abyme d'une disparition.

Chez Kafka, l'angoisse paralyse la plume. Le premier avril 1912, il se trouve une fois de plus dans une impasse : « Pour la première fois depuis une semaine, échec presque complet dans mon travail. Pourquoi ? J'ai pourtant traversé des états de toutes sortes la semaine dernière et j'ai préservé mon travail de leur influence ; mais j'ai peur d'écrire là-dessus. »⁸⁶¹ S'il n'a pas le courage d'affronter ces états, la quête de soi est condamnée à l'échec. La plus étonnante lacune du *Journal* concerne la confrontation qui eut lieu à Berlin avec Felice et Grete Bloch (J 352). Au lieu de raconter la scène, Kafka décrit son retour dans sa chambre d'hôtel. Il évoque la chaleur, la fenêtre, le garçon d'étage, la cour, une punaise, la femme de chambre. Ensuite, il mentionne la présence de ses parents, et résume laconiquement leur conversation. Il ne dit pas un mot sur ses sentiments, et il faudra attendre

⁸⁶⁰ Giloy, B., *Die Aporie des Dichters...*, op. cit., p. 149.

⁸⁶¹ J, p. 253 (« Zum erstmal seit einer Woche ein fast vollständiges Mißlingen im Schreiben. Warum? Ich habe auch vorige Woche verschiedene Stimmungen durchgemacht und das Schreiben vor ihrem Einfluß bewahrt ; aber ich fürchte mich darüber zu schreiben » ; II, p. 64).

la rédaction du *Procès* pour que cette expérience soit assumée en littérature. Kafka a peur de son écriture, considérée comme un acte de sorcellerie. À propos de ses fantômes, c'est-à-dire des obsessions et cauchemars sortis de l'enfance, il note : « Je leur ai échappé. [...] Imprudence de le dire. Cela les fait sortir des bois. »⁸⁶² Kafka se méfie des mots, car ils sont une arme à double tranchant. Ils tombent aux mains des fantômes que l'angoisse convoque : « Chaque mot, retourné dans la main des esprits [...] se transforme en lance dirigée contre celui qui parle. »⁸⁶³ Au lieu de s'élever vers le ciel dans une maîtrise absolue du langage, il creuse « la fosse de Babel »⁸⁶⁴. Dans un moment de découragement où il énumère les raisons pour lesquelles il ne peut continuer à son journal, Kafka évoque, entre autres, son influence négative : « Je n'ai même pas envie de tenir mon Journal [...], peut-être parce que le fait même d'écrire contribue à ma tristesse. »⁸⁶⁵ Se relire, c'est prendre conscience de son désespoir ; or « l'intensité du désespoir croît avec la conscience »⁸⁶⁶. Fin 1915, il note qu'il s'est détruit. Or ce constat tragique est fait après lecture du *Journal*, qui lui permet de prendre conscience du désespoir de son existence, dont le suc est littéralement aspiré par le désir jamais comblé d'écrire. Après une interruption de quatre mois, en 1915, il commence un nouveau cahier. Il fait alors un étrange commentaire : « Ce n'est pas aussi nécessaire que d'habitude, je n'ai pas besoin de me rendre nerveux ; je le suis déjà assez, nerveux [...] »⁸⁶⁷. Le *Journal*, bien loin de l'apaiser, accroît son malaise. Il écrit pour chasser les fantômes, mais ne peut s'empêcher de les retrouver par la relecture, qu'il évoque comme un acte de transgression : « Relu de vieux cahiers, au lieu de me tenir à l'écart de ces choses. »⁸⁶⁸ Le texte allemand dit très exactement : tenir ces choses à l'écart de moi. Kafka semble redouter une contagion, comme si les journaux étaient impurs. Le 29 septembre 1915, il relit ce qu'il a écrit le

⁸⁶² *Ibid.*, p. 536 (« Ihnen entlaufen. [...] Unvorsichtig es zu sagen. Es ruft sie aus den Wäldern. » ; III, p. 217).

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 551 (« Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister (...) wird zum Spieß, gekehrt gegen den Sprecher. » ; III, p. 236).

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 552 (« den Schacht von Babel. » ; [Ich entließ ihr...], in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 95).

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 313 (« Ich habe nicht einmal Lust ein Tagebuch zu führen [...], vielleicht weil selbst das Schreiben zu meiner Traurigkeit beiträgt » ; II, p. 197).

⁸⁶⁶ Kierkegaard, S., *Traité du désespoir*, *op. cit.*, p. 395.

⁸⁶⁷ *J*, p. 385 (« Es ist nicht so notwendig wie sonst, unruhig muß ich mich nicht machen, unruhig bin ich genug [...] » ; III, p. 97).

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 286 (« Alte Tagebücher wieder gelesen, statt diese Dinge von mir abzuhalten » ; II, p. 286).

28, qu'il appelle « *la boue de la veille* »⁸⁶⁹. La boue est l'inverse du feu purificateur rêvé. Là où l'écrivain prométhéen voulait répandre des coulées de lave, il n'a produit qu'une encre boueuse. L'introspection, note le diariste, révèle que « le terrain le plus profond ne contiendra pas de la lave, mais de la boue »⁸⁷⁰. Le journal n'est plus là que pour le torturer : « Aggravant le tourment et ne servant à rien, la pensée érigée en juge se tourmentait pour s'élever à travers les souffrances. Comme si, dans la maison qui va être définitivement la proie des flammes, le problème architectonique fondamental était posé pour la première fois. »⁸⁷¹ Dans une note, Claude David donne la clé de cette sentence, qui fait allusion aux souffrances inspirées par ses relations avec Felice : « La réflexion sur sa propre nature ne fait qu'aggraver sa souffrance sans y porter remède ; c'est au moment où tout l'édifice de sa vie risque de s'effondrer qu'il se livre à ces spéculations stériles. »⁸⁷² À la fin de sa vie, l'auteur pragois écrit à Brod⁸⁷³ que les fantômes l'ont retrouvé. C'est pour leur échapper qu'il demande à Dora Diamant, d'après le récit de celle-ci⁸⁷⁴, de brûler une partie de ses écrits. Le 25 octobre 1923, il confie à son meilleur ami qu'il n'a pas confiance dans les mots. Le journal, notamment, est un trompe l'œil. À force de se mettre en scène, le sujet risque de croire l'autogenèse accomplie. Ce passage, datant de fin 1920, pourrait être le bilan de cette écriture : « Tu dois percer le mur avec ta tête. Le percer n'est pas difficile, car il est fait de papier mince. La difficulté, c'est de ne pas te laisser tromper par le fait que sur le papier, il y a déjà une peinture excessivement trompeuse représentant comment tu perces le mur. De sorte que tu es tenté de dire : "Ne le percé-je pas continuellement ?" »⁸⁷⁵

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 398 (« *den Schmutz des vorigen Tages* » ; III, p. 101).

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 382 (« *der unterste Boden wird nicht etwa Lava enthalten, sondern Schmutz.* » ; III, p. 77).

⁸⁷¹ *Ibid.*, p. 422-423 (« *Der beurteilende Gedanke quälte sich durch die Schmerzen, die Qual erhöhend und nichts helfend empor. Wie wenn im endgiltig [sic] verbrennenden Hause die architektonische Grundfrage zum erstenmal aufgeworfen würde.* » [« *Jeder Mensch ist eigentümlich* »], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 148).

⁸⁷² *Ibid.*, p. 1407. Note 1 de la page 423.

⁸⁷³ Cachet du 16 octobre 1923.

⁸⁷⁴ Diamant, Dora, « *Ma vie avec Franz Kafka* », in Koch, H.-G. (dir.), *J'ai connu Kafka. Témoignages*, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁷⁵ *J*, p. 507 (« *Du mußt den Kopf durch die Wand stoßen. Sie zu durchstoßen ist nicht schwer, denn sie ist aus dünnem Papier. Schwer aber ist es, sich nicht dadurch täuschen zu lassen, daß es auf dem Papier schon äußerst täuschend aufgemalt ist, wie Du die Wand durchstößt. Es verführt Dich zu sagen: "Durchstoße ich sie nicht fortwährend?" ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 159).*

Le journal est une vie par procuration. Quelques mois avant sa mort, le diariste note que la comptabilité de son existence continue de se faire, comme si sa vie commençait le lendemain⁸⁷⁶. Telle est également la comptabilité du journal intime, qui remet toujours au lendemain la réforme, pendant que la vie s'écoule. « Tandis que les journaux de Kafka transforment la réalité de sa vie propre en littérature [...], écrit Guntermann, ils engendrent un processus d'étrangeté et d'éloignement du monde [...] »⁸⁷⁷. L' introspection resserre le sujet autour de lui-même. « Les pendules ne sont pas d'accord, la pendule intérieure marche à une cadence diabolique ou démoniaque, inhumaine en tous cas, la pendule extérieure va au rythme hésitant de sa marche ordinaire. »⁸⁷⁸ L'une des causes de ce « rythme effréné de la vie intérieure »⁸⁷⁹ est l' introspection, car elle poursuit chaque idée, la fait remonter à la surface pour la remplacer aussitôt par une nouvelle. Ce mécanisme, qui accroît démesurément la solitude du sujet, « emprunte une route qui sort de l'humain »⁸⁸⁰. Le regard sur soi provoque un véritable ravinement du sujet, qui sombre dans l'informe, d'où la métaphore de la boue... Lorsqu'il apprend qu'il est atteint de tuberculose, Kafka espère que ce sera pour lui l'occasion d'un nouveau commencement, à condition que cesse l' introspection : « Si tu veux pénétrer en toi, tu n'éviteras pas la boue que tu charries. Mais ne t'y vautre pas. »⁸⁸¹ L'observation de soi-même va cependant se poursuivre jusqu'en 1923, un an avant sa mort. De là à penser que la tuberculose est le fruit de l' introspection, il n'y a qu'un pas, que l'écrivain franchit en 1922 : « Et si l'on était cause de sa propre asphyxie ? Si, sous la pression de l' introspection, l'ouverture par laquelle on se déverse dans le monde devenait trop étroite ou se fermait tout à fait ? »⁸⁸² L'étouffement du tuberculeux serait ainsi dû à ce que les psychanalystes appellent le « retour du refoulé », et que Kafka décrit comme « un fleuve qui coule à rebours »⁸⁸³. Au lieu de se déverser dans

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 537 ; *III*, p. 220. Note du 12 février 1922.

⁸⁷⁷ Guntermann, G., *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben*, *op.cit.*, p. 249. Je traduis.

⁸⁷⁸ *J*, p. 519 (« Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. » ; *III*, p. 198).

⁸⁷⁹ *Ibid.* (« Die Wildheit des inneren Ganges »).

⁸⁸⁰ *Ibid.* (« nimmt die Richtung aus der Menschheit. »).

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 432 (« Du wirst den Schmutz, der aus Dir aufschwemmt, nicht vermeiden können, wenn Du eindringen willst. Wälze Dich aber nicht darin. » ; *III*, p. 161).

⁸⁸² *Ibid.*, p. 539 (« Wie wäre es wenn man an sich selbst erstickte? Wenn durch drängende Selbstbeobachtung die Öffnung durch die man sich in die Welt ergießt, zu klein oder ganz geschlossen würde? » ; *III*, p. 223).

⁸⁸³ *Ibid.* (« Ein rücklaufender Fluß. »).

la mer, les eaux polluées refluent à l'intérieur du sujet et l'inondent. L'introspection, au lieu de ramener le sujet dans la pureté de l'enfance, provoque son vieillissement : « La jeunesse éternelle est impossible, même s'il n'y avait pas d'autre obstacle, l'introspection s'y opposerait. »⁸⁸⁴ Il désigne celle-ci comme « la poursuite »⁸⁸⁵ par lui-même de ses propres pensées. Cette chasse aux idées a lieu « à travers [lui] et [le] déchire »⁸⁸⁶.

Ainsi l'invention de soi ne mène qu'à la destruction de soi. C'est dans le corps que s'inscrit la vérité.

La Tunique de Nessus

« Est-ce encore moi, qui là méconnaissable brûle ? »⁸⁸⁷

Non seulement le corps impose au sujet son langage, mais le langage lui-même est de nature organique. Le journal devient le livre du corps.

Le malaise physique chez Rilke prend la forme d'un empoisonnement et d'une insuffisance ; or ce sang malade, corrompu, c'est la métaphore même de l'écriture mélancolique. Le corps écrit à la place du sujet, et il écrit mal. Dans les *Carnets*, le corps faussaire a tendance à remplacer le livre : Abelone, dont les mains ont été écrites comme des pages – son père y indique en effet l'emplacement des stigmates de Julie Reventlow –, croira sentir toute sa vie les plaies d'une autre (CM 535). Parce que l'écriture est née dès le départ d'une étrangeté du corps (l'épisode de la main), elle reste stigmatisée, au sens propre, par son origine honteuse. Les mots surgissent même des cadavres. La blessure infligée à la dépouille du père de Malte prononce la seule parole de toute cette scène. La plaie est une bouche, et le mot du corps envahit tout l'espace : « [...] il y avait là deux lèvres, d'où par deux fois un peu de sang s'échappa, comme si elles prononçaient quelque chose en deux syllabes. »⁸⁸⁸ Et encore n'est-ce pas un mot, mais

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 543 (« Ewige Jugend ist unmöglich ; selbst wenn kein anderes Hindernis wäre, die Selbstbeobachtung machte sie unmöglich » ; III, p. 228).

⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 120 (« Die Jagd » ; III, p. 198).

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 521 (« durch mich und zerreißt mich »).

⁸⁸⁷ Rilke, R. M., *Œuvres complètes*, p. 939 (« Bin ich es noch, der da unkenntlich brennt? » ; *Sämtliche Werke II*, p. 511). Poème de mi-décembre 1929.

⁸⁸⁸ *CM*, p. 537 (« [...] es war etwas wie ein Mund da, aus dem zweimal hintereinander Blut austrat, als sagte er etwas Zweisilbiges. » ; p. 127). Traduction modifiée.

un son articulé, archaïque, un son d'avant le Verbe et plus puissant que celui-ci, puisqu'il impose à tous le silence. Le corps écrit le mot que Malte n'ose jamais prononcer. Il s'exprime à sa place, saluant mécaniquement autour de lui : « Il faut admettre que je dus m'incliner une fois encore, sans bien savoir, cette fois, ce que je faisais. »⁸⁸⁹ Le corps détient le *logos*. En désirant un langage corporel, à l'instar de celui du marquis de Belmare, Malte a désinvesti ses capacités intellectuelles au profit du corps. De même, le comte Brahe, incapable de poursuivre la dictée de ses mémoires à Abelone, délègue cette fonction de raconter au corps de celle-ci, à travers les stigmates (CM 104). Huit jours avant sa mort, Rilke, s'adressant à un autre poète, évoque cette tyrannie du corps parlant : « Mais cet abus de nos sens et de leur « dictionnaire » par la douleur qui le feuillette ! »⁸⁹⁰ Et les dernières lignes que l'on ait de l'écrivain font état de « cette souffrance, déjà anonyme, que les médecins baptisent, mais qui, elle, se contente à [*sic*] nous apprendre trois à quatre cris où notre voix ne se reconnaît point. »⁸⁹¹

Chez Kafka également, le corps supplante l'écriture, car en lui toute sensation s'exprime plus intensément que dans la parole. Ainsi, lorsqu'il songe aux situations fâcheuses qu'il laisse perdurer, il dit cesser de sentir les muscles de ses bras (J 155). Il n'a pas d'autre réponse que cette soudaine paralysie, et le fragment s'arrête après cette notation. Le corps a parlé à la place du journal. À plusieurs reprises, le malaise physique suscite la métaphore. Ainsi, lorsque l'angoisse lui serre la poitrine, il a le sentiment d'être placé sous le buste d'une femme de cire. Une autre fois, c'est un chien qu'il est couché sur lui (J 179). L'organisme produit ses propres images, qu'il impose à la conscience du sujet qui les confond avec la réalité : « [...] j'ai eu le buste d'une femme de cire couché sur moi [...] »⁸⁹², écrit Kafka, sans préciser qu'il s'agit seulement d'une impression. Or ce langage du corps est fragmenté. Chaque organe fait entendre sa partie, dans une musique dissonante qui prive le sujet d'unité. Alain Montandon a montré la présence d'un « infra-langage » chez l'auteur pragois, qui rompt avec les règles de communication, et dont le corps constitue un instrument privilégié. Il impose au langage « l'image de son envers, de ce qui le travaille, de ce qu'il refoule »⁸⁹³. Ainsi, le fonctionnement organique est remplacé, dans presque toutes les métaphores du corps, par un fonctionnement

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 538 (« Es ist anzunehmen, daß ich mich noch einmal verneigte, ohne diesmal recht bei der Sache zu sein. »).

⁸⁹⁰ Lettre du 21 décembre 1926 à Jules Supervielle. En français dans le texte.

⁸⁹¹ Lettre de décembre 1926 à Mme Nimet Eloui Bey. En français dans le texte.

⁸⁹² *J*, p. 160 (« [...] lag auf mir der Oberkörper einer Frau aus Wachs [...] » ; *I*, p. 196).

⁸⁹³ Montandon, A., *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, op. cit., p. 255-258.

mécanique, qui implique une inquiétante déshumanisation. Kafka évoque notamment « cette poulie qui est en [lui] »⁸⁹⁴. Contrairement à la merveilleuse horlogerie de Descartes, le corps est un véritable appareil de torture, dont on trouvera le point culminant dans *La Colonie pénitentiaire* [*Die Strafkolonie*], où la machine devient elle-même un corps chargé de détruire les corps humains. Cet appareil est à l'origine d'un vacarme assourdissant : « [...] il fait entendre des craquements çà et là et, l'une après l'autre, toutes les chaînes descendent avec un bruit de ferraille [...] »⁸⁹⁵. En raison de l'acuité neurasthénique des sensations, le corps devient le dépositaire d'une langue qui s'impose à l'écrivain, et dont la tuberculose constitue l'aboutissement. Les derniers mois, celle-ci atteint le larynx. Le malade ne peut ni déglutir, ni manger, ni parler. Seules les injections d'alcool et de menthol apaisent provisoirement les douleurs. Le malade est privé de parole, et le trou dans le poumon devient la plaie-bouche par où le corps s'exprime. Ghyslain Lévy et Serge Sabinus voient dans la tuberculose un « abécédaire secret » du corps : « La tuberculose propose une lecture par la plaie. Contour du trou, taille de la caverne, résonance des bruits pulmonaires, phonèmes du bacille qui le dévore, odeur de sang, maigreur du comptage du poids [...] »⁸⁹⁶. La tuberculose, écrit Kafka, est un « symbole »⁸⁹⁷, c'est-à-dire un langage. À partir du printemps 1918, il n'y a plus de place pour l'écriture. Le *Journal* et la correspondance cessent pratiquement jusqu'en 1920. À trop vouloir que le livre devienne corps, le corps est devenu livre.

C'est qu'il y a entre la chair et les mots un lien étroit : tous deux sont un tissu de mort, une tunique de Nessus. Si le corps souffrant se met à écrire, c'est que toute écriture est une maladie. La honte et le dégoût accompagnent chez Kafka le bonheur d'écrire, car les mots sont une partie du corps : « [...] je continue à garder tout cela dans ma bouche avec dégoût et un sentiment de honte, comme si les mots étaient de la viande crue, de la viande coupée à même ma chair (tant cela m'a coûté) [...] »⁸⁹⁸. Le mot allemand « Fleisch » autorise cette association, puisqu'il désigne autant la viande que la chair. Si la maladie peut

⁸⁹⁴ *J*, p. 303 (« Dieser Flaschenzug im Innern » ; *II*, p. 183).

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 303 (« [...] knackt es hier und dort und alle Ketten rasseln eine nach der andern [...] » ; *II*, 183).

⁸⁹⁶ Lévy, Ghyslain et Sabinus, Serge, *Kafka, le corps dans la tête*, Paris, Scarabée & Co, 1983, p. 242.

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 432 (« Sinnbild » ; *III*, p. 161).

⁸⁹⁸ *J*, p. 91 (« [...] ich [...] halte alles aber noch im Mund mit einem Ekel und Schamgefühl wie wenn es rohes Fleisch, aus mir geschnittenes Fleisch wäre (solche Mühe hat es mich gekostet) [...] » ; *I*, p. 45).

devenir le relais de l'écriture, c'est qu'il y a dans la littérature même quelque chose d'impur, une exhibition malsaine. « Les écrivains parlent pestilence [...] »⁸⁹⁹, note l'auteur pragois au début de son journal. L'écriture du journal correspond à un souci de l'ère capitaliste de ne pas gaspiller l'énergie vitale⁹⁰⁰. Mais en réalité, elle est l'équivalent de la tuberculose, considérée par les médecins de l'époque comme un usage irrationnel des désirs⁹⁰¹. Chez Kafka, le *Journal* et la correspondance témoignent en effet d'une véritable hémorragie, dont la tuberculose sera le relais... C'est parce que l'écriture a l'apparence de la maladie qu'elle lui cède la place. Les mêmes métaphores servent à les désigner. Kafka écrit à Brod : « Demain je m'offre un lavage d'estomac, à mon avis il en sortira des choses dégoûtantes. »⁹⁰² Or l'introspection, on l'a vu (J 352), est un lavage de l'âme, elle révèle l'ordure dont est fait le sujet. L'écriture, comme la maladie, est une infection. En mai 1922, Kafka écrit : « Mon travail se clôt, comme peut se fermer une plaie qui n'est pas guérie. »⁹⁰³ Sa production se constitue en un corps hostile. Ainsi Kafka se voit obligé de comparaître devant les phrases qu'il écrit (J 7). Le texte du journal est un texte gangrené. « L'équivalent de la maladie pour le corps est le fragment pour le texte », écrit Pascal Quignard⁹⁰⁴. Kafka accouche d'un texte moribond... Sous sa plume les mots se putréfient : « [...] il faudrait que je puisse inventer des mots propres à chasser l'odeur de cadavre dans une autre direction, afin qu'elle ne nous saisisse pas aussitôt à la gorge, moi et le lecteur [...] »⁹⁰⁵. Vivre, écrire, c'est lutter avec un cadavre.

Chez Soares, le corps s'exprime à la place de l'âme et de la plume : « On peut ressentir la vie comme une nausée au creux de l'estomac, et l'existence de notre âme comme une gêne dans tous nos muscles. La détresse de notre esprit, quand elle est ressentie avec acuité, soulève de

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 5 (« Schriftsteller reden Gestank [...] » ; p. 14). Traduction modifiée.

⁹⁰⁰ Cf. Ariès P. et Duby, G., *Histoire de la vie privée*, vol. 4, *De la Révolution à la Grande Guerre*, *op.cit.*, p. 456.

⁹⁰¹ Cf. Sontag, Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979, p. 77-78. Peut-être est-ce la raison pour laquelle tant de tuberculeux ont tenu un journal, parmi lesquels on distingue, outre Kafka : Marie Bashkirtseff, Katherine Mansfield, Maurice de Guérin, Chopin, Michelet, Vigny et sans doute Delacroix.

⁹⁰² Cachet du 29 janvier 1910 (« Morgen spendiere ich mir ein Magenausumpfen, meinem Gefühl nach werden ekelhafte Sachen herauskommen »).

⁹⁰³ *J*, p. 544 (« Die Arbeit schließt sich, wie sich eine ungeheilte Wunde schließen kann. » ; *III*, p. 230).

⁹⁰⁴ Quignard, P., *Petits Traités II*, Paris, Gallimard, 1990, p. 403.

⁹⁰⁵ *J*, p. 11 (« [...] nur müßte ich dann Worte erfinden können, welche imstande sind, den Leichengeruch in einer Richtung zu blasen, daß er mir und dem Leser nicht gleich ins Gesicht kommt [...] » ; *I*, p. 103).

loin des marées dans tout notre corps, et nous fait souffrir par délégation. »⁹⁰⁶ Lors de la crise d'angoisse du fragment 98, le diariste constate : « Mon corps n'était plus qu'un cri latent. Mon cœur battait comme s'il parlait. »⁹⁰⁷ Le langage du corps étouffe celui de l'âme. Soares relève cette indignité, à savoir qu'« aucune des douleurs qui déchirent l'âme ne parvient à être aussi réellement douleur qu'une rage de dents. »⁹⁰⁸ La maladie est omniprésente et rappelle au sujet sa difficulté à vivre. Enfermé dans son corps, son moi lui semble prisonnier sans échappatoire possible : « Ce qui me faisait perdre le sommeil, écrit-il à Ophélia, ce n'était pas seulement l'angine, et la stupide nécessité de cracher toutes les deux minutes. C'est que, sans avoir de fièvre, je délirais, je me sentais devenir fou, j'avais envie de crier, de crier fort mille choses disparates. »⁹⁰⁹

Pessoa ne cherche pas, comme Kafka, à dresser le corps, mais à l'anéantir, notamment par une consommation excessive d'alcool. La cirrhose viendra mettre fin au rêve d'autogenèse.

Le sujet n'échappe pas à son incarnation, même en écrivant. Ce n'est pas l'écriture, c'est la maladie et la mort qui assignent au sujet son identité, et lui imposent son ultime image dans le miroir.

Malte ne cesse de craindre une multiplication à l'intérieur de lui-même, le surgissement de la grande chose qui enflerait en lui et empoisonnerait son sang. Car le sang est la signature du sujet, le fondement même de son identité. Selon Naumann, il est à l'origine du récit. Le marquis de Belmare (fragment 44) peut lire dans le sang, c'est pourquoi il parvient à projeter des images dans l'espace⁹¹⁰. Le comte Brahe rapporte en effet : « Il avait d'étranges histoires et de curieuses reproductions dans le sang, ce Belmare [...] ; il n'y avait pas une page

⁹⁰⁶ *LI*, p. 137 (« A vida pode ser sentida como uma náusea no estômago, a existência da própria alma como um incômodo dos músculos. A desolação do espírito, quando agudamente sentida, faz marés, de longe, no corpo, e dói por delegação. » ; p. 135).

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 129 (« O meu corpo era um grito latente. O meu coração batia como se falasse » ; p. 127).

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 162 (« nenhuma dor das que esfacelam a alma consegue ser tão realmente dor como a dor de dentes. » ; p. 158).

⁹⁰⁹ Lettre du 19 mars 1920 à Ophélia (« Não era só a angina, com a obrigação estúpida de cuspir de dois em dois minutos, que me tirava o sono. É que, sem ter febre, eu tinha delírio, sentia-me endoidecer, tinha vontade de gritar, de gemer em voz alta, de mil cousas disparatadas. »).

⁹¹⁰ Naumann, H., *Gesammelte Malte-Studien...: Neue Malte Studien*, op. cit., p. 24-25.

dans son sang qui ait été laissée en blanc. »⁹¹¹ Or Rilke mourra d'une leucémie⁹¹²... La maladie est, aux yeux de Malte, de même que la mort, une propriété du sujet lui-même. Ainsi présente-t-il le mal qui l'affecte au fragment 20 : « Cette maladie n'a pas de caractères propres, elle prend les caractères de celui qu'elle attaque. »⁹¹³ Elle est le symbole du moi. La cause du trépas dans les *Carnets* est généralement la maladie ou la vieillesse, c'est-à-dire un processus inhérent à la chose ou à la personne. La mort semble n'être qu'une lente dégradation du sujet, comme en témoigne l'emploi fait de verbes indiquant un procès – et non une action – pour désigner la disparition, en particulier ceux dont le préfixe est *-ver*, qui indique une progression : « verblichenen » (« décolorées », CM 459), « verbrannte » (« avait brûlé vive », CM 491), « verdorbenen » (« corrompue », CM 441), « vergehen » (« passer », CM 448), « vergraben » (« ensevelie », CM 444), « verwaschen » (« fanée », CM 485), « Verwesung » (« putréfaction », CM 451). Le moi est comme ces maisons en ruines du fragment 17 (« abgebrochen »). C'est le préfixe « -zer » qui va rendre compte de ce processus de fragmentation : « zerbrochen » (« brisés », CM 441), « zerschellter » (« brisé », CM 503), « zerschlug » (« étaient brisés », CM 441), « zersprang » (« volaient vivement en éclats », CM 441), « zertreten » (« foulées aux pieds », CM 440), « zerstörten » (« détruites », CM 464). Dans sa dernière lettre à Lou, Rilke avoue cette nouvelle identité assignée par le corps malade, et cet échec de la fondation du sujet : « Elle [la souffrance] m'ensevelit. Elle me relaie. »⁹¹⁴

Kafka, comme Rilke, se méfie du sang. En effet, à leur époque, on a tendance à attribuer au sang l'origine de toutes sortes de maladies. Le sang est malade et n'a plus assez de force pour alimenter l'organisme. L'auteur pragois constate que son corps est trop long (J 167), et que le cœur ne peut pousser le sang jusqu'à l'extrémité de ses membres. Aussi l'écriture est-elle faible, malade. C'est une écriture anémiée. De même que son sang « s'éparpille » (« verzettelt »)⁹¹⁵, l'écriture du journal se

⁹¹¹ *CM*, p. 533 (« Er hatte wunderliche Geschichten drin und merkwürdige Abbildungen, dieser Belmare [...]; keine Seite in seinem Blut war überschlagen worden. » ; p. 122).

⁹¹² La leucémie provoque une multiplication anarchique de globules blancs qui ne parviennent pas à maturité et se trouvent incapables de défendre l'organisme contre les infections.

⁹¹³ *CM*, p. 474 (« Diese Krankheit hat keine bestimmten Eigenheiten, sie nimmt die Eigenheiten dessen an, den sie ergreift. » ; p. 55).

⁹¹⁴ Lettre du 13 décembre 1926 (« Er deckt mich zu. Er löst mich ab ». La traduction, erronée, a été modifiée).

⁹¹⁵ *J*, p. 167 ; *I*, p. 205.

fragmente. Kafka voudrait un corps plus « compact » (« zusammengedrängt »), garant d'une écriture plus dense. Il note encore, le 25 mai 1912 : « Rythme faible, peu de sang. »⁹¹⁶ Il rêve d'un « grandiose épanchement de sang »⁹¹⁷. Puisqu'on n'a pu déchirer, au sens figuré, le moi pour faire surgir de ses profondeurs l'écriture, le corps sera percé, au sens propre. Les nombreuses occurrences du terme « déchirer » dans le *Journal* trouvent soudain leur couronnement et leur explication lorsque la tuberculose se déclare. L'écrivain révèle d'abord que le terme vient de son père, qui le menaçait souvent de le déchirer comme un poisson. Ainsi, Kafka ne fait qu'accomplir la volonté paternelle en prenant la métaphore paternelle au pied de la lettre. Le fantasme du couteau dans la gorge qui fait jaillir des flots de sang (J 397) sera, à quelques nuances près, réalisé. La tuberculose provoquera chez le malade un trou dans le poumon, puis dans le larynx. Le sang ne cessera plus de couler jusqu'à sa mort. Tous les fantasmes apparus dans le *Journal*, où le corps est percé, découpé avec un couteau, trouveront dans l'hémorragie leur couronnement. Pour finir, ce sang s'épanche à l'extérieur du corps, laissant l'écrivain exsangue, privé d'encre. L'autogenèse s'effectue par la maladie. Kafka lui-même fait une interprétation psychanalytique de sa tuberculose, en la considérant comme l'expression d'un besoin vital – Freud voyait en effet dans les maladies la tentative de guérison du névrosé. L'écrivain sait avant le médecin quel mal l'atteint, comme en témoigne sa lettre à Ottla du 29 août 1917. Mais il va plus loin que la psychanalyse, en considérant sa maladie comme un constituant de son être. Il explique à Brod que sa tuberculose n'est qu'une « aggravation du germe de mort général »⁹¹⁸ présent en lui. Il estime que les défaillances de son corps sont dues à son obsession pour la littérature, au « tiraillement continu »⁹¹⁹ de son désir de création. La tuberculose, selon ses propres termes, est « une maladie spirituelle »⁹²⁰. En 1917, au moment où elle se déclare, Kafka pense qu'elle va mettre fin à la tension qui provoque ses insomnies et maux de tête. Mais en fait, elle ne calme pas les symptômes de l'anxiété, et gêne l'écriture, car les soins prennent du temps. Déjà, en 1922, il n'a presque plus la force de tenir le *Journal*. Néanmoins, cette maladie, le diariste la considère comme un « bienfait » (« Wohltat »)⁹²¹, car elle met fin aux

⁹¹⁶ *Ibid.*, p. 257 (« Schwaches Tempo, wenig Blut. » ; II, p. 72).

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 397 (« großartiges Ausströmen des Blutes » ; III, p. 99).

⁹¹⁸ Lettre du début octobre 1917 (« Verstärkung des allgemeinen Todeskeims »).

⁹¹⁹ J, p. 395 (« ununterbrochen zerrendes Verlangen » ; III, p. 97).

⁹²⁰ Lettre à Ottla, cachet du 29 août 1917 (« geistigen Krankheit »).

⁹²¹ J, p. 431 ; [Oktavheft E] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 117.

atermoissements. Il sera soustrait aux deux meules qui le broient (J 431). Il répète dans le *Journal* ce qu'il a dit à Brod, le 13 décembre 1914, à savoir qu'il sera satisfait de mourir si la douleur physique n'est pas trop intense. En 1922, il confirme son soulagement : « [...] c'est se conduire en Tartuffe que de se plaindre de la maladie. »⁹²² Lorsque celle-ci se déclare, le désir de suicide disparaît, puisqu'il est à l'œuvre. Si Kafka a supporté avec constance la maladie, ce n'est pas parce qu'il était un saint, comme le pensait Brod, mais parce qu'il voyait en elle un destin : « C'est une maladie singulière, une maladie qui m'a été octroyée [...] »⁹²³, écrit-il à Felix Weltsch en 1917. Il la voit comme un parachèvement de ses tortures des dernières années. Des maux de toutes sortes, ont, tels des messies, préparé sa venue. Pour lui, elle est comme un amour véritable, tandis que les autres maux n'étaient que des aventures. Il sait, dès que la tuberculose est diagnostiquée, qu'il ne guérira pas : « [...] nous ne pouvons pas rester en vie tous les deux, elle et moi [...] »⁹²⁴. Milena non plus ne croit pas à sa guérison. Elle l'écrit à Brod en 1920 : « Frank [*sic*] ne peut pas vivre. Frank n'a pas la capacité de vivre. Frank ne guérira jamais. Frank va bientôt mourir. »⁹²⁵ Si Kafka n'ignore pas le rôle que son entourage, en particulier son père, a pu jouer dans le déclenchement de sa maladie, il en revendique la paternité. Comme toujours quand il se sent environné par la mort, son premier souci est de prendre sur lui toute la faute. Cette maladie, et tout ce qui l'a déclenché, cela seul est à lui : « [...] j'ai le droit de dire que je me suis déchiré moi-même. »⁹²⁶ Ce qui tue Kafka, c'est le conflit originaire entre lui et ce monde, que l'écriture devait résoudre : « Le monde [...] et mon moi déchirent mon corps dans un conflit insoluble. »⁹²⁷ Or c'est l'œuvre qui devait briser l'enveloppe du sujet. La tuberculose l'a remplacé, Le « Je » s'efface progressivement, à partir de 1917, lorsque la maladie se déclare, au profit de tournures impersonnelles. Ce n'est qu'en 1922, comme le note Jürgensen, que Kafka tente « de revenir à une forme close de son journal-analyse et à une représentation de soi » et de trouver « une unité ou un lien avec le monde extérieur »⁹²⁸. Mais le

⁹²² *Ibid.*, p. 550 (« [...] Tartüfferie, über die Krankheit zu klagen. » ; III, p. 236).

⁹²³ Lettre du début octobre 1917 (« Es ist eine besondere, wenn man will, eine verliehene Krankheit [...] »).

⁹²⁴ Lettre du 30 septembre-1er octobre 1917 à Felice (« [...] beide können nicht am Leben bleiben. »).

⁹²⁵ Cité in Brod, M., « Neue Züge zum Bilde Franz Kafkas », *art.cit.*, p. 528.

⁹²⁶ *J*, p. 431 (« [...] so darf ich sagen, daß ich mich selbst zerrissen habe. » ; [Oktavheft E] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 114).

⁹²⁷ *Ibid.* (« Die Welt [...] und mein Ich zerreißen in unlösbarem Widerstreit meinen Körper. » [Oktavheft E] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*).

⁹²⁸ Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich*, *op. cit.*, p. 199.

journal perd de plus en plus sa nécessité au fur et à mesure des progrès de la maladie. La transsubstantiation littéraire du corps a échoué. En 1922, l'écriture du *Journal* devient sporadique, et la relation épistolaire avec Milena touche à sa fin. Le 1^{er} mars, l'auteur fait une syncope, et le 5 mars, après trois jours passés au lit, il enregistre sa « défaite complète »⁹²⁹. Cette sentence marque la fin du combat, la soumission du héros-quêteur à une force plus grande que la sienne. Le diagnostic a pour fonction d'octroyer le dernier nom de baptême⁹³⁰. Celui-ci au moins lui appartient. Lorsque la souffrance, en 1922, commence à être omniprésente, il note que la vérité corporelle est plus importante que la vérité spirituelle : « [...] la vérité proprement dite, irréfutable, que rien d'extérieur ne peut troubler [...] ne peut être que la douleur physique. »⁹³¹ Déjà, en novembre 1911, la souffrance physique menace l'être d'engloutissement : « [...] je n'entrevois d'état à peu près tolérable que très au-delà de mon état présent, et j'étais si bien prêt à mourir que j'aurais aimé, mes papiers à la main, me rouler une bonne fois en boule sur les dalles de ciment du corridor. »⁹³² La mort remplace l'écriture, et si le poète meurt les papiers à la main, ce n'est pas pour se défendre jusqu'au bout, mais pour que sa littérature disparaisse avec lui. La maladie est le signe d'un désastre global. La mystique de l'ascèse kafkienne est dévoyée en un long suicide. Le diariste écrit que le fait de n'avoir rien appris d'utile et d'avoir laissé son corps se ruiner sont liés (J 511). Il dit s'être volontairement tenu à l'écart de la vie d'un homme sain, mais en vain, car le désespoir et la maladie distraient autant de la tâche. En 1921, alors que la tuberculose le fait souffrir, il enregistre sa défaite : « La manière dont je me suis systématiquement détruit tout au long des années est surprenante »⁹³³. Il fait allusion aux règles de vie qu'il s'est choisies : il passe une partie de ses nuits à écrire, dort l'après-midi, se rend au bureau le matin, ne mange presque rien. Il est sans cesse fatigué, et les migraines qui le tourmentent viennent autant de ses insomnies que de ce sommeil fragmenté qu'il s'impose. Comme le

⁹²⁹ *J*, p. 539 (« Vollständige Niederlage. » ; *III*, p. 223).

⁹³⁰ Cf. Lévy G., et Sabinus, S., *Kafka, le corps dans la tête*, op. cit., p. 254.

⁹³¹ *J*, p. 534 (« [...] ist die eigentliche, unwidersprechliche, durch nichts außerhalb (Märtyrertum, Opferung für einen Menschen) gestörte Wahrheit nur der körperliche Schmerz. » ; *III*, p. 215).

⁹³² *Ibid.*, p. 167 (« [...] [ich] sah einen halbwegs erträglichen Zustand erst weit über dem gegenwärtigen und hätte mich einmal gerne vor lauter Todesbereitschaft mit den Akten in der Hand auf den Cementplatten des Korridors zusammengerollt. » ; *I*, p. 205).

⁹³³ *Ibid.*, p. 512 (« Die systematische Zerstörung meiner selbst im Laufe der Jahre ist erstaunlich » ; *III*, p. 189).

souligne Marthe Robert, « malade de la loi sans loi, il verse le plus dangereusement dans la pathologie »⁹³⁴. Il y a une surenchère sur le légalisme juif, qui conduit au pire des péchés : la destruction des forces de vie, le masochisme suicidaire⁹³⁵. Kafka a voulu briser la résistance de son corps, mais c'est son corps qui, en définitive, le brise. Il a voulu se purifier par le jeûne, et il meurt littéralement de faim et de soif, car les lésions du larynx rendent la déglutition impossible. À Otla, il écrit, en 1917 : « [...] une victoire entraînant une perte de sang à peu près supportable aurait eu dans mon histoire mondiale privée quelque chose de napoléonien. Or il me semble que je doive perdre la bataille de cette façon. »⁹³⁶ Le modèle napoléonien s'effondre. L'hémorragie est trop grande pour être considérée comme une blessure de guerre : c'est une débâcle. Il tient le même discours à Felice : « [...] je ne tiens pas du tout cette maladie pour une tuberculose, [...] je la regarde comme ma banqueroute générale. »⁹³⁷ À Robert Klopstock, il énumère les obstacles qui ont empêché la transsubstantiation : il est juif, allemand dans un pays à majorité tchèque, malade et dans une situation personnelle difficile. Il ne peut que changer « l'or en cailloux »⁹³⁸. Par sa faible constitution et finalement sa maladie, il s'identifie définitivement à la figure du juif véhiculée par les antisémites. En effet, en considérant cette maladie comme le fruit de son organisation psychique, il souscrit *de facto* à l'idée que les juifs sont plus enclins à la maladie que d'autres, parce qu'ils sont plus névrosés que les autres⁹³⁹. Il accepte le rôle de l'intellectuel juif au corps malingre. Pour Sander Gilman, les rituels de Kafka visent à réformer le corps juif, et l'hémorragie tuberculeuse du larynx rappelle le jet de sang de la chehita⁹⁴⁰. Le critique souligne en outre que le sanatorium est une forme de bannissement. Le malade s'emprisonne, reconnaissant le danger que représente son propre corps

⁹³⁴ Robert, Marthe, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Presses Pocket, 1979, p. 129.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 154-155.

⁹³⁶ Lettre à Otla, cachet du 29 août 1917 (« [...] ein Sieg mit halbweg erträglichem Blutverlust hätte in meiner privaten Weltgeschichte etwas Napoleonisches gehabt. Nur scheint es dass ich den Kampf auf diese Weise verlieren soll. »).

⁹³⁷ Lettre du 30 septembre-1er octobre 1917 à Felice (« Ich halte nämlich diese Krankheit im geheimen gar nicht für eine Tuberkulose [...], sondern für meinen allgemeinen Bankrott. »).

⁹³⁸ Lettre de la fin mars 1923 (« Gold in Kiesel »).

⁹³⁹ Cf. Gilman, S., *Franz Kafka, the Jewish Patient*, *op. cit.*, p. 51, et 61-63. Il rappelle que l'historien Anatole Leroy-Beaulieu, dans son livre *Israël parmi les nations : une étude des Juifs et de l'antisémitisme* (1893), déclare que le Juif est la victime toute désignée de la névrose.

⁹⁴⁰ La chehita est une loi de la Tora qui prescrit de trancher la gorge de l'animal.

pour le corps politique⁹⁴¹. L'île bienheureuse que l'anachorète devait créer est devenue le sanatorium où l'écrivain trouvera la mort.

Il y a une dimension tragique des journaux de Kafka et de Pessoa, à la différence de celui de Rilke : ils ont été interrompus par la mort. Pour le lecteur, le journal de Kafka est épouvantable, car il n'est pas hétéronymique. Si nous n'assistons pas à la mort de Pessoa, c'est parce qu'il a délégué sa parole à Soares. Aussi ne le voyons-nous même pas vieillir. En revanche, le journal de l'auteur pragois nous confronte à notre propre finitude. En effet, dans ce journal intime dont la facture est fidèle au genre, la chronologie fait entrer le lecteur dans le temps du scripteur, le « temps vrai » où l'attend la mort⁹⁴². Si le corps est le reflet définitif du sujet, il se dérobe lui-même aux miroirs. C'est en lui que le Secret demeure, insaisissable parce que non spéculaire. La souffrance marque la limite de l'expression. Avec elle, le corps devient psyché et la psyché devient corps, note Pontalis. Si la douleur morale peut être dite, la douleur physique est incommunicable et assigne sa limite au langage⁹⁴³. La maladie ne se partage pas, elle isole, bien plus que n'importe quel chagrin de l'âme. Elle est la seule vraie solitude, le seul vrai désespoir. Le corps ne se laisse pas écrire, car il ne se laisse pas voir en sa totalité. Il reste en lui, inexpugnable, quelque chose d'illisible. La douleur physique exclut le sujet de son propre spectacle, notent Ghyslain Lévy et Serge Sabinus à propos de Kafka⁹⁴⁴. Seule l'imagination permet d'accéder à l'intérieur du corps. Le 10 janvier 1920, l'écrivain pragois, dans un texte à la troisième personne, imagine qu'on lui a découpé à l'arrière de la tête un morceau de crâne. « Avec le soleil, note-t-il, le monde entier regarde à l'intérieur. [...] Il se fâche de devoir, lui précisément, être exclu du spectacle. »⁹⁴⁵ Dans son corps blessé, il ne s'appartient plus, il est livré en pâture au monde. Le corps est comme un ennemi tapi en soi, chez qui se développe quelque chose d'insidieux : « Une petite dent avance, quelque part dans un endroit caché, on le sait à peine au premier moment et déjà, tout l'appareil est en branle. »⁹⁴⁶ Il est impossible d'introduire un miroir dans l'obscurité

⁹⁴¹ Gilman, S., *Franz Kafka, the Jewish Patient*, *op. cit.*, p. 180 et 231.

⁹⁴² Didier, B., *Le Journal intime*, *op. cit.*, p. 175.

⁹⁴³ Pontalis, Jean-Bertrand, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, NRF/Gallimard, 1977, p. 261-262.

⁹⁴⁴ Lévy G., et Sabinus, S., *Kafka, le corps dans la tête*, *op. cit.*, p. 261.

⁹⁴⁵ *J*, p. 491 (« Mit der Sonne schaut die ganze Welt hinein. [...] ärgert er sich, daß gerade er von dem Schauspiel ausgeschlossen sein soll » ; *III*, p. 174).

⁹⁴⁶ *Ibid.*, p. 303 (« Ein Häkchen rückt vorwärts, irgendwo im Verborgenen, man weiß es kaum im ersten Augenblick, und schon ist der ganze Apparat in Bewegung » ; *II*,

organique. Fin janvier 1921, l'écrivain rend visite à un homme atteint d'une laryngite tuberculeuse. Il raconte la scène à Brod. Le malade lui montre « le petit miroir que, lorsqu'il y a du soleil, il doit manipuler dans le fond de sa gorge pour irradier ses ulcérations ; puis le grand miroir avec lequel il se regarde lui-même le fond de la gorge pour pouvoir placer le petit »⁹⁴⁷. Kafka se sent mal, il a peine à regagner sa chambre. Ce jeu de miroirs à l'intérieur du corps, qui ne fait que prolonger les souffrances du patient, lui inspire la plus grande terreur. Ce jeu, de surcroît, est dangereux : le patient pourrait se brûler. Le malade lui montre également un dessin de ses ulcérations. Les miroirs, les signes graphiques, autant de médiateurs indispensables pour saisir l'intériorité... Mais, note l'écrivain pragois, les ulcérations « finiront nécessairement par l'étouffer »⁹⁴⁸. Une fois dans sa chambre, Kafka est pris de violentes douleurs cardiaques, signe que la mort est au travail. Les miroirs ont beau traquer la maladie, on ne peut l'extirper de soi. L'écrivain a beau créer toutes les réflexions de la mise en scène et de l'introspection, il ne peut être témoin de sa mort. Il reste à jamais insaisissable à lui-même et, comme cadavre, livré au regard d'autrui.

Ces livres sont des livres de l'angoisse. Rilke a renié cette noirceur des *Carnets*, en écrivant, dix ans plus tard, que le livre devait être lu « contre son courant »⁹⁴⁹, accusant non la vie, mais la faiblesse humaine des malheurs qui y étaient représentés. Cependant, ce que demande Rilke est impossible. L'angoisse existentielle affleure à chaque page. « le *Malte* fait partie des livres les plus négatifs de la littérature mondiale [...] », écrit Johannes Klein⁹⁵⁰. Soares entend bien écrire le livre le plus triste du Portugal (LI 397). Quant au *Journal* de Kafka, il est, de toutes les œuvres de cet auteur, de loin la plus désespérée. Car l'humour ne vient pas, comme dans les œuvres narratives, tempérer le pessimisme de l'écrivain, ou si peu... L'angoisse et le risque de la mort sont assumées par ces trois diaristes dont la quête passe par des chemins sans retour. Leurs œuvres témoignent d'une des aventures les plus

p. 183). Il est surprenant de voir la prescience que Kafka a eu de sa maladie : lorsqu'il écrit ceci en 1913, il n'est pas encore atteint de tuberculose.

⁹⁴⁷ Lettre de la fin janvier 1921 (« den kleinen Spiegel, mit dem er, wenn Sonne ist, tief in der Kehle hantieren muß, um die Geschwüre zu belichten, dann den großen Spiegel, mit dem er sich selbst in die Kehle schaut, um den kleinen Spiegel richtig stellen zu können »).

⁹⁴⁸ *Ibid.* (« an denen er schließlich ersticken muß. »).

⁹⁴⁹ Lettre du 30 août 1920 à Merline.

⁹⁵⁰ Klein, Johannes, « Die Struktur von Rilkes *Malte* », in *Wirkendes Wort*, vol. 2, 1952, p. 93.

périlleuses de la littérature européenne, menée aux confins de la folie,
une quête fondatrice de la modernité.



© Ryan Johnson

CHAPITRE 3

Naître Littérature

A. « Le livre des images » (Rilke)

« Aie savoir de l'image »¹

De ce désastre de la mise en images subsistent les images, images de soi et images du monde. Kafka écrit avoir changé l'or en cailloux, mais ces cailloux scintillent sous la lune et indiquent le chemin de la modernité. Le monde dans lequel se sont égarés les diaristes est le seul monde possible, vivable : celui de la littérature.

Écrire plutôt que vivre

Rousseau, grand lecteur s'il en fut, écrit dans ses *Confessions* : « Les malheurs de Cleveland² m'ont fait faire plus de mauvais sang que les miens propres. » Et il n'était pas homme à dédaigner son propre sort... Mais la littérature a plus de réalité que la vie même. Telle est également la conception de Malte, Kafka et Soares.

Malte, lecteur de la correspondance de Bettina von Arnim et de Goethe, écrit : « Bettina est devenue en moi plus réelle qu'Abelone. »³ Concernant Christine Brahe par exemple, la curiosité du narrateur porte, non sur la vie de celle-ci, mais sur son portrait. C'est dans la galerie d'Urnekloster qu'il la cherche. Ceci pourrait être une des métaphores du livre. L'art, la littérature, la religion et l'histoire sont mis en image, réinterprétés selon la vision du narrateur, qui supprime la réalité. Ainsi Rilke décrit-il les tapisseries du Musée de Cluny, sans se préoccuper de l'ordre qui leur a été assigné ni du commentaire historique et esthétique

¹ Rilke, R. M., *Sonnets à Orphée*, I, IX, *op. cit.*, p. 590.

² L'Abbé Prévost, *Le Philosophe anglais ou Histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell* (1731-39). Roman dont le héros, Cleveland, âme sensible, connut de terrifiantes aventures.

³ *CM*, p. 568 (« Bettine ist wirklicher in mir geworden » ; p. 161).

qu'elles ont suscité. Il raconte l'image. Tout d'abord, il attribue une psychologie aux personnages. Ainsi, dans « L'odorat », le lion se désintéresserait de la scène, alors que la licorne « comprend » (« begreift », CM 105). La dame est décrite comme mélancolique, alors qu'il s'agit en réalité d'un canon esthétique de l'époque. Le narrateur ajoute des événements, des enchaînements, et présente l'ensemble comme un récit illustré. Il introduit par exemple son évocation du « Toucher » par une question inquiète : « Que s'est-il passé ? »⁴, et suppose qu'il pourrait s'agir d'une scène de deuil. Lorsqu'il tient compte du costume de velours « vert sombre, fané par endroits », dans son interprétation psychologique, il néglige de considérer que les couleurs d'origine étaient sans doute bien plus vives. Tout est décrit comme une scène réelle. Dans un monde baroque, les métaphores sont vraies. Malte rêve des livres qu'il aperçoit. Les ouvrages évoqués sont toujours fermés, que ce soient ceux des bouquinistes ou le petit livre vert du fragment 53. Cet ouvrage est plein de promesses : « La couleur verte de la reliure avait un sens, et l'on comprenait aussitôt qu'au dedans il devait être tel qu'il était. »⁵ Aussi Malte regrette-t-il que cet ouvrage ne soit pas un livre illustré. Il compensera ce défaut en mettant en images, dans l'écriture, les histoires que rapporte le livre. Livre d'images, *Les Carnets* sont aussi l'image d'un livre idéal, qui accorderait son apparence à sa vérité intime. Il n'est nul besoin de déchiffrer les livres d'images... Fermé, le livre autorise toutes les lectures. Il devient l'image absolue. L'image est comme la licorne, comme la maison des Schulin : elle existe parce que l'on y croit, et elle existe pure et éternelle⁶. Les dentelles que déploient Malte et sa mère recèlent des vies entières dans les paysages qu'elles évoquent : jardin de paysans, cloîtres, prisons, serre, fleurs, paysages enneigés... tous les lieux, tous les climats défilent devant les yeux éblouis de l'enfant. Et lorsque Malte suppose que les dentellières sont allées au ciel, sa mère lui objecte : « Au ciel ? Je crois qu'elles sont tout entières là-dedans. »⁷

Kafka, comme Malte, met l'image à la place de la réalité. Lorsqu'il assiste aux représentations théâtrales du café Savoy, il ne parle pas yiddish, et, au début tout du moins, ne connaît pas les typologies des personnages. Il ne peut que décrire les costumes et la gestuelle d'un

⁴ *Ibid.*, p. 519 (« Was ist geschehen? » ; p. 105).

⁵ *Ibid.*, p. 556 (« Das Grün des Einbands bedeutete etwas, und man sah sofort ein, daß es innen so sein mußte, wie es war. » ; p. 148).

⁶ Un poème de Rilke la définit comme « l'animal qui n'existe pas » et comme « l'animal pur ». Cf. *Sonnets à Orphée*, II, IV, *op. cit.*, p. 601-602 (« das Tier, das es nicht giebt », « ein reines Tier » *Die Sonette an Orpheus, op. cit.*, p. 753).

⁷ *CM*, p. 524 (« in den Himmel? Ich glaube, sie sind ganz und gar drin. » ; p. 112).

couple d'acteurs, tout en avouant : « Je ne sais pas, en somme quelle sorte de personnages ils représentent, elle et son mari. »⁸ Il nous livre alors un tableau romanesque de ces personnages. Ses propres évocations lui semblent plus réelles que le réel. Le 11 octobre, Kafka, en compagnie de Max Brod, rencontre Melle R. Il brosse son portrait, peu flatteur à vrai dire, le 12 dans son journal. Or le 13, il se demande si sa description n'a pas surpassé l'impression qu'il a eue d'elle : « cette description m'est brusquement revenue à l'esprit, je la substituai sans m'en apercevoir à l'impression originale et crus n'avoir vu Mlle R. qu'hier et sans Max, à tel point que je me préparai à lui parler d'elle, exactement comme je l'ai fait ici pour moi »⁹.

Dans un rêve, il se trouve au théâtre, spectateur d'une pièce au décor particulièrement réaliste, représentant Prague. L'artiste déplace monuments et perspectives, produit un éclairage avec de « sombres nuages d'automne » et un « soleil écrasé », afin de mettre en place « le plus beau décor de toute la terre et de tous les temps »¹⁰. Il retouche sa ville selon son désir, et bientôt le décor devient réalité. La suite du fragment laisse de côté le théâtre, nous sommes avec Kafka dans les rues de Prague. Pour Kafka, l'image – le langage donc – est créatrice de réalité. Il attribue l'insuffisance de son amour pour sa mère à l'usage du mot « Mutter » (J 122-123). Ou encore, se remémorant une phrase glorieuse de Napoléon, il éprouve une « fierté [...] qui pénètre artificiellement en [lui] »¹¹ Tout ce qu'il fait prend des airs de littérature. S'il se penche à la fenêtre pour observer Löwy, il note aussitôt : « [...] une telle manière d'observer m'est familière parce que je l'ai trouvée dans Sherlock Holmes. »¹² Comme chez Rousseau, les personnages littéraires prennent corps. Ses repères, sa mémoire ne se situent pas dans sa propre existence, mais dans ses lectures. La littérature lui tient lieu à la fois de vie antérieure et de vie parallèle. Quelques jours après sa résolution de se couper d'autrui (J 307), Kafka, lisant Kierkegaard, décèle en lui un ami, situé « du même côté du monde que [lui]. »¹³

⁸ *J*, p. 93 (« Eigentlich weiß ich nicht, was für Personen das sind, die sie und ihr Mann darstellt » ; *I*, p. 48).

⁹ *Ibid.*, p. 105 (« fiel mir augenblicksweise die Beschreibung ein, ersetzte unbemerkt den ursprünglichen Eindruck und ich glaubte die Rehberger erst gestern gesehn zu haben und zwar ohne Max, so daß ich mich vorbereitete, ihm von ihr zu erzählen, gerade so wie ich sie mir hier beschrieben habe » ; *I*, p. 62).

¹⁰ *Ibid.*, p. 152 (« dunklen, herbstlichen Wolken » « gedrückten Sonne » « die schönste Dekoration der ganzen Erde und aller Zeiten » ; *I*, p. 187).

¹¹ *Ibid.*, p. 113 (« künstlich in mich eindringenden Stolz » ; *I*, p. 70).

¹² *Ibid.*, p. 216 (« [...] ist mir solches Beobachten aus Sherlock Holmes bekannt. » ; *II*, p. 14).

¹³ *Ibid.*, p. 307 (« auf der gleichen Seite der Welt » ; *II*, p. 191).

De même, Soares constate qu'il est plus ému par des personnage de roman que par des personnes réelles. C'est sans doute cette surabondance d'émotion à la lecture qui caractérise le vrai lecteur. Le poète lisboète suggère d'établir une psychologie « des êtres artificiels et des créatures dont l'existence se déroule entièrement sur les tapis et dans les tableaux »¹⁴. L'art est une réalité supérieure, et l'art supérieur est celui qui s'écarte le plus de la réalité, celui qui crée ses images. « Un esprit contemplatif », selon Soares, a « l'univers entier à ses ordres »¹⁵. Pour lui, seule la prose peut ainsi contenir le monde, car elle est la parole la plus libre, et à ce titre permet de tout dire et tout penser (LI 241). « Dans un monde civilisé idéal, dit-il, il n'y aurait pas d'autre art que la prose. »¹⁶ En effet celle-ci est capable d'abstraction, elle ne fabrique pas de choses par imitation. Pessoa met en place une poétique du vague, seule apte à donner naissance à la réalité absolue : la subjectivité. En créant l'image, Soares répond à son projet de quête d'une langue adamique, commune à tous. Le « word-painting », qui consiste à évoquer plus que décrire, réalise cette conception de l'art, que Baudelaire, puis Mallarmé, ont défendue. Il s'agit d'employer des termes suffisamment vagues pour que se mette en place dans l'esprit du lecteur une image personnelle : « Je dis : une fleur ! et [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »¹⁷ L'image est universelle, et la littérature est la seule réalité, « la seule vérité »¹⁸.

Pour Blanchot, la littérature reproduit le mouvement même de l'existence, qui est pure tautologie : « [...] la littérature, aveugle vigilance qui, en voulant échapper à soi, s'enfoncé toujours plus dans sa propre obsession, est la seule traduction de l'obsession de l'existence, si celle-ci est l'impossibilité même de sortir de l'existence [...] »¹⁹. L'autogenèse désirée par les diaristes, si elle entraîne la destruction du sujet, y compris du sujet fictionnalisé, aboutit, dans cette réalité plus haute qu'est la littérature, à une naissance miraculeuse. Les trois auteurs

¹⁴ *LI*, p. 399 (« das figuras artificiais e das criaturas cuja existência se passa apenas nos tapetes e nos quadros » ; p. 371).

¹⁵ *Ibid.*, p. 118 (« à sua ordem o universo inteiro » ; p. 118).

¹⁶ *Ibid.*, p. 241 (« em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa » ; p. 228).

¹⁷ Mallarmé, Stéphane, *Avant-dire au traité du Verbe de René Ghil*, in *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 678.

¹⁸ *LI*, p. 280 (« à única verdade » ; p. 264).

¹⁹ Blanchot, M., « La Littérature et le Droit à la mort » in *De Kafka à Kafka*, *op. cit.*, p. 46.

partagent la conception mallarméenne de la littérature – on se souvient du mot du poète : « Oui, que la Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout. »²⁰

Rilke a vécu. Il voyagea, aima et fut aimé, eut femme et enfant, fréquenta quelques grands artistes de son temps. Néanmoins, il s'est peu à peu dégagé de toutes les obligations qui l'éloignaient de la littérature. En effet, la relation qu'il entretenait avec son travail était une relation exclusive. N'a-t-il pas écrit que rien n'est aussi jaloux (Eifersüchtig) que son métier²¹ ? Sa correspondance, en particulier amoureuse, manifeste cette priorité absolue accordée à son travail de création, qui l'amènera à se retrancher du monde, au château de Berg puis de Muzot, dans une solitude devenue au fil des ans le plus impérieux des commandements. L'écrivain a légué à Malte cette concentration de tout l'être vers la littérature. Même la lecture est une abdication (fragment 56), une distraction qui éloigne de l'essentiel. La musique est une dépossession de l'être. « Elle ne me déposait plus là où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé »²², constate Malte. L'écriture est la seule voie possible vers une existence authentique. Rilke a une idée très exigeante de la vocation de l'écrivain. En 1903, avant la rédaction des *Carnets*, il invite le « jeune poète » à s'interroger : « Mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ? »²³

Franz Kafka est pratiquement un personnage littéraire. C'est aux héros de ses récits que l'on songe quand on cherche à se le représenter, tant celui qu'il fut à l'état civil s'était entraîné à disparaître. Dans son *Journal*, il revendique sa « concentration au profit de la littérature »²⁴. Toutes les forces de son organisme, selon lui, se seraient tournées vers la création littéraire, ce qui expliquerait son désintérêt pour tout ce qui est charnel, mais aussi pour la réflexion philosophique et la musique. Ce dégoût porte également sur les conversations littéraires (J 303-304), donc la critique et l'étude des textes. « Je hais tout ce qui ne concerne pas la littérature [...] »²⁵, assène-t-il au lecteur du *Journal*, et dans un projet de lettre à son éventuel beau-père : « [...] je ne suis rien d'autre

²⁰ Mallarmé, S., « La Musique et les lettres » in *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 66.

²¹ Lettre du 11 décembre 1906 à Karl et Elisabeth von der Heydt.

²² *CM*, p. 516 (« daß sie mich nicht wieder dort ablegte, wo sie mich gefunden hatte » ; p. 102).

²³ Lettre du 17 février 1903 à Franz Kappus (« ob Sie sterben müßten, wenn es Ihnen versagt würde zu schreiben. »).

²⁴ *J*, p. 213 (« Konzentration [*sic*] auf das Schreiben » ; *I*, p. 264).

²⁵ *Ibid.*, p. 303 (« Alles was sich nicht auf Litteratur [*sic*] bezieht, hasse ich [...] » ; *II*, p. 184).

que littérature, je ne peux et ne veux pas être autre chose [...] Tout ce qui n'est pas littérature m'ennuie et je le hais, car cela me dérange ou m'entrave [...] »²⁶. La violence dont il fait preuve à ce sujet montre bien que porter atteinte à la littérature en lui, c'est porter atteinte à tout son être. Il hésite même à lire des passages du *Journal* à Brod. Il s'y résout dans l'hostilité, écrivant : « [...] il n'était presque pas mon ami [...] »²⁷. Ensuite, le diariste rentre chez lui, pressant contre sa poitrine ses chers cahiers. La relation à ses écrits, est, comme chez Rilke, exclusive, mais la passion de Kafka est exaspérée, parce que sans cesse contrariée par son environnement quotidien, alors que l'auteur des *Élégies* pouvait lui laisser libre cours. La création est la seule raison d'être : « [...] mon travail [...] me confère tout de même un sens ; ma vie régulière, vide, démente, ma vie de vieux garçon trouve là sa justification. »²⁸ Au fond, toute la vitalité de Kafka s'est portée sur l'écriture. « J'ai maigri de tous ces côtés [...] »²⁹, explique-t-il. Le reste, selon lui, s'est « rabougri »³⁰. Il traverse la vie comme un anorexique. Dora Diamant raconte que les jours d'écriture, il perdait tout intérêt pour ce qui l'entourait³¹. Les lettres à sa fiancée, comme l'ont observé les critiques, parlent d'ailleurs essentiellement de son activité d'écrivain. Au père de Felice, à qui il écrit en tant que prétendant à la main de sa fille, il confie : « [...] s'il devait m'arriver de la quitter, je cesserais de vivre. »³² Certes, il s'agit d'un beau gage d'amour. Mais cet amour ne concerne pas Felice. C'est de la littérature que parle Kafka. Il considère que l'existence et la littérature sont incompatibles. Il décrit à sa fiancée « la volupté de renoncer pour la littérature au plus grand bonheur humain. »³³ En véritable artiste maudit, il ne veut croire à la création qu'au détriment de la vie elle-même : « [...] ce travail serait pour moi une solution divine, une entrée réelle dans la vie [...] »³⁴. Alors seulement le visage, c'est-à-

²⁶ *Ibid.*, p. 308 (« [...] ich nichts anderes bin als Litteratur [*sic*] und nichts anderes sein kann und will [...] Alles was nicht Litteratur [*sic*] ist, langweilt mich und ich hasse es, denn es stört mich oder hält mich auf [...] » ; *II*, p. 193).

²⁷ *Ibid.*, p. 212 (« [...] er war fast nicht mein Freund » ; *I*, p. 263).

²⁸ *Ibid.*, p. 362 (« immerhin habe ich doch einen Sinn bekommen, mein regelmäßiges, leeres, irrsinniges junggesellenmäßiges Leben hat eine Rechtfertigung. » ; *II*, p. 169).

²⁹ *Ibid.*, p. 213 (« Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab [...] » ; *I*, p. 264).

³⁰ *Ibid.*, p. 167 (« verkümmert » ; *II*, p. 360).

³¹ Diamant, D. « Ma vie avec Franz Kafka » ; *art. cit.*, p. 230.

³² Lettre du 28 août 1913 (« [...] wenn ich sie einmal verlasse, lebe ich eben nicht mehr. »).

³³ Lettre du 2 septembre 1913 (« Die Lust, für das Schreiben auf das größte menschliche Glück zu verzichten »).

³⁴ *J*, p. 91 (« [...] eine solche Arbeit eine himmlische Auflösung und ein wirkliches Lebendigwerden für mich wäre [...] » • *I*, p. 45).

dire l'enveloppe charnelle, correspondra à une réalité intérieure. « [...] mon visage pourra enfin vieillir naturellement avec les progrès de mon œuvre »³⁵, espère-t-il. Or, il garda toujours un visage et une allure d'adolescent. Kafka ne fut pas au monde. Il mourut sans vivre et sans vieillir. Toute sa vie, il a attendu de la littérature sa délivrance, au double sens du terme : d'une part comme accouchement de soi, d'autre part comme salut. Elle était pour lui une pratique spirituelle comparable à la recherche de la vérité dans les religions orientales. Il cite un ouvrage bouddhiste : « "un homme qui a trouvé un maître ici-bas a conscience de ceci : je n'appartiendrai à ce va-et-vient du monde que le temps qu'il faut pour être délivré, puis je rentrerai chez moi." »³⁶ Comme ce personnage, Kafka séjourne parmi les hommes, exilé, dans l'attente d'un retour au foyer. En secret, il se convertit en langage : « Je ne vis que de-ci de-là à l'intérieur d'un petit mot dans le tréma duquel [...] je perds pour un instant ma tête inutile [...] »³⁷. Sa famille, ainsi qu'il le dit à Felice, ne sait rien de sa « patrie réelle »³⁸. Il est le fils prodigue de la littérature.

Pessoa est habité du même sentiment. Au fragment 259, il se souvient avec émotion d'une de ses lectures d'enfant, et s'émeut de la majesté de la langue. « Ma patrie, confie-t-il, c'est la langue portugaise [...] »³⁹. À part Ophélia, on ne lui connaît aucune liaison amoureuse. En-dehors de son gagne-pain et de la littérature, il ne se livre à aucune activité, sinon hanter les cafés. « La récusation du *vivre*, remarque Régis Salado, est au fondement de l'expérience poétique pessoenne. »⁴⁰ Soares est encore plus introverti, partageant son existence entre le bureau et sa chambre d'écriture.

Pour ces auteurs nés dans un monde mouvant, d'une culture et une langue incertaine, de familles où ils se sentent étrangers, la littérature est le sol où peut se tenir l'être. Elle est le fondement, l'origine, c'est-à-dire Dieu. Mais c'est un Dieu jaloux, qui exige que l'on renonce à la vie. Leur anachorèse est issue d'une conception religieuse de l'écriture.

³⁵ *Ibid.*, p. 213 (« [...] [in welchem] mein Gesicht endlich mit dem Fortschreiten meiner Arbeiten in natürlicher Weise wird altern können. » ; I, p. 265).

³⁶ *Ibid.*, p. 545 (« "ist ein Mann, der hienieden einen Lehrer gefunden hat, sich bewußt: diesem Weltreiben werde ich nur so lange angehören, bis ich erlöst sein werde, und dann werde ich heimgehen". » ; III, p. 231). Les italiques remplacent les guillemets.

³⁷ *Ibid.*, p. 36 (« Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut [...] ich z.B. auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere [...] » ; I, p. 34).

³⁸ Lettre du 13 au 14 janvier 1913 (« wirklichen Heimat »).

³⁹ *LI*, p. 270 (« Minha pátria é a língua portuguesa » ; p. 255).

⁴⁰ Salado, R., « ...Encore un pas de plus sur l'échelle de la dépersonnalisation... Le lyrisme critique de Fernando Pessoa », in *Op. Cit. –Littératures française & comparée*, n°9, 1997, p. 286.

Kafka fait part à Carl Bauer de son caractère insociable et de son hypocondrie, et ajoute : « Au fond, je ne déplore rien de tout cela, c'est le reflet terrestre d'une nécessité plus haute »⁴¹. À Felice, il confie qu'il a peur d'être heureux, qu'il veut et doit se torturer pour « un but supérieur »⁴². Chez Rilke et Pessoa, il s'agit d'une divinité multiple et archaïque, sorte de force primordiale de l'univers. Lorsque Rilke évoque auprès de sa femme son choix de la littérature plutôt que du bonheur domestique, il écrit : « C'est alors qu'intervinrent pour la première fois ces forces (Kräfte) qui, en me soulevant au-dessus des premiers obstacles, me déposèrent au seuil de tâches plus grandes et moins temporelles (größerer und weniger zeitlicher Aufgaben)⁴³. Pessoa fait preuve, envers sa fiancée, de plus de brutalité encore que Kafka. Il la congédie une seconde fois, lui écrivant : « Mon Destin appartient à une autre Loi (Lei) [...], et il est de plus en plus soumis à l'obéissance due à des Maîtres (Mestres) qui ne tolèrent ni ne pardonnent. »⁴⁴ Les formules employées par les auteurs sont étonnamment proches. Chez Rilke il s'agit d'accomplir des tâches, chez Kafka une nécessité et un but, chez Pessoa une loi. Le but de Kafka est dit supérieur, les tâches de Rilke plus grandes, la Loi de Pessoa est autre, c'est-à-dire supérieure, comme le montre la majuscule. Elle est celle de la littérature considérée comme la tâche confiée par des maîtres occultes. La rêverie a alors pour but de convertir le monde et soi-même en livre.

Dans le rêve, note Bachelard, le moi du rêveur est absorbé dans le néant. En revanche, dans la rêverie, le rêveur peut formuler un « cogito »⁴⁵. « La rêverie assemble de l'être autour de son rêveur »⁴⁶. « Le *cogito* de la rêverie, poursuit le philosophe, est tout de suite attaché à son objet, à son image. » Le trajet entre le sujet et son image est « le plus court de tous ». Aussi la conscience du rêveur est-elle « étincelante », car elle se reflète dans toutes les images qu'elle imagine. Pour Jean-Michel Maulpoix, l'image est « un régime du sujet »⁴⁷. Elle est le propre de la subjectivité, la traduction de l'écart entre « je » et

⁴¹ Lettre du 28 août 1913 à Carl Bauer, le père de Felice (« Ich beklage im Grunde nichts von alledem, es ist der irdische Widerschein höherer Notwendigkeit. »).

⁴² Lettre du 30 août 1913 à Felice (« für einen höheren Zweck »).

⁴³ Lettre du 17 décembre 1906 à Clara.

⁴⁴ Lettre du 29 novembre 1920 (« O meu destino pertence a outra Lei [...] e está subordinado cada vez mais á obediência a Mestres que não permittem nem perdoam. »).

⁴⁵ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 126-129.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 131. Et suivantes.

⁴⁷ Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 275.

« moi » : elle interroge l'être. Se mettre en images, c'est donc accéder à la vérité intime de soi, se créer pour l'éternité. « En vous descendra un temps d'objet »⁴⁸, écrit Bachelard, parlant du rêveur. Le regard du rêveur lui donne la fixité des images. Il est comme elles apparemment mort, comme elles immuable. La réification mélancolique est aussi un gage d'éternité.

Malte l'hétéronyme est une image qui fabrique d'autres images. Cette œuvre, écrit Michel Vanoosthuysse, est un « acte d'autogénération grâce auquel un *moi* inexistant tente d'accéder à lui-même »⁴⁹. Au moment même de la rédaction des *Carnets*, Rilke a conscience de cette autogénèse. Il écrit à Kippenberg qu'il a le sentiment de se « poursuivre » (« fortpflanzen ») dans ce livre, bien au-delà du danger de mort que celui-ci représente⁵⁰. Il pourrait mourir après l'avoir terminé, – au sens positif de la mort pour Rilke –, car tout y est à la fois « définitif » (« entgültig ») et « illimité » (« unbeschränkt »). Michel Vanoosthuysse note que « le sujet de l'écriture est précisément ce dont l'écriture est chargée d'accoucher »⁵¹. Dans cette conversion en image pure, l'être s'extériorise à tout jamais dans son livre d'images, et se fait tel qu'il s'est voulu. Il s'efface dans l'œuvre, comme les dentellières des *Carnets*. Le jeune poète rêve d'écrire un ouvrage qui fera sens à lui tout seul, autonome, anonyme, dans lequel tout son être sera écrit en images. Et de fait, à travers les figures historiques puis le fils prodigue, il est devenu le lieu de toutes les métaphores. Il rêve d'être une image dans un monde d'images, comme le roi Charles VI à sa fenêtre, lisant un livre illustré, et formant lui-même un portrait adouci, qu'un peintre pourrait prendre comme modèle de la vie au Paradis. Le seul bonheur possible semble être dans ce retranchement du monde, cette imagerie universelle dont le moi fait partie. N'est-ce pas dans une galerie de portraits qu'il nous faut chercher Malte, et que Rilke s'est lui-même cherché ? S'il a pensé au départ doter son personnage d'une biographie, il y a bien vite renoncé, au profit d'une peinture des états d'âme du jeune poète. Les fragments sont les détails, les clichés qui font surgir ce qui est peut-être la seule vérité de soi, à savoir que l'on est toujours à achever. Se mettre en images, c'est parvenir à ces « arrière-plans lumineux » de soi-même où se produisent « nos accomplissements ». C'est mettre fin à cette

⁴⁸ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 141.

⁴⁹ Vanoosthuysse, Michel, « L'Abject et le sublime : Voyage dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », in *Rainer Maria Rilke et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*. *Écriture romanesque et modernité*, op. cit., p. 130.

⁵⁰ Lettre du 2 janvier 1909 à Anton Kippenberg.

⁵¹ Vanoosthuysse, M., « L'Abject et le sublime... », art. cit., p. 133.

nostalgie de nous-mêmes que nous sommes « sur le devant »⁵², à l'évidement et à la perte sans cesse renouvelée de soi, et coïncider enfin, tranquilles et éternels, dans l'intimité des mots. L'hétéronymie est le masque qui permet de devenir soi-même image. Narcisse masqué peut alors sourire à la mort, comme le comte Brahe, triomphant tandis que passe derrière lui le fantôme de Christine Brahe : « Mais c'est alors qu'apparut à gauche du grand cygne d'argent empli de narcisses le grand masque du vieillard avec son blême sourire. »⁵³ L'image est le corps glorieux que se donne le poète. Le journal devenant livre d'images permet de réaliser ce vœu qui est au cœur de toute littérature intimiste – la sculpture de soi. Cet « être écrit », qui est au cœur du projet rilkeén, rappelle l'attitude des mystiques, instruments de la dictée de Dieu, comme le fut Moïse, ou Saint Jean à Patmos⁵⁴. Dans les *Carnets*, Malte évoque Saint Jean écrivant des deux mains pour ne rien perdre de la parole divine. Le nom du saint est cité, ce qui est assez inhabituel dans cette œuvre pour être signalé. Rilke, qui portait en quatrième prénom celui de Jean⁵⁵, a pu s'identifier avec cette figure du poète de l'inspiration. Mais dans les *Carnets*, il n'est pas de transcendance. C'est de lui-même et en lui-même que le diariste puise et reçoit l'inspiration. La réussite de Malte est d'être une image, habitée de la vie de tout ce qu'on a pas été. Tel est le sens de l'absorption en elle-même de la Dame à la licorne, et que ne comprennent pas ces jeunes filles qui se dispersent dans l'action, dans la production studieuse des images au lieu de s'abandonner à elles. Se créer soi-même, c'est en effet créer son espace-temps. Lors de la perforation du cœur du père de Malte, le temps reste suspendu. « Nous étions comme dans un tableau »⁵⁶, écrit le jeune Danois. Ce hors-temps n'est pas seulement celui qui fige dans l'angoisse, mais permet au moi de fuir son existence douloureuse dans la réalité. L'hétéronymie est un voyage solitaire de l'autre côté du temps. Dans la tapisserie qui représente la licorne au miroir, Malte écrit : « Tout est là, pour toujours. »⁵⁷ Le livre II des *Carnets* peut commencer, où il est question des grandes amoureuses, où Malte se multiplie dans

⁵² *Notes sur la mélodie des choses*, XVIII, in Rilke, R. M., *Œuvres en prose, Récits et essais*, op. cit., p. 670 (« leuchtenden Hintergründen », « unsere Erfüllungen », « vorn » ; *Notizen zur Melodie der Dinge*, in *Sämtliche Werke V*, p. 417).

⁵³ *CM*, p. 457 (« Aber da schob sich links von dem großen silbernen Schwan, der mit Narzissen gefüllt war, die große Maske des Alten hervor mit ihrem grauen Lächeln. » ; p. 35).

⁵⁴ Lieu de la première vision de Saint Jean. Dans l'iconographie médiévale, on le représente transcrivant sa révélation.

⁵⁵ Il s'appelait en effet René Karl Wilhelm *Johann* Josef Maria Rilke

⁵⁶ *CM*, p. 537 (« Wir befanden uns wie in einem Bilde. » ; p. 127).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 519 (« Es ist alles da. Alles für immer. » ; p. 106).

des figures historiques, pour s'incarner finalement dans la parabole de l'enfant prodigue, devenue allégorie. Rilke a mis son œuvre en abyme dans la métaphore des dentelles. Or la mère de Malte croit que les femmes demeurent dans ces dentelles qu'elles ont tissées. Et elle ajoute : « À bien regarder les choses, ce pourrait bien être un bonheur éternel. »⁵⁸ Le malheur du créateur se métamorphose en image heureuse. Il devient, comme jadis Orphée, une « trace infinie »⁵⁹.

Kafka convertit le monde et les autres en images qui sont toutes à son effigie. Ne comprenant pas la langue des comédiens du théâtre yiddish, il ne perçoit et décrit que leur gestuelle (J 94), et les transforme en acteurs de cinéma muet. Il les fige dans leurs attitudes, bondissant, grimaçant au lieu de pleurer, sautant en l'air, balançant les hanches, écartant les bras, plaçant les paumes des mains sur les tempes... autant d'attitudes convenues, autant de clichés du moi à travers ses doubles. Car il est, bien sûr, l'objet ultime de cette métamorphose. On l'a vu en soldat, en planche anatomique etc. Il crée de véritables tableaux de soi-même, comme dans une note de 1911. Il peint d'abord le fond : « Se réveiller par un froid matin d'automne, dans une lumière jaunâtre. » Puis il met en scène, comme on l'a vu, un fantasme de défenestration où il reste dans le cadre de la fenêtre, suspendu dans les airs⁶⁰. Une des effigies de soi les plus courantes du *Journal* est l'esthétisation du corps souffrant ou mort : « [...] je me mettrai au lit et [...] je m'allongerai sur le dos de manière à être joliment, légèrement couché dans un reflet blanc et bleuâtre [...] »⁶¹, écrit-il. Il y a, dans les évocations de ses maladies, une figuration du corps que l'on retrouvera dans la seconde partie du XX^e siècle, dans le « body art ». Ce malade qui regarde l'intérieur de sa gorge brûlée dans le miroir fait figure d'initiateur. Lorsque Kafka écrit que le monde regarde avec le soleil à l'intérieur de son crâne (J 491), il met en images l'intériorité blessée du moi, qui devient un paysage. Pour Kafka, le devenir-livre qui ne répond pas à un besoin littéraire, mais vital. Le livre devient une image du Moi, son double parfait. Il ne s'agit plus d'une littérature objet, mais d'une écriture qui devient elle-même sujet : « J'ai en ce moment [...] un grand besoin d'extirper mon anxiété en la décrivant entièrement et, de même

⁵⁸ *Ibid.*, p. 524 (« Wenn man das so sieht: das kann gut eine ewige Seligkeit sein. » ; p. 112).

⁵⁹ Rilke, R. M., *Sonnets à Orphée*, I, XXVI, *op. cit.*, p. 599 (« unendliche Spur » ; *Die Sonette an Orpheus*, *op. cit.*, p. 748).

⁶⁰ *J*, p. 158-159 (« Erwachen an einem kalten Herbstmorgen mit gelblichem Licht » ; *J*, p. 193).

⁶¹ *Ibid.*, p. 374 (« [...] [wenn] ich im Bett bin, und wird [*sic*] mich auf den Rücken legen, so daß ich schön und leicht und bläulich-weiß liege [...] » ; *III*, p. 67).

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'ai écrit puisse être entièrement inclus en moi. Ce n'est pas un besoin artistique. »⁶² L'enfantement rêvé de soi a lieu une fois, la nuit du 22 au 23 septembre 1912, lors de l'écriture du *Verdict*. Pour la première fois, l'écrivain est heureux. Pour la première fois aussi, il désigne l'œuvre par son nom, et non par une périphrase dévalorisante. Il témoigne : « J'ai écrit ce récit – *Le Verdict* – [...] »⁶³. Il a écrit dans un état d'illumination, d'un seul trait, à la suite d'une note du *Journal*. D'ailleurs Kafka raturait très peu ses textes. Il préférait recommencer, quitte à inclure par la suite les premières moutures. Manfred Voigts souligne que les textes de Kafka n'ont pas d'auteur, au sens propre du mot, celui d'autorité ou d'autorisation. Il n'était pas maître du processus d'écriture. C'est sa main qui écrivait, pas sa tête⁶⁴. Comme Malte, il veut être écrit... La nuit du *Verdict*, le *Journal* a atteint son but : il a abouti à la production d'une écriture dense et achevée. Celle-ci est le jeu parfait du comédien, une mise en scène de soi qui révèle la vérité, comme ce geste « non contrôlé et vrai »⁶⁵ que le diariste aura le lendemain, lors de la lecture du *Verdict* chez Baum. C'est le miracle d'une écriture où « tout peut être dit »⁶⁶, où les idées « s'anéantissent et renaissent »⁶⁷, à l'opposé d'un langage qui se dérobe. Enfin il connaît l'« ouverture [...] totale de l'âme et du corps »⁶⁸. Le sujet s'ouvre sans se déchirer. Le navire qu'évoque une note de décembre 1913⁶⁹, ce vaisseau puissant contre lequel on peut s'appuyer, que l'on peut parcourir en tout sens, et qui permet le regard surplombant, n'est-ce pas le moi rêvé par l'écrivain, l'inverse de la pesanteur du sujet mélancolique ? Il rappelle

⁶² *Ibid.*, p. 177 (« Ich habe jetzt [...] ein großes Verlangen, meinen ganzen banger Zustand ganz aus mir herauszuschreiben und ebenso wie er aus der Tiefe kommt in die Tiefe des Papiers hinein oder es niederzuschreiben daß ich das Geschriebene vollständig in mich einbeziehen könnte. Das ist kein künstlerisches Verlangen. » ; *I*, p. 223). Traduction modifiée.

⁶³ *Ibid.*, p. 294-295 (« Diese Geschichte das Urteil habe ich [...] geschrieben [...] » ; *II*, p. 101).

⁶⁴ Voigts, Manfred, *Geburt und Teufelsdienst. Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Königshausen & Neumann, 2008, p. 35 et 60-63.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 295 (« unregiert und wahrhaftig » ; *II*, p. 103).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 294 (« alles gewagt werden kann » ; *II*, p. 101).

⁶⁷ *Ibid.* (« vergehn und auferstehn »).

⁶⁸ *Ibid.*, p. 295 (« vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele »).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 320. (« Image : baptême des mousses lors du passage de l'Équateur. La flânerie des marins. Le navire qu'ils escaladent dans tous les sens et à toutes les hauteurs leur offre partout des sièges. Les grands marins suspendus aux échelles qui, un pied devant l'autre, pressent leurs épaules puissantes et rondes contre le flanc du navire et regardent le spectacle d'en haut. »)

l'image de soi comme figure de proue d'un vaisseau, surplombant les flots, franchissant – passage symbolique – l'Équateur. La barrière qui scinde le sujet tombe enfin. On fête l'épiphanie de l'être écrit.

Dans une note de 1914, Kafka s'encourage à se mettre face à la violente averse, à glisser dans l'eau, mais à rester droit, immobile, pour attendre « le soleil qui va couler à flots, subitement et sans fin »⁷⁰. Dans une ultime image de lui-même, il est environné par le soleil éternel de la littérature. Les flots de l'averse se transmutent en flots de rayon, et seul l'écrivain, qui n'a pas lâché prise, est pris dans cette abondance. Certes, il est désespéré mais « les différentes formes de l'absence d'espoir » marquent les « différentes stations du chemin »⁷¹. Au terme de la « via dolorosa », il y a la crucifixion, puis la gloire. Kafka érige une gigantesque statue de lui-même, un tombeau d'écriture : « Au lit, genou légèrement levé, couché dans les plis de la couverture, gigantesque comme une figure dans pierre flanquant le perron d'un monument public, figé au milieu de la foule qui va vivante à la dérive »⁷². Si la foule est vivante, il est, lui, pétrifié pour l'éternité. Le *Journal* est un monument funéraire. Kafka s'enterre vivant, mais ainsi creuse le tombeau de son éternité.

Faire de soi-même « une œuvre d'art, dans [son] âme [...] »⁷³ : tel est le vœu de Soares. Il développe une véritable « Esthétique de l'artifice », expliquant au lecteur que le moi qu'il lui a exposé est un « concept esthétique et faux »⁷⁴ qu'il a forgé lui-même. Et il ajoute : « J'ai sculpté ma propre vie comme une statue faite d'une matière étrangère à mon être. »⁷⁵ La quête a conduit à une réalisation éthique et esthétique : « de la fenêtre qui donne sur moi-même, je contemple, émerveillé, les couchants pourpres »⁷⁶. C'est par le rêve qu'est accomplie l'autogenèse, car « rêver n'est que se rêver soi-même »⁷⁷, « c'est se chercher soi-même »⁷⁸. Chez Pessoa le rêve représente un degré supérieur de réalité.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 347 (« die plötzlich und endlos einströmende Sonne » ; II, p. 147).

⁷¹ *Ibid.*, p. 454 (« Die verschiedenen Formen der Hoffnungslosigkeit » « verschiedenen Stationen des Wegs. » ; [Oktavheft G], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 181).

⁷² *Ibid.*, p. 507 (« Im Bett, das Knie ein wenig gehoben, im Faltenwurf der Decke daliegend, riesig wie eine steinerne Figur zur Seite der Freitreppe eines öffentlichen Gebäudes, starr in der lebendig vorbeitreibenden Menge » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 166).

⁷³ *LI*, p. 141 (« uma obra de arte, da alma » ; p. 139).

⁷⁴ *Ibid.* (« estética do artifício » « um conceito estético e falso »).

⁷⁵ *Ibid.* (« Esculpi a minha vida como a uma estátua de matéria alheia a meu ser. »).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 387 (« da janela para mim contemplo, espantado, os ocasos roxos » ; p. 360).

⁷⁷ *Ibid.*, p. 468 (« o sonho é apenas sonhar-se » ; p. 471).

⁷⁸ *Ibid.*, p. 499 (« sonhar é procurarmo-nos » ; p. 499).

« Sois ton être véritable »⁷⁹, prescrit Soares. Le diariste avait pour modèle les héros de romans d'aventures. Or, le héros de roman d'aventures n'a pas de psychologie. Soares, qui vit dans l'absence de toute émotion sincère, déjà dans l'abstraction, annonce qu'il est devenu un personnage de roman. Écrire lui a permis de se recomposer dans l'imagination : « Je suis si bien devenu la fiction de moi-même que tout sentiment spontané que je peux éprouver s'altère aussitôt, dès sa naissance, pour devenir un sentiment imaginaire [...] »⁸⁰. Élaborant le rêve d'un couple, dans « Dans la Forêt du Songe » [*Na Floresta do Alheamento*], le diariste écrit : « Notre vie était la vie entière... [...] Nous vivions des heures impossibles, pleines de notre seule existence... Tout cela parce que nous savions [...] que nous n'étions pas une réalité... »⁸¹. Soares, qui se définit comme la prose même qu'il écrit, désire être lui-même le personnage d'un roman. Il rêve, au fragment 41, d'être le lointain personnage qui se perd « dans des paysages semblables à des tableaux »⁸². C'est en étant écrit qu'il touchera l'infini. « Derrière tout cela, écrit-il à propos de sa vie quotidienne, « il y a mon ciel, où je me constelle en cachette et où je possède mon infini. »⁸³ La quête aboutit, non parce qu'il touche le fond de son être, mais parce qu'il aura réussi à se ranger parmi les images, « non-être dilué en lointains et en couleurs »⁸⁴. Il voulait devenir « le rêve d'un rêveur »⁸⁵, et c'est bien ce qu'il était, rêve de Pessoa qui se rêvait lui-même, convaincu qu'un homme de génie ne peut que se convertir en littérature⁸⁶. Almada Negreiros rapporte qu'il lui a un jour confié que le poète naît et meurt dans ses propres vers⁸⁷. La littérature comme linge et comme cercueil, voilà l'idéal pessoen : « J'ai conquis, un petit pas après l'autre, le territoire intérieur qui était le mien de naissance. J'ai réclamé, un petit espace après l'autre, le marécage où j'étais demeuré nul. J'ai accouché

⁷⁹ *Ibid.*, p. 496 (« sê o teu próprio ser » ; p. 440).

⁸⁰ *Ibid.*, p. 433 (« De tal modo me converti na ficção de mim mesmo que qualquer sentimento natural, que eu tenho, desde logo, desde que nasce, se me transtorna num sentimento da imaginação » ; p. 402).

⁸¹ *Ibid.*, p. 460 (« A nossa vida era toda a vida... [...] Vivíamos horas impossíveis, cheias de sermos nós... E isto porque sabíamos [...] que não éramos uma realidade... » ; p. 457).

⁸² *Ibid.*, p. 71 (« entre paisagens como quadros » ; p. 76).

⁸³ *Ibid.*, p. 139 (« por detrás de isso, céu meu, constelo-me às escondidas e tenho o meu infinito » ; p. 136).

⁸⁴ *Ibid.*, p. 71 (« Não-ser a longe e cores » ; p. 76).

⁸⁵ *Ibid.*, p. 493 (« o sonho de um sonhador. » ; p. 422).

⁸⁶ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 98.

⁸⁷ Pessoa, F., *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, in *Obra em prosa*, *op. cit.*, p. 263.

de mon être infini [...]»⁸⁸. La naissance en littérature n'est pas la création d'un nouveau monde, c'est un retour au foyer, où le poète, devenu écriture, est paré de toutes ses richesses. Ce qui naît en lui, c'est une autre possibilité d'être au monde, en assimilant le sujet de l'écriture à son texte. Burghard Baltrusch, commentant Pessoa, écrit : « La métamorphose de la conscience en forme artistique ouvre un nouvel univers expérimental : ce qui écrit devient identique à ce qui est écrit. »⁸⁹ Quand le sujet se fictionnalise, il survit comme métaphore à l'anéantissement du moi. « En finir, cesser d'être enfin, mais avec une survivance métaphorique, être la page d'un livre [...] »⁹⁰ : tel est le vœu formé par le diariste lisboète. Devenir un personnage, c'est se convertir en image, n'être plus que figure. C'est alors échapper au destin de l'humanité, livrée au passage du temps et à la mort : « Et nous, vitraux toujours identiques [...] Les siècles laisseront intact notre silence de verre [...], nous aurons toujours le même geste inutile, la même existence factice [...] »⁹¹. En rêve seulement les choses demeurent. Seules les maîtresses imaginaires, Soares le sait bien, sont fidèles et immortelles (LI 180). Le couple idéal, pour le lisboète, est une image de couple, vivant dans « un écoulement en-dehors du Temps »⁹². Le diariste veut être l'image à l'intérieur des images qu'il a créées. Au fragment 46, il veut être « la musique du mendiant affamé, la chanson de l'aveugle, la relique du voyageur inconnu, les traces dans le désert du chameau sans charge ni destin. »⁹³ Ces métaphores traduisent la solitude, mais aussi la grandeur de ceux que la déréliction, à jamais, a libérés de tout destin. Le mendiant affamé, l'aveugle des rues et le chameau solitaire n'ont plus de fonction précise dans la société. Ils sont sacralisés par leur inutilité. D'autre part, ils se convertissent en trace, vestige, c'est-à-dire ce qui se fond à l'univers. Ainsi le journal qu'écrivait Soares fait partie de ces reliques qui sont le corps et le symbole du défunt, et qui représentent tout à la fois sa vie et son destin. La relique est l'objet ou fragment corporel donné en lecture aux fidèles, dans lequel ils adorent le passage

⁸⁸ *LI*, p. 51 (« Conquistei, palmo a pequeno palmo, o terreno interior que nascera meu. Reclamei, espaço a pequeno espaço, o pântano em que me quedara nulo. Pari meu ser infinito [...] » ; p. 56).

⁸⁹ Baltrusch, B., *Bewußtsein und Erzählungen... op. cit.*, p. 41. Je traduis.

⁹⁰ *LI*, p. 62 (« Cessar, acabar finalmente, mas com uma sobrevivência translata, ser a página de um livro » ; p. 67).

⁹¹ *Ibid.*, p. 340 (« E nós sempre os mesmos vitrais [...] Os séculos não tocarão no nosso silêncio vítreo [...], teremos sempre o mesmo gesto inútil, a mesma existência falsa » ; p. 319).

⁹² *Ibid.*, p. 458 (« um decorrer for a do Tempo » ; p. 455).

⁹³ *Ibid.*, p. 76 (« A música do faminto, a canção do cego, a relíquia do viandante incógnito, as passadas no deserto do camelo vazio sem destino » ; p. 79).

sur terre de l'homme supérieur, le saint, et reçoivent son enseignement. « Je m'engendre moi-même. [...] j'éprouve soudain ce qu'a de sublime le moine dans son désert, l'ermite dans sa solitude [...] »⁹⁴, écrit Soares. La nostalgie de l'infini est comblé dans cet état extatique de la création de soi. La relique du diariste, c'est son Livre, qui est tout à la fois son corps et le sens de son existence, et qui, comme elle, est posthume. Soares se voit, au fragment 130, « finir à la poubelle », c'est « avec la poussière restant du corps du Christ »⁹⁵. Il sait qu'il a créé un univers dans lequel il fut le voyageur, le roi, le peuple et l'histoire de cette nation, et le pays lui-même. « J'ai été tout, conclut-il, – tout cela créé en Dieu avec la substance même de mon imagination [...] »⁹⁶. Il s'est immortalisé. Comme ce couple rêvé de la « Forêt du Songe », il ne possède aucune vie que la Mort ait besoin de tuer (LI 460). L'hétéronymie est un « voyage de l'autre côté du temps »⁹⁷. L'autoportraitiste, écrit Michel Beaujour, est « délogé, voué à l'extériorité, à l'exil, à l'impersonnel, à l'antihistorique »⁹⁸. Aussi doit-il se faire « l'artisan de sa propre résurrection », car « il n'a d'autre lieu, d'autre espoir que son texte »⁹⁹.

« *La Patience de supporter une âme* » (Rilke)

« et la musique est versée en vous jusqu'à ce qu'il n'y ait plus de je ».
Je suis moi-même cette musique »¹⁰⁰

Le bonheur d'écrire prend le pas sur la détresse. Le style console de vivre. « La littérature, écrit Claudio Magris, c'est de la comptabilité, c'est le grand livre du débit et du crédit, l'inévitable bilan du déficit. Mais l'ordre du registre, la précision et la richesse du formulaire peuvent procurer un plaisir qui compense le caractère désagréable de ce qu'on y note [...] »¹⁰¹.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 42 (« me faço [...] sinto, de repente, o sublime do monge no ermo, e do eremita no retiro [...] » ; p. 49).

⁹⁵ *Ibid.*, p. 155 (« vou [...] para o caixote do lixo » « com o pó do que resta do corpo de Cristo » ; p. 151).

⁹⁶ *Ibid.*, p. 160 (« as fui, feitas em Deus com a substância da minha imaginação [...] » ; p. 156).

⁹⁷ *Ibid.*, p. 536 (« do outro lado do tempo » ; p. 481).

⁹⁸ Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 23.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 348.

¹⁰⁰ Greene, Graham, *L'Homme et lui-même*, Paris, Plon, 1962, p. 61.

¹⁰¹ Magris, C., *Danube*, Paris, Gallimard, 1988, p. 104.

La poésie, chez Rilke, est la tentative désespérée de ne pas sombrer totalement dans l'espace vide, comme le devine Nicolai Kusmitch : « Lorsqu'on récitait ainsi, lentement, un poème, avec l'intonation monotone des rimes, alors il y avait en quelque sorte une chose stable et que l'on pouvait regarder fixement [...] ».¹⁰² La poésie est l'inverse du brouhaha du monde. Beda Alleman oppose chez Rilke une temporalité positive (la plénitude) et une temporalité négative (la fugacité). Kusmitch transforme, grâce à la poésie, cette fugacité en plénitude¹⁰³. Karine Winkelvoss constate le même processus dans l'épisode des dentelles que Malte et sa mère contemplent. Dans le motif (*Muster*), se combine une structure répétitive, comme dans la récitation de Kusmitch¹⁰⁴. Cette suite constitue la musique de fond des *Carnets*, qui déploient leurs fragments, égrènent leurs notes douloureuses et secourables. Si Malte fait référence, dans son journal, à tel ou tel moment de son existence, c'est pour exorciser sa douleur. Racontant la scène du carnaval, au fragment 18, il peut, dans ce recueillement en soi-même qu'est l'écriture, éloigner de lui le spectre de son anéantissement. Malte, à l'instar du fils prodigue, apprend la « patience de supporter une âme »¹⁰⁵.

Les rares occurrences de l'expression du bonheur chez Kafka surgissent à propos de l'activité littéraire. Il écrit par exemple, le 14 décembre 1911 : « Depuis trois jours, à part mon désir général d'être heureux, je n'ai aucun besoin spontané de littérature. »¹⁰⁶ Le journal est alors une possibilité de salut. Se relire permet au diariste de prendre conscience du courage qui fut le sien : « Un Journal vous fournit des preuves de ce que, même en proie à des états qui vous paraissent aujourd'hui intolérables, on a vécu, regardé autour de soi et noté des observations [...] »¹⁰⁷. Kafka s'y accroche comme un naufragé à sa branche : « Il m'est devenu très nécessaire de recommencer à tenir un Journal. Ma tête peu sûre, F., mon écroulement au bureau, mon

¹⁰² *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, p. 154 (« Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte [...] »; p. 139). Traduction modifiée (ponctuation).

¹⁰³ Alleman, Beda, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*, Pfullingen, Neske, 1961, p. 28.

¹⁰⁴ Winkelvoss, K., *Rilke, la pensée des yeux, op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁵ *CM*, p. 603. En français dans le texte.

¹⁰⁶ *J*, p. 181 (« [daß] ich [...] seit drei Tagen abgesehn vom allgemeinen Glücksverlangen kein ursprüngliches Verlangen nach Literatur fühle. »; *I*, p. 227).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 191 (« Im Tagebuch findet man Beweise dafür, daß man selbst in Zuständen, die heute unerträglich scheinen, gelebt, herumgeschaut und Beobachtungen aufgeschrieben hat [...] »; *I*, p. 239).

impossibilité physique d'écrire jointe au besoin intérieur que j'en ai. »¹⁰⁸ Le 31 juillet 1914, alors que la mobilisation générale est décrétée, l'écrivain ne reconnaît qu'une seule guerre, la sienne : « J'écrirai en dépit de tout, à tout prix ; c'est ma manière de me battre pour me maintenir en vie. »¹⁰⁹ L'image est la seule chose qui puisse subsister au milieu du désastre de son existence. Le Léthé ne coule-t-il pas aux Enfers ? Et l'oubli qu'il apporte n'ouvre-t-il pas l'accès aux Champs Élysées ? En pleine dérégulation, fin 1920, Kafka écrit : « Rien, rien qu'image, rien d'autre, oubli total. »¹¹⁰

Pour se bercer, il faut faire de la prose une musique. Tel est l'art poétique de Soares au fragment 173. Son scepticisme donne naissance à une tonalité en demi-teinte, une tristesse poignante et résignée, qu'on trouve d'ailleurs chez Pessoa, dans le *Cancioneiro* et certaines lettres. Pessoa lui-même définit le style de son semi-hétéronyme comme identique au sien, comme « fluide, participant de la musique et de la peinture »¹¹¹. Il renoue ici avec la « saudade » portugaise, cette chanson triste très proche de la poésie des troubadours, laquelle a donné naissance, notamment, à Verlaine, dont il fut un grand lecteur. Dès le début du *Livre de l'intranquillité*, le chant de Soares est languissant, à peine un chant (LI 40). Ce chantonnement s'oppose au chant haut et clair du rossignol, des jeunes filles et de la moissonneuse. Le poète connaît la destinée humaine et fait entendre, au lieu du chant du rossignol, son chant du cygne. La tristesse est sa consolation, comme le note le promeneur lisboète errant dans la ville calme et déserte : « Tout cela me reconforte de sa tristesse »¹¹². Dans la « Lettre sur les hétéronymes », Pessoa, après s'être dépeint comme neurasthénique, écrit : « Tout s'achève [...] en silence et poésie [...] »¹¹³. Se bercer soi-même, c'est s'octroyer une nouvelle enfance. C'est cette enfance rêvée qu'il met en image au fragment 88 : « Une nouvelle enfance, de nouveau une vieille nourrice, et un lit où je finisse par m'endormir entre deux

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 297 (« Es ist sehr notwendig geworden wieder ein Tagebuch zu führen. Mein unsicherer Kopf, Felice, der Verfall im Bureau, die körperliche Unmöglichkeit zu schreiben und das innere Bedürfnis danach. » ; II, p. 175).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 358 (« schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung » ; II, p. 165).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 509 (« Nichts, nur Bild, nichts anderes, völlige Vergessenheit. » [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 172).

¹¹¹ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 104 (« fluido, participando da música e da pintura »). Je traduis.

¹¹² *LI*, p. 40 (« Tudo isso me conforta de tristeza » ; p. 47).

¹¹³ Lettre du 13 janvier 1935 à Adolfo Casais Monteiro, in *Sur les hétéronymes*, *op. cit.*, p. 22 (« Tudo acaba em silêncio e poesia [...] » ; p. 23).

contes qui me bercent et que j'entends à peine [...] »¹¹⁴. La suite du texte est entrecoupée de points de suspension qui manifestent l'endormissement du conteur. Soares l'insomniaque, « l'intranquille » s'endort et s'apaise enfin dans le déploiement des images. Teresa Rita Lopes note la « fonction sédatrice »¹¹⁵ de la prose pessoenne. Le narrateur est cette « voix qui chante tout bas »¹¹⁶, et qui semble désireuse de provoquer ses pleurs. Le diariste a mis en œuvre l'art poétique qu'il annonce au fragment 207 : « Je créerais, si je le pouvais, toute une esthétique de la désolation, une rythmique intime de berceuse pour enfants [...] »¹¹⁷ Le rêve qu'il exprimait au fragment 92, celui d'être, dans la pensée pure, « une simple construction de [soi]-même, estompée et musicale »¹¹⁸, il le réalise au sein du langage, dans cette prose mélancolique. Le moi et sa conscience sont alors dissous dans les brumes de l'écriture. « Écrire, c'est oublier »¹¹⁹, constate Soares. Et encore : « Mon opium, je le trouve dans mon âme. »¹²⁰ Le rêve est « la pire des cocaïnes »¹²¹ car il est notre plus intime substance. Aussi, « tuer le rêve, c'est nous tuer nous-mêmes »¹²². C'est pourquoi Écrire fait événement et permet réellement d'échapper au néant. « Rien ne me sauve de la monotonie que ces brefs commentaires que je lui consacre »¹²³, confie-t-il. Évoquant sa sensation d'un néant encore plus négatif que celui des hindous, il ajoute : « Et je la guéris en l'écrivant. Car il n'est pas de détresse [...] qui ne connaisse ce remède ironique de l'expression. »¹²⁴ Or, juste avant, il a évoqué l'échec de tout suicide, car il ne peut remédier au fait d'avoir existé. Si Soares ne s'est pas tué, comme le baron de Teive, le narrateur de *L'éducation du Stoïcien*, c'est parce qu'il est un rêveur, et possède le pouvoir des images. « [...] se dire, c'est survivre [...] »¹²⁵, note-t-il. Robert Bréchon résume

¹¹⁴ *LI*, p. 117 (« Uma infância nova, uma ama velha outra vez, e um leito pequeno onde acabar por dormir, entre contos que embalam, mal ouvidos [...] » ; p. 117).

¹¹⁵ Pessoa, F., *Le Théâtre de l'Être*, op. cit., p. 14.

¹¹⁶ *LI*, p. 117 (« voz que canta baixo » ; p. 117).

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 223 (« criaria, se pudesse, toda uma estética da desconsolação, uma rítmica íntima de balada de berço [...] » ; p. 212)

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 124 (« uma construção de mim próprio em música e esbatimento » ; p. 123).

¹¹⁹ *LI*, p. 142 (« Escrever é esquecer. » ; p. 140).

¹²⁰ *Ibid.*, p. 262 (« Ópio tenho-o eu na alma. » ; p. 248).

¹²¹ *Ibid.*, p. 194 (« a pior das cocaínas » ; p. 186).

¹²² *Ibid.*, p. 325 (« Matar o sonho é matarmo-nos » ; p. 305).

¹²³ *Ibid.*, p. 73 (« Nem me salva da monotonia senão estes breves comentários que faço a propósito dela. » ; p. 77).

¹²⁴ *Ibid.*, p. 162 (« E curo-a com o escrevê-la. Sim, não há desolação (...) para que não haja o remédio irónico de a dizer. » ; p. 157).

¹²⁵ *Ibid.*, p. 450 (« [...] dizer-se é sobreviver [...] » ; p. 63).

parfaitement le rôle du rêve pessoen : « La nostalgie de ce qui aurait pu être (la « saudade ») est pour lui le moteur d'une future résurrection. »¹²⁶ Le néant permet la création *ex nihilo*. Comme pour Kafka, le plaisir d'écrire est tout ce qui reste. À propos de ces « choses » qu'il a créées, Soares note : « Nous pourrons [les] savourer comme si elles nous arrivaient avec le déclin du jour. »¹²⁷ La « saudade » se fait entendre ici dans sa tonalité douce-amère, et caractérise l'écriture comme un plaisir triste. Si l'écriture est un martyre, « on connaît dans ces supplices [...] une certaine volupté. »¹²⁸ À l'instar de Malte, il écrit contre la peur : « Je crois que dire une chose, c'est lui garder toute sa vertu, et lui enlever son pouvoir terrifiant. »¹²⁹ Il rêve d'être pris en charge, de n'avoir plus à se porter soi-même. Comme le rêve, l'écriture permet d'ignorer la douleur d'être au monde : « Une métaphore console de tant de choses ! »¹³⁰ Soares écrivant cesse d'être orphelin, il est sa propre mère. L'écriture est à la fois un déni de l'existence, et la seule possibilité de la supporter. « Si j'écris ce que je ressens, c'est parce qu'ainsi je diminue la fièvre de ressentir »¹³¹, constate le diariste, qui se dit ailleurs « soulagé en écrivant »¹³². Mais il connaît des « intermittences où le rêve [le] fuit »¹³³. « [S]a vie entière se passe comme si l'on [l]'en rouait de coups »¹³⁴. Comparant la littérature aux autres arts, il conclut qu'elle seule « simule la vie »¹³⁵ et permet de l'ignorer. C'est pour se distraire de vivre qu'il écrit (fragment 118), comme ces « femmes qui font de la broderie par chagrin et celles qui font du tricot parce que la vie existe. »¹³⁶ Le narrateur évoque les patientes de sa tante, faites pendant les soirées d'hiver. Une patience, telle est la métaphore de cette écriture qui rejoue, inlassablement, les mêmes fragments illustrés.

Ce repos qu'offrent aux auteurs les images élégiaques explique la nostalgie de l'enfance. Car l'enfant songeur est souvent mélancolique,

¹²⁶ Bréchon, R., Préface au *Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁷ *LI*, p. 39 (« podemos gozar como se viessem na tarde. » ; p. 46).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 153 (« desses [...] suplicios há uma volúpia » ; p. 149).

¹²⁹ *Ibid.*, p. 450 (« Creio que dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror. » ; p. 63).

¹³⁰ *Ibid.*, p. 506 (« Uma metáfora consola de tantas coisas! » ; p. 437).

¹³¹ *Ibid.*, p. 48 (« Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. » ; p. 54).

¹³² *Ibid.*, p. 336 (« desapoquento-me escrevendo » ; p. 315).

¹³³ *Ibid.*, p. 110 (« intervalos em que o sonho me foge » ; p. 110).

¹³⁴ *Ibid.* (« A minha vida é como se batessem com ela » ; p. 111).

¹³⁵ *Ibid.*, p. 142 (« simula a vida » ; p. 140).

¹³⁶ *Ibid.*, p. 48 (« as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida. » p. 54).

d'une « tristesse tranquille, sans cause »¹³⁷, que l'adulte ne connaît plus. Rêver à son enfance est alors, selon Bachelard, une « nostalgie de la nostalgie ». La rêverie apaise le souci et l'angoisse. Elle est le contraire de l'intranquillité. « La *Tranquillité*, écrit Bachelard, est l'être même et du Monde et de son Rêveur. »¹³⁸ En effet, le rêveur peut se représenter le monde conformément à son désir.

Les narrateurs recréent l'univers selon leurs désirs, plaçant entre la vie et eux des idoles de papier, élaborant un véritable théâtre de leurs angoisses. La création des images est une activité ludique et compensatoire, selon le principe du « fort-da » freudien¹³⁹. Elle est le remède à la malédiction d'être au monde. Agamben a montré le rapport étroit entre mélancolie et fantasme, et, du même coup, entre mélancolie et pratique artistique¹⁴⁰.

Ce qui distingue les diaristes de purs soldats de plomb, c'est leur intimité avec le langage. Leurs jouets sont les mots, dont ils disposent à leur guise, comme fait Malte avec ses soldats de plomb au fragment 31, pendant les convalescences où il retrouve la maîtrise du monde. Grâce à la mise en scène de soi, on échappe en partie au destin de ces soldats de plomb, image chère également à Pessoa (LI 319 et 527). On est le joueur qui se dispose lui-même sur l'échiquier de son être (LI 305). Pour Soares, les mots sont aussi des soldats de plomb, triste compagnie du poète solitaire et orphelin : « Quand je mets de côté mes artifices et range dans un coin, avec un soin amoureux et l'envie de les embrasser, mes jouets à moi – mots, images ou phrases –, alors je me sens si petit, si inoffensif et si seul, perdu dans une pièce immense, et si triste, si profondément triste !¹⁴¹ Se bercer d'images, c'est se faire exister : « En fin de compte, qui suis-je, lorsque je ne joue pas ? Un pauvre orphelin abandonné dans les rues des sensations, grelottant de froid aux coins venteux de la Réalité [...] »¹⁴². C'est un père qu'il se donne dans l'écriture, c'est-à-dire Dieu (LI 118). Rêver, écrire, c'est tout un pour

¹³⁷ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 111. Et citation suivante.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹³⁹ *Au-delà du Principe de plaisir* (1920).

¹⁴⁰ Agamben, G., *Stanze*, op. cit., p. 57.

¹⁴¹ *LI*, p. 117-118 (« Quando ponho de parte os meus artificios e arrumo a um canto, com um cuidado cheio de carinho com vontade de lhes dar beijos – os meus brinquedos, as palavras, as imagens, as frases – fico tão pequeno e inofensivo, tão só num quarto tão grande e tão triste, tão profundamente triste!... » ; p. 117).

¹⁴² *Ibid.*, p. 117-118 (« Afinal eu quem sou, quando não brinco? Um pobre órfão abandonado nas ruas das sensações, tiritando de frio às esquinas da Realidade [...] » ; p. 117).

Soares, car il pense avec son imagination (LI 335). Il ne peut s'empêcher de rêver sur le papier : « Ce que je pense arrive aussitôt en mots [...] »¹⁴³. Cela est de toutes façons « nécessaire à l'âme »¹⁴⁴. Il faut « se cuirasser en s'entourant de réalités qui soient plus proches de [soi] que les faits eux-mêmes. »¹⁴⁵ Ces fictions, créées par le rêve, agissent comme des filtres de la réalité pour rendre celle-ci supportable. Certes, les îles faites « pour les âmes enfermées dans leurs rêves »¹⁴⁶ n'existent pas, mais le poète peut les créer. Soares se souvient avec nostalgie de l'art de l'enfant qui « consiste à tout déréaliser »¹⁴⁷. La vitre qui sépare le poète du monde des hommes, il faut la peindre « d'ombres colorées »¹⁴⁸, pour rendre habitable l'espace dans lequel le poète s'est retranché. Au fragment 307, Soares invite l'homme à décorer sa cellule de reclus. À propos de l'humanité ordinaire dont il veut se distinguer, le diariste déclare : « J'aime à la voir parce que je déteste la sentir. Les paysages, si admirables en tant que tableaux, font en général des lits détestables. »¹⁴⁹ Soares place l'art au-dessus de l'amour, du sommeil ou de la drogue car il n'apporte aucune désillusion, l'illusion ayant été posée dès le début. En même temps, le rêve est l'action la plus haute, la seule véritable. Lorsque le sujet rêve, il oublie le monde. Dans les bassins de ses rêves, il n'a plus qu'une vision imaginaire et nocturne, abstraite. Le regard devient une forme de voyance. L'image de cette vision intérieure et abstraite, c'est la défaillance optique de Narcisse : « Je me voyais dans leurs bassins [des rêves] tel un Narcisse aveugle [...] »¹⁵⁰. Narcisse aveugle est un Narcisse heureux, car c'est son moi fictif qu'il aperçoit. Dans l'excès des images le poète se livre à une pratique exorciste, comme si la détresse était en quantité limitée et que les hyperboles négatives pouvaient la contenir et la rejeter loin de soi. Au moment même où il dit l'échec de ses images, le poète continue à s'enivrer de leur accumulation, épuisant le sentiment de cet échec : « Mon rêve a échoué, jusque dans ses métaphores et ses personnifications. Mon empire n'a même pas été à la hauteur d'un vieux jeu de cartes. [...] Je

¹⁴³ *Ibid.*, p. 211 (« O que penso está logo em palavras [...] » ; p. 201).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 124 (« preciso à alma » ; p. 123).

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 128 (« couraçar-se cercando-se de realidades mais próximas de si do que os factos » ; p. 126).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 124 (« para os isolados no sonhar » ; p. 123).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 527 (« é de irrealizar » ; p. 423).

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 152 (« sombras coloridas » ; p. 149).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 102 (« Gosto de vê-la porque detesto senti-la. A paisagem, tão admirável como quadro, é em geral incómoda como leito. » ; p. 103).

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 319 (« Eu via-me nos lagos deles [sonhos] como um Narciso cego [...] » ; p. 299).

mourrai comme j'ai vécu, dans un *bric-à-brac* de faubourgs, vendu au poids parmi les *post scriptum* de tous les rebuts. »¹⁵¹

Chez Kafka, même les images dégradées de soi sont une victoire, car elles renchérissent sur le discours d'autrui. Adorno a bien montré ce phénomène : « Kafka cherche le salut dans l'appropriation des forces de l'adversaire. Son projet consiste à rompre le charme de la réification par le fait que le sujet se réifie lui-même, qu'il réalise ce qu'il subit. »¹⁵² L'imagination est un filtre qui permet de se mouvoir dans le monde, d'en adoucir les assauts. Partout, l'auteur pragois emporte avec lui la vitre de sa chambre ; derrière cette lentille, le réel devient image. Kafka est un voyeur. Son désir des livres est le même que celui des femmes ou des aliments¹⁵³ : il se borne au regard. « Ce qui est certain, écrit-il, c'est mon avidité pour les livres. Je ne veux point tant les posséder ou les lire que les voir, que me convaincre de leur existence dans la vitrine d'un libraire »¹⁵⁴. De même, la mise en scène de soi permet de mettre à distance l'événement vécu. Elle lui permet de survivre à l'épisode de l'Askanischer Hof, où il fut mis en accusation par Grete Bloch et Felice, et où furent rompues les fiançailles. Il ne parvient pas à raconter cette scène, qu'il résume d'un trait de plume : « Le tribunal à l'hôtel »¹⁵⁵. Ce trait fait image, et va donner naissance au *Procès*, dont les premières ébauches figurent dans le *Journal* à la date du 29 juillet. En fait, le processus de fictionnalisation est déjà en cours. La scène a eu lieu le 12 juillet. Kafka la mentionne le 23. Or, dans cette évocation, il est question d'un homme, un vendeur de tickets, et de son air triste. Le diariste s'incarne dans cette figure de la médiocrité qu'est le vendeur. Le 23 juillet¹⁵⁶, il va plus loin dans le processus, et fait surgir le fils d'un négociant, Josef K., fils coupable envers son père, et d'un gardien, subordonné méprisé par le premier. Kafka s'est scindé en deux figures, la première incarnant sa culpabilité, la seconde sa médiocrité. La première étape de la fictionnalisation a pour support un homme réel – le vendeur de tickets –, dans lequel Kafka projette ses propres sentiments. La seconde étape consiste en la création d'un personnage – K..

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 84 (« O meu sonho falhou até nas metáforas e nas figurações. O meu império nem chegou às cartas velhas de jogar. [...] Morrerei como tenho vivido, entre o *bric-à-brac* dos arredores, apreçado pelo peso entre os pós-escritos do perdido. » ; p. 87).

¹⁵² Adorno, T. W., « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 240.

¹⁵³ Ceux qu'il aperçoit dans les vitrines des charcuteries.

¹⁵⁴ *J*, p. 155 (« Zweifellos ist in mir die Gier nach Büchern. Nicht eigentlich sie zu besitzen oder zu lesen, als vielmehr sie zu sehn, mich in der Auslage eines Buchhändlers von ihrem Bestand zu überzeugen. » ; *I*, p. 189-190).

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 352 (« Der Gerichtshof im Hotel » ; *III*, p. 24).

¹⁵⁶ Cf. Kafka, F., *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 289-290.

L'univers imparfait est recréé selon le désir. « À mon seul désir »¹⁵⁷ énonce le verset inscrit en haut de la tente de *La Dame à la licorne*. S'inventer une vie, c'est compenser les mauvais traitements infligés par la réalité. L'écriture est cet autre rêvé que l'on n'a jamais été. Pour Seifert, Malte, dans l'évocation de la tapisserie où la Dame présente à la licorne un miroir, surmonte son échec de l'épisode du déguisement. Le moi du jeune Malte, dans le miroir, était une idole de lui-même. À présent, c'est le fragment qui est une idole¹⁵⁸. Pour échapper à l'idolâtrie de soi, le sujet peuple le monde d'images, dans un retour au paganisme. Il sort du temps chrétien qui a coupé l'être de l'apparence, et qui méprise les représentations sensibles. Les images le préservent du pire. Dans l'épisode de la main, Malte commence son récit par la description du chevalier qu'il dessine : « [...] un seul chevalier bien distinct sur un cheval bizarrement caparaçonné. Il devenait si bariolé que je devais souvent changer de crayon ; le rouge cependant dominait et je le reprenais à tout moment. »¹⁵⁹ Selon Seifert, le cavalier qu'il dessine est une idole. Cela explique la vivacité des couleurs employées. Tant que l'enfant dessine, rien ne peut lui arriver. La perte du crayon de couleur le fait entrer dans le royaume de l'obscur et de l'indistinct – à l'inverse du chevalier, qui lui, est lumineux et distinct –, où règne une mort incolore. « L'apparition de la main est un jeu de miroirs »¹⁶⁰, note le critique ; elle place Malte face à « l'étrangeté et la menace du Réel. » C'est au moment où l'on perd l'image de vue qu'elle devient dangereuse. Malte abandonnant son dessin pour chercher son crayon, ou quittant son reflet des yeux, dans la scène du miroir, pour ramasser les objets tombés à terre (CM 503), renonce à l'image pour des objets qui l'entraînent vers le Réel. Le masque en lui-même n'est pas dangereux. Le narrateur précise bien qu'il voit « commodément au travers »¹⁶¹. C'est en voulant ôter le déguisement qu'il se perd. Il faudrait alors avoir le courage de le garder jusqu'au bout. Tant qu'on est dans le déguisement, le rêve, on est dans le mouvement baroque, où l'on est fou par jeu, pour rire¹⁶². Si on ôte le masque, on risque de se découvrir fou véritablement. Peindre le cavalier en rouge, n'est-ce pas, de manière détournée, évoquer ce que Malte n'ose jamais affronter dans les

¹⁵⁷ CM, p. 116. En français dans le texte.

¹⁵⁸ Seifert, W., *Das epische Werk Rilkes*, op. cit., p. 263.

¹⁵⁹ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, op. cit., p. 85 (« [...] einen einzelnen, sehr deutlichen Ritter auf einem merkwürdig bekleideten Pferd. Er wurde so bunt, daß ich oft die Stifte wechseln mußte, aber vor allem kam doch der rote in Betracht, nach dem ich immer wieder griff. » ; p. 87).

¹⁶⁰ Seifert, W., *Das epische Werk Rilkes*, op. cit., p. 253. Et suivante.

¹⁶¹ CM, p. 502 (« bequem durchsehen » ; p. 87).

¹⁶² Rousset, J., *La Littérature de l'âge baroque en France...*, op. cit., p. 55-56.

Carnets, et qui est sa propre mort ? Ainsi, la lutte avec le Terrible a bien lieu, mais avec ces boucliers que sont les images, toutes ces effigies que le jeune Danois donne de lui-même pour les opposer à l'inconsistance de la vie, comme Rilke l'expose dans une lettre à Witold Hulewicz : « Le jeune M. L. Brigge a besoin, pour saisir sa vie qui se retire dans l'invisible, de figures et d'images [...] »¹⁶³. Malte n'a pas construit l'œuvre qu'il désirait, mais il a peint des images. La couleur chez Rilke est une façon d'éviter aux choses et à soi-même de sombrer dans le néant. Telle est la leçon qu'il a reçue de Cézanne, qui, « commençant par la tonalité la plus sombre, [...] en recouvrait la profondeur d'une couche de couleur qu'il faisait déborder un peu au-delà [...] »¹⁶⁴. Aussi le diariste peut-il tout au moins espérer la mort du coloriste, celle qu'il a décrite pour Cézanne : « La Mort [...] avait eu le temps de choisir, dans la ronde franche des couleurs, celle qui lui plaisait le mieux ; quand le pinceau y aurait plongé, elle s'en saisirait et peindrait [...] »¹⁶⁵. Les couleurs sont un remède à l'angoisse. C'est pourquoi elles fascinent Rilke, car elles lui permettent d'échapper au subjectivisme, et lui ouvrent les yeux, selon l'expression de Jacques Le Rider, sur « un monde sans Moi »¹⁶⁶. En écrivant, Malte se défend de la peur (CM 438). Ne parvenant pas à l'affronter directement, Malte déréalise « la grande chose » en la transformant en spectacle. Un véritable théâtre de la cruauté, inspiré de la tragédie baroque, prend place dans cette œuvre. L'instant de la mort est éludé, et le narrateur compense cette incapacité par un excès dans la peinture du *decorum* qui entoure le trépas. La perforation du cœur lors de la mort de son père, la putréfaction du roi, le Duc détruit par son sang, le martyr du faux tsar, la description de son cadavre transpercé de coups..., tous ces éléments peignent à nos yeux un véritable « jardin des supplices »¹⁶⁷, pour reprendre l'expression de Jean Rousset, qui y voit des survivances gothiques, le rappel des hagiographies. Le rouge et le noir, couleurs du sang et de la mort, sont omniprésentes. La scène où le fou, sanglant, monte sur le cadavre du

¹⁶³ Lettre du 10 novembre 1925 (« [...] so verlangt es auch den jungen M.L. Brigge, das fortwährend ins Unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen. ». Je traduis.

¹⁶⁴ Lettre du 9 octobre 1907 à Clara (« Bei der dunkelsten Farbigkeit einsetzend, deckte er ihre Tiefe mit einer Farbenlage, die er ein wenig über sie hinausführte [...] »).

¹⁶⁵ Lettre du 21 octobre 1907 à Clara (« der Tod [...] hatte Zeit gehabt, in den offenen runden Folge der Farben sich *die* zu wählen, die ihm am besten gefiel ; wenn die in den Pinsel kommen würde, so wollte er zugreifen und malen [...] »).

¹⁶⁶ Le Rider, J., « Rilke et Cézanne : La Poésie à l'école de la couleur », in Demetz, Peter, Storck, Joachim W., Zimmermann, Hans Dieter (dir.), *Rilke, ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, p. 147.

¹⁶⁷ Rousset, J., *La Littérature de l'âge baroque en France...*, op. cit., p. 84.

cheval noir du Duc, tandis que l'animal goûte le sang qui lui coule des naseaux dans la bouche, au milieu d'une plaine de glace jonchée de cadavres, transforme la mort en un spectacle à la fois grotesque et grandiose. La scène forme un tableau, que l'on pourrait intituler « le fou et la mort ». Le cadavre est d'ailleurs l'un des leitmotifs de l'œuvre. Il y a les cadavres isolés – celui du chambellan, celui du père, celui de Grischka Otrepiov, celui de Charles VI, celui du Duc –, les monceaux de cadavres – ceux de Roosbecke, contemplés par le roi Charles VI, ceux de la plaine où meurt Charles le Téméraire –, et les cadavres d'animaux – celui du chien de Malte enfant, celui de Cavalier, celui du cheval. Souvent, ce corps mort fait l'objet d'une mise en scène rituelle. Celui du Chambellan est représenté comme un immense tas sombre, reposant à même le sol, en compagnie de son chien, et contemplé depuis le couloir par les domestiques. Celui du père fait l'objet d'une perforation du cœur à laquelle ne manque aucun détail macabre, que ce soit la difficulté de l'instrument à pénétrer dans la cage thoracique, les cheveux dressés sur la tête du médecin, ou le sang qui s'échappe de la blessure. Néanmoins la scène est travaillée par Malte en vue d'une esthétisation de la mort. Ainsi la blessure est-elle comparée à une bouche, puis à un œil fermé. Malte observe qu'ils étaient comme dans une image. Le cadavre de Grischka est percé de coups. Celui de Charles VI n'est pas montré mais sa maladie fait de lui un mort-vivant, et Malte ne nous épargne ni l'amulette enfoncée dans la blessure purulente de la chair, ni les vers grouillant sur la charogne. Celui du Duc fait l'objet d'un portrait noir, rouge et blanc éclairé par les reflets de la lumière sur la neige. La description des matières et des vêtements, le passage d'une évocation de détail à une perspective d'ensemble, grâce au recul pris par le fou qui observe la scène, mime le commentaire d'un tableau. Réalisme et esthétisme, telles sont bien les caractéristiques de l'évocation baroque de la mort. Rilke, dans ses lettres, exprime d'ailleurs son goût pour la peinture du Greco, qui était « attiré par [...] les corps étirés et souffrants »¹⁶⁸. Enfin, la scène où Malte se décrit évanoui, au terme de l'épisode du miroir, peut être assimilée à une représentation de soi comme cadavre. Il est alors, tel le fou jugeant du tableau formé par le corps du Duc, l'observateur de son propre corps inerte sur le sol. De fait, la mort déréalise. Elle est elle-même, dans son travail de faussaire, une mise en images. Le parfum des fleurs qui entourent le cercueil du père est « peu reconnaissable », le visage du capitaine des Chasses, semble exprimer « un souvenir plein de courtoisie » ; on lui a mis, sur son uniforme, le cordon blanc au lieu du

¹⁶⁸ Cortanze, Gérard (de), *Le Baroque*, Paris, M.A. éditions, 1987, p. 75.

bleu et ses mains paraissent « imitées »¹⁶⁹. Le poète reproduit, dans son écriture, le geste même de la mort. La mort n'est qu'une touche de plus au livre des images, l'image ultime, somme de toutes celles qu'aura produites l'artiste.

Garder l'image

Les diaristes s'opposent à tout ce qui peut détruire les images, qu'on veuille les expliquer grâce aux outils littéraires, religieux ou psychanalytiques. En effet, la littérature l'emporte sur tout le reste. Elle ne peut être mesurée qu'à l'aune d'elle-même.

Rilke réagit vigoureusement aux commentaires d'Ellen Key qui le confond avec le personnage de Malte¹⁷⁰. Dans une lettre au « jeune poète », il préconise à celui qui veut écrire de s'épargner la lecture d'ouvrages esthétiques et critiques¹⁷¹. Lui-même ne lisait pas les critiques à son sujet, car il pensait, comme il l'explique à Ernst Schellenberg, que l'artiste doit être seul avec son travail¹⁷². Il qualifie les commentaires de « corps étrangers » (« Fremdkörper ») qui risquent de briser « la relation intime et intérieure » (« intime und innerliche Beziehung ») entre l'ouvrier et son travail. C'est pourquoi il accorde tant d'importance aux arts visuels, en particulier la peinture. Les couleurs sont saisies immédiatement par le regard, et l'œuvre picturale, selon lui, se passe de commentaire¹⁷³. Fidèle à l'enseignement de Rodin et de Cézanne, il n'emploie jamais le terme d'œuvre pour désigner ses écrits, mais bien celui de travail. Jusqu'à la fin, il s'est dit « débutant » (« Anfänger »)¹⁷⁴. Dans de nombreuses lettres, il souligne son état de poète-artisan, usant des termes « artisanal », « atelier », « outil »¹⁷⁵. Le chemin est long et difficile à parcourir, et toute intrusion extérieure menace l'ensemble. L'ouvrier fait corps avec son métier, et le bon fonctionnement de cet organisme, comme il l'explique à Schellenberg, implique de tenir à l'écart tout élément étranger, inassimilable. Cette

¹⁶⁹ *CM*, p. 535 (« unverständlich », « höflichen Erinnerns », « nachgemacht » ; p. 125).

¹⁷⁰ Lettre du 28 décembre 1911 à Lou.

¹⁷¹ Lettre du 25 avril 1903 à Franz Xaver Kappus.

¹⁷² Lettre du 2 septembre 1907 à Ernst Ludwig Schellenberg.

¹⁷³ Lettre du 21 octobre 1907 à Clara.

¹⁷⁴ Lettre du 18 novembre 1920 à Merline.

¹⁷⁵ Par exemple les lettres du 10 août 1903 à Lou et du 13 octobre 1907 à Clara (« Handwerklich », « Werkstatt », « Werkzeug »).

relation intime dont parle le poète est métaphorique de la relation amoureuse. La critique s'oppose à la solitude et à l'amour, qui sont chez Rilke indissociables : « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est aussi peu approprié que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les retenir, être juste envers elles. »¹⁷⁶ La réception de l'œuvre doit être l'équivalent de l'amour intransitif. Le poète comme l'amant ne s'accomplissent que dans leur univers intérieur.

Au grand désespoir de Max Brod, Kafka évite les coteries littéraires. Lors de la publication de *Regards*, en 1912, il se recommande, sous peine de faillir à la vérité, de « [se] tenir bien plus encore à l'écart des revues et des critiques. »¹⁷⁷ Ainsi préserve-t-il l'indépendance de son écriture. Toute explication théorique de l'image menace celle-ci de destruction. Aussi, malgré l'intérêt qu'il porte aux disciplines qui tâchent de circonscrire l'âme humaine dans un système, Kafka revendique avant tout l'autonomie de la littérature. Ce n'est pas en tant que patient, mais en tant que concurrent, que Kafka rend visite à Rudolf Steiner (J 33-35), le fondateur de la théosophie. D'une part, il lui expose que, grâce à la littérature, il a connu des états illuminatoires. D'autre part, il s'efforce de le convaincre qu'il n'a aucun besoin de la théosophie, et que celle-ci aggraverait au contraire l'état de confusion dans lequel il se trouve. Tout son discours, au fond, tend à démontrer la supériorité de la littérature sur la théorie professée par son interlocuteur. Ce que Kafka pressent dans l'occultisme, comme dans la psychanalyse, c'est que ces disciplines proposent une alternative à la création, dans la mesure où elles fournissent tout à la fois un système explicatif du monde et un secours à l'existence. La théosophie est en effet une doctrine fondée sur la sagesse divine, omniprésente dans l'univers et dans l'homme (*Larousse*). L'écrivain déclare à Steiner : « [...] mon bonheur, mes capacités et toutes mes possibilités d'être utile à quelque chose résident depuis longtemps dans la littérature. »¹⁷⁸ Cet entretien le montre certain de ses dons, refusant à l'avance l'aide du théosophe. Et encore n'emploie-t-il pas le terme de « Literatur », mais celui, plus vaste et plus concret, de « Litterarisches [sic] », c'est-à-dire la chose, l'objet littéraire. En substantivant cet adjectif, l'auteur pragois s'oppose justement à une vision de la littérature comme système clos. Il se trompe d'interlocuteur

¹⁷⁶ Lettre du 25 avril 1903 à Franz Xaver Kappus (« Kunstwerke sind von einer unendlichen Einsamkeit und mit nichts so wenig erreichbar als mit Kritik. Nur Liebe kann sie erfassen und halten und kann gerecht sein gegen sie. »).

¹⁷⁷ *J*, p. 286 (« [sich] [...] noch viel mehr von Zeitschriften und Kritiken zurückhalten... » ; *II*, p. 76).

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 34 (« [...] Mein Glück, meine Fähigkeiten und jede Möglichkeit irgendwie zu nützen liegen seit jeher im Litterarischen [sic]. » ; *I*, p. 30).

et de discours, parlant à Steiner de tout autre chose que de théosophie. C'est un moyen d'annuler l'effet de sa démarche. Kafka met Steiner en impossibilité de lui répondre, et se place lui-même en impossibilité d'être aidé. Il oblige pratiquement son interlocuteur à avouer son impuissance. C'est encore un effet de sa résistance passive.

Adorno souligne qu'en faisant de l'artiste un névrosé, on cherche à l'insérer dans « la société de la division du travail »¹⁷⁹. La psychanalyse cherche à supprimer le déséquilibre à l'origine de la création. Jean Starobinski rappelle que le rôle de la psychanalyse est de « dénouer le symbole »¹⁸⁰ et que Freud considérait l'art comme une activité « ludique, de type archaïque et narcissique »¹⁸¹.

Jacques Le Rider s'étonne que, dans son livre sur Rilke, Lou Andreas-Salomé ne fasse pas allusion à la psychanalyse. C'est qu'elle la juge, comme le poète lui-même, incompatible avec la créativité. Le télégramme de Lou, auquel répond la lettre du poète datée du 24 janvier 1912, visait sans doute, affirme Le Rider, à détourner celui-ci de son projet d'analyse¹⁸². Elle n'a sans doute eu aucun mal à cela, car les écrits de Freud sont antipathiques au poète et il les trouve même, par endroits, extravagants (« haarsträubend »)¹⁸³. Rilke a été l'invité d'un soir au domicile du psychanalyste. Mais, déplore ce dernier s'adressant à Lou, le poète n'est plus reparu dans la Berggasse¹⁸⁴. C'est que celui-ci songe, en 1914, à tenter une analyse avec le maître, ainsi qu'il le lui écrit en 1916. Il n'en fera rien. Par deux fois, Rilke consulta des thérapeutes, mais cela se solda par un échec, car il éprouva, commente Le Rider, « l'angoisse d'une régression infantile incontrôlable. »¹⁸⁵

Karine Winkelvoss a bien montré comment chez Rilke, « l'image-symptôme, image réminiscente qui fait irruption et prolifère de manière pathologique dans le présent », et dont la « grande chose » est le paradigme, permet « l'écroulement » de l'ordre, « condition nécessaire à l'établissement d'un nouvel ordre ». L'image-symptôme est « un seuil, un passage »¹⁸⁶. Elle est nécessaire à la démarche créatrice. Rilke en était conscient. Aussi justifie-t-il à plusieurs reprises sa méfiance vis-à-vis de

¹⁷⁹ Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Francfort-sur-le-Main, Klincksieck, 1974, p. 20.

¹⁸⁰ Starobinski, J., *L'Œil vivant II...*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 273.

¹⁸² Le Rider, J., « Les Silences de Lou Andreas-Salomé », *art. cit.*, p. 113 *sqq.*

¹⁸³ Lettre du 20 janvier 1912 à Lou.

¹⁸⁴ Lettres du 21 mars et 27 juillet 1916 à Lou Andreas-Salomé.

¹⁸⁵ Le Rider, J., « Les Silences de Lou Andreas-Salomé », *art. cit.*, p. 119.

¹⁸⁶ Winkelvoss, K., *Rilke, la pensée des yeux*, *op. cit.*, p. 190.

la psychanalyse, par exemple dans cette lettre à Lou : « La psychanalyse est une aide trop radicale pour moi, elle aide une fois pour toutes, elle nettoie à fond (« räumt auf »), et me retrouver un jour ainsi nettoyé me laisserait peut-être encore moins de perspectives que mon désordre (« Unordnung »). »¹⁸⁷ Au début de l'année 1912, il songe à faire une cure. Mais il redoute qu'on ne lui laisse qu'une « âme désinfectée (« desinfizierte Seele ») [...], corrigée à l'encre rouge comme la page d'un cahier d'école. »¹⁸⁸ Il envisage son travail comme un auto-traitement¹⁸⁹, et craint de voir chassés ses démons, car avec eux s'enfuiraient ses anges. Il pense qu'un tel traitement lui serait mortel, et que « traquer [s]on « chaos » reviendrait à traquer Dieu¹⁹⁰. Le seul exorcisme auquel il consente est celui de l'hétéronymie, car c'est encore exister en littérature. « Ma force, écrit-il, réside également en ceci que je ne refrène pas en moi les plus secrètes forces. » Ces forces supérieures qui l'ont déposé au seuil de la littérature¹⁹¹, Rilke révèle ici qu'elles se trouvent en lui-même. Pour écrire, il doit conserver cette croyance archaïque en une magie de la création. Georges Gusdorf commente ce refus de l'aide psychanalytique : « L'écrivain craint d'être, par le ministère de l'exorciste, réduit au statut de l'homme normal ; or son démon est aussi son génie, et la véritable aliénation serait pour lui d'être dépouillé de sa personnalité profonde. »¹⁹²

Kafka, rappelle Hartmut Binder¹⁹³, avait, au plus tard en 1911, eu connaissance des découvertes psychanalytiques, grâce aux revues *Pan* et *Die Neue Rundschau*, mais aussi grâce aux soirées chez les sœurs Fanta et à son ami Brod. Son refus concernant la psychanalyse prend une forme plus détournée que chez Rilke. S'il critique cette discipline, il a recours à ses interprétations, à condition qu'elles ne lui soient pas imposées. Lorsque Félix Weltsch lui écrit que pour guérir, il faut le désirer, Kafka répond que cette maladie lui a été « octroyée », de l'extérieur, comme une fatalité¹⁹⁴. Mais lui-même insiste sur l'aspect psychosomatique de cette maladie auprès de Brod et Milena. Alors que

¹⁸⁷ Lettre du 28 décembre 1911. Trad. modifiée.

¹⁸⁸ Lettre du 20 janvier 1912 à Lou. Je traduis. Cf aussi la lettre du 14 janvier 1912 à Gebtsattel, où il dit redouter la « correction (Korrektur) de toute la page de la vie écrite jusqu'à présent ».

¹⁸⁹ Lettres du 14 et 24 janvier 1912 à Gebtsattel.

¹⁹⁰ Lettre du 21 février 1914 à Magda von Hattinberg (« meiner Wirrnis [...] auf die Spur kommen »). Et suivante.

¹⁹¹ Lettre du 17 décembre 1906 à Clara. *Loc. cit.*

¹⁹² Gusdorf, G., *Lignes de vie*, vol. 2 : *Auto-bio-graphie*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁹³ Binder, H., *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 92-93 et 96.

¹⁹⁴ Lettre du début octobre 1917. *Loc. cit.*

Rilke rejette en bloc la psychanalyse justement parce qu'il lui accorde foi, Kafka, comme l'a écrit Binder¹⁹⁵, en accepte la partie théorique mais ne croit pas à ses vertus thérapeutiques. Ce qui est refusé, c'est le commentaire de l'autre. Dans toute sa correspondance, Kafka ne cesse de contredire les interprétations de ses interlocuteurs. Pour lui, la psychologie est l'inverse de la création. Il se prononce contre « l'introspection active »¹⁹⁶, ce qu'il appelle « tourner cyniquement autour de soi-même »¹⁹⁷. Il met en évidence le caractère facile et arbitraire de la psychologie : « Nausée après trop de psychologie. Si quelqu'un a de bonnes jambes et qu'on l'admette dans la psychologie, il peut, en un temps bref et avec tous les zigzags qu'il lui plaît, couvrir des distances comme il ne pourrait en parcourir sur aucun autre terrain. Les larmes vous en viennent aux yeux. »¹⁹⁸ La psychologie n'a pas cette vertu du travail littéraire, qui se déroule dans le temps, tâche ardue en quête du mot juste. Dans la psychologie, l'esprit vagabonde en tous sens, alors que dans la création il suit inlassablement le même chemin, dans un désir de perfection. Aucune règle ne prévaut en psychologie, alors que la littérature obéit à des contraintes très précises. La littérature seule peut aider, parce qu'elle crée une observation « d'une espèce plus haute »¹⁹⁹. Le véritable sens du « Connais-toi toi-même » est « Fais de toi le maître de tes actes. »²⁰⁰ La littérature est du côté des transformations, pas de l'érudition de soi. D'ailleurs, « l'observateur de l'âme ne peut pas pénétrer dans l'âme »²⁰¹. La libération ne peut avoir lieu que dans la création littéraire, seul lieu du bonheur : « Le travail comme joie, inaccessible aux psychologues »²⁰². La psychologie est un mouvement horizontal désordonné, la littérature est une ascension glorieuse, un raffinement de la ligne droite : « Plus elle est indépendante, plus elle obéit aux lois propres de son mouvement, plus

¹⁹⁵ Binder, H., *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, op. cit., p. 103.

¹⁹⁶ *J*, p. 322 (« aktiver Selbstbeobachtung ; II, p. 213).

¹⁹⁷ *Ibid.* (« sich hündisch umlaufen » ; II, p. 214).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 432 (« Übelkeit nach zuviel Psychologie. Wenn einer gute Beine hat und an die Psychologie herangelassen wird, kann er in kurzer Zeit und in beliebigem Zickzack Strecken zurücklegen, wie auf keinem andern Feld. Da gehen einem die Augen über » ; [Oktavheft F] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 131).

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 529 (« eine höhere Art » III, p. 210).

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 445 (« Mache Dich zum Herrn Deiner Handlungen. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 170).

²⁰¹ *Ibid.*, p. 457 (« Der Beobachter der Seele kann in die Seele nicht eindringen... » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 185).

²⁰² *Ibid.*, p. 431 (« Arbeit als Freude unzugänglich den Psychologen » [Oktavheft F] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 131).

son chemin est imprévisible et joyeux, plus il monte. »²⁰³ On n'atteint pas la connaissance de soi par une simple observation, car « même l'âme ne sait rien d'elle-même. »²⁰⁴ L'introspection est donc parfaitement inutile ; de l'âme on n'apprendra rien sur l'âme. Aucun *logos* ne peut rendre compte des phénomènes psychiques. L'auteur pragois attribue la création à des « puissances obscures » en lui²⁰⁵. Comme les « secrètes forces » de Rilke, elles agissent à condition de conserver leur mystère. Or la psychologie dénoue les symboles. L'auto-observation est une tentation qui éloigne de la création de soi-même et de l'œuvre. C'est pourquoi Kafka écrit : « Connais-toi toi-même ne signifie pas : observe-toi. Observe-toi est le mot du serpent. »²⁰⁶ Il rejette jusqu'au bout la psychologie, écrivant en 1918 : « De la psychologie pour la dernière fois ! »²⁰⁷ L'écrivain, bien loin d'enfermer l'intimité dans un *logos*, la représente ; ceci non grâce à une écriture mimétique, descriptive, mais en la réinventant dans un récit imagé – allégorie ou parabole. Il ne décrit pas l'intime, il raconte son histoire. Il fait de son âme la scène de ses drames. Les sentiments deviennent des personnages de fiction. Voilà ce que peut la littérature, et que la psychologie, qui est théorie et non création vivante, ne peut pas.

Pessoa s'élève également contre les interprétations psychanalytiques. Il ne nie pas l'explication psychiatrique de sa création de personnalités, mais, dans ce cas, c'est « toute l'activité supérieure de l'esprit, en tant qu'elle est anormale » qui est « susceptible d'une interprétation psychiatrique »²⁰⁸. À João Gaspar Simões, il écrit que le critique n'a pas besoin d'être un psychiatre²⁰⁹. S'il reconnaît que Freud est un homme de génie, il décèle chez lui « une véritable paranoïa du type interprétatif »²¹⁰. Parce que Simões a commenté l'œuvre de Pessoa en

²⁰³ *Ibid.*, p. 529 (« desto unabhängiger wird [jene], desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg. » *III*, p. 210).

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 457 (« [daß] auch die Seele von sich selbst nicht weiß. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 185).

²⁰⁵ Lettre du 5 juillet 1922 à Max Brod (« dunklen Mächten »).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 445 (« Erkenne Dich selbst bedeutet nicht: Beobachte Dich. Beobachte Dich ist das Wort der Schlange. » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 170).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 471 (« Zum letztenmal Psychologie! » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 200).

²⁰⁸ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 102 (« toda a actividade superior do espírito », « susceptível de interpretação psiquiátrica »). Je traduis.

²⁰⁹ Lettre du 11 décembre 1931 à João Gaspar Simões.

²¹⁰ *Ibid.* (« uma franca paranóia de tipo interpretativo ». Trad. française in *Pessoa en personne*, *op. cit.*, p. 274).

mettant au jour certains éléments psychologiques, l'écrivain retourne l'accusation : c'est le critère psychanalytique qui a « l'étroussure de la folie »²¹¹. Ainsi la démence est-elle du côté du freudisme, sorte de secte qui a établi son influence parce qu'elle repose sur l'interprétation sexuelle. Il reproche au mouvement d'accorder trop d'importance à la vie de l'artiste, sans chercher « l'explication centrale »²¹² de celui-ci. De plus, rien, selon Pessoa, ne saurait éclairer l'âme humaine. Cette explication centrale, l'écrivain la donne ensuite, pour ce qui le concerne : il est un poète dramatique²¹³. Il insiste sur le fait qu'il ne sait rien faire d'autre, en art, que mentir. Il prétend même n'avoir jamais éprouvé de nostalgie de l'enfance, ni de quoi que ce soit, tout simplement parce que Simões avait considéré la « saudade » des poèmes pessoens comme inhérente à la personne biographique de leur auteur. Paradoxalement, l'écrivain portugais affirme, dans la lettre à Simões, être un hystéro-neurasthénique. Il a la même attitude que Kafka. Il ne rejette pas totalement la psychanalyse – ses lettres aux psychiatres le montrent bien – à condition que ce soit lui qui manie cet outil. C'est le commentaire venu de l'extérieur, perçu comme un jugement, qui est insupportable. En outre, l'écrivain désapprouve l'oubli que fait la psychanalyse de l'invention de soi dans la création, ce dont il a tâché de rendre compte par le phénomène hétéronymique. Si l'on explique l'œuvre de Pessoa par la folie, que dit-on de l'extrême maîtrise du procédé hétéronymique ? Celui qui écrit que « l'art est suprêmement une construction »²¹⁴ ne produit pas de façon chaotique en fonction des impulsions de sa folie ou des voix qui l'habitent. Chez Pessoa, tout est jeu. Jeu, l'affirmation de n'être pas nostalgique, jeu encore, les lettres aux psychiatres...

L'œuvre ne saurait souffrir d'être enfermée dans un quelconque système théorique, car elle est « un acte originel », « un point de rupture », pour reprendre les termes de Jean Starobinski, où l'être « invente une configuration soustraite au temps »²¹⁵.

Si la quête de soi a échoué chez Malte, Kafka et Soares, quelque chose est advenu : l'image d'une absence... De leur combat avec le langage, ils sentent bien que quelque chose est né, une œuvre

²¹¹ *Ibid.* (« estreteza da loucura »). *Ibid.* pour trad.

²¹² *Ibid.* (« explicação central »). *Ibid.* pour trad.

²¹³ *Loc. cit. in extenso.*

²¹⁴ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, *op. cit.*, p. 212 (« a arte e supremamente construção »). Je traduis.

²¹⁵ Starobinski, J., *L'Œil vivant II...*, *op. cit.*, p. 283.

innommable – au sens propre du terme – car sans précédent. Du désastre de leur aventure subsistent des ruines qui vont être les fondations de la modernité.

B. Un nouveau lyrisme : le Neutre

Le Neutre ou Orphée déchiré

Le sujet lyrique qui émerge dans ces œuvres est à peine un sujet. Il s'agit plutôt de la trace de celui qui n'est plus. Ces œuvres déploient une poétique du vide, qui renoue avec les sources du lyrisme. En effet le lyrisme est né de la résonance de la corde sur la cavité de la première lyre, fabriquée par Hermès à l'aide d'une carapace de tortue.

Malte rêve d'être « quelqu'un qui résonne comme une cloche dans l'air pur. »²¹⁶ Le lyrisme des *Cahiers* rappelle celui des troubadours, qui chantaient l'amour lointain. La distance est d'ailleurs la caractéristique du Moyen-Âge. Parce qu'elles représentent un monde disparu, les tapisseries de *La Dame à la Licorne* plongent Malte dans une mélancolie qui l'incite à lire dans « La vue » la tristesse de la Dame. Le diariste fait allusion aux troubadours, dans le dernier fragment : « Il pensait alors aux troubadours, qui ne redoutaient rien tant que d'être jamais exaucés »²¹⁷. Le désir d'Orphée est de n'atteindre jamais son but. De même, le chant de Malte est une direction vers l'infini. Ses modèles sont les amoureuses, celles dont l'amour traversent l'objet chéri et vont au-delà de lui²¹⁸. Le jeune Danois y fait allusion pour la première fois au fragment 39. Elles ont tenu, selon lui, les deux rôles du dialogue amoureux, dépassant les hommes dans la puissance de leur amour. Il mentionne Gaspara Stampa et la religieuse portugaise (CM 521). Cette dernière écrit en effet à celui qui l'a abandonnée que son amour s'est affranchi de son objet²¹⁹. La mère de Malte elle-même l'enveloppa d'un tel amour. Le diariste lui rend hommage : « La hâte de ta course, ton

²¹⁶ CM, p. 460 (« Der klingt wie eine Glocke in reiner Luft. » ; p. 38).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 600 (« Wie gedachte er dann der Troubadours, die nichts mehr fürchteten als erhört zu sein. » ; p. 197).

²¹⁸ Nietzsche fustige également l'amour comme désir de possession et entrave à la liberté, dans *Le Gai Savoir*, *op. cit.*, p. 64-65.

²¹⁹ Guilleragues, *Lettres portugaises*, in *Lettres portugaises, Lettres d'une péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, Paris, Garnier Flammarion, 1983, p. 76.

chemin éternel, *l'essor* de ton amour. »²²⁰ Abelone dit d'elle qu'elle était « la plus hardie et infatigable »²²¹, puis se maria soudain. Or elle mourut jeune, comme si elle s'était étiolée auprès de ce mari si froid. Rilke considère que le mariage brise l'élan de ces amoureuses. Au nombre de celles-ci figurent Bettine, dont l'amour « n'a pas besoin de réponse », car « il s'exauce lui-même »²²², Héloïse, dont les lettres manifestent l'amour infini pour Abélard, la religieuse portugaise, dont l'amour devint intransitif, nourri de lui-même et de son expression dans le langage, par Sappho, qui chercha toujours le désir etc. Aussi, lorsque Malte, lisant la correspondance de Goethe et de Bettina von Arnim, s'apprête à lire une lettre du grand écrivain, Abelone l'interrompt et lui enjoint de n'en rien faire. Le nom de Goethe, incarnant la partie masculine, indigne d'un tel amour, n'est même pas cité. Le narrateur transforme le dialogue en monologue. Et bien sûr, il faut citer Abelone. Malte rencontre, à Venise, un double de celle-ci, en la personne de la jeune chanteuse. Car celle-ci chante l'amour sans objet, « abîme qui s'abreuve de pertes »²²³. Abelone, qui ne se maria jamais parce qu'elle resta inconsolable d'un premier attachement, est une figure de l'Ange ; elle en a la voix, d'« une virilité rayonnante et céleste »²²⁴. Son chant permet l'élévation sans fin, dans un mouvement inverse à celui d'une musique qui laisse le sujet dans les profondeurs de l'inachevé (CM 516). C'est la même musique qu'il entend à Venise, dans cette ville « née au milieu du vide »²²⁵, espace pur de la résonance. Or, Rilke dit de Linos, le premier poète, qu'il fit entrer le vide en vibration²²⁶. Les amoureuses sont, est-il dit dans la première *Élégie*, comme la flèche de l'arc, qui est plus que soi, parce qu'elle résiste à la corde²²⁷. De même, la parole du poète résiste à la corde de la lyre. Son écriture est semblable à celle de la religieuse : un chant sans fin, qui se suffit à lui-même. « [...] car du don passionné de l'amante à l'abandon lyrique du poète, il n'y a qu'un pas »²²⁸, écrit Rilke. Le chant d'Orphée est un chant de Narcisse,

²²⁰ CM, p. 483 (« dein Hereilen, deinen ewigen Weg, den Flug deiner Liebe. » ; p. 65). Je souligne.

²²¹ *Ibid.*, p. 516 (« die Kühnste und unermüdlich » ; p. 103).

²²² *Ibid.*, p. 569 (« bedarf keiner Erwiderung », « sie erhört sich selbst. » ; p. 162).

²²³ *Ibid.*, p. 597 (« hab ich sie alle verloren » ; p. 193).

²²⁴ *Ibid.*, p. 516 (« eine strahlende, himmlische Männlichkeit. » ; p. 102).

²²⁵ *Ibid.*, p. 594 (« das mitten im Nichts [...] Venedig » ; p. 190).

²²⁶ Rilke, R. M., *Elégies de Duino*, in *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 530.

²²⁷ *Ibid.*, p. 13.

²²⁸ Rilke, R. M., *Les Livres d'une amoureuse (Comtesse Anna de Noailles)*, in *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 977 (« [...] denn es ist nur ein Schritt von der Hingabe der Liebenden zum Hingebensein des lyrischen Dichters. » ; *Die Bücher einer Liebenden*, in *Sämtliche Werke VI*, p. 1016).

amoureux de sa propre parole, mais qui ne rejoint jamais son reflet, et meurt au bord de la source. La quête ne consiste pas à se saisir soi-même, mais se déroule dans cette attente perpétuelle de l'épiphanie de soi, telle que l'incarne le fils prodigue, étudiant en patience. Elle est destinée à ne pas aboutir. Le nouvel Orphée écrira comme les amoureuses, il deviendra à son tour un amant infini, détaché de l'objet de son amour, indifférent à la possession, pur élan vers l'Être. Son chant aura, comme l'amour absolu, « les dimensions du Tout »²²⁹. Tel est le fils prodigue à la fin de la légende que recompose Rilke : « Il était maintenant terriblement difficile à aimer et il sentait qu'un seul en eût été capable. Mais celui-là ne voulait pas encore. »²³⁰ L'amour idéal, la parole véritable, c'est le « oui » toujours différé, la tension perpétuelle, la flèche suspendue dans les airs. Pour Michael Kahl, le retour au foyer du fils prodigue n'est pas un échec : « Le vœu de son enfance s'est réalisé : il dispose au fond de lui, simultanément, de toutes les possibilités. »²³¹ Si l'on se réfère aux deux premières versions écrites par Rilke, on voit que l'écrivain tenait à finir sur cette idée. En effet, dans ces deux esquisses, il mettait en scène un Tolstoï ayant renoncé à l'écriture, à la mission intérieure qu'il s'était assignée. Le romancier russe signait ainsi l'échec de l'artiste et, partant, de Malte. Le changement opéré par Rilke pour le dernier fragment manifeste bien qu'il faut accorder un autre sens que celui d'une défaite à la parabole du fils prodigue. In-Ok Paek fait remarquer que contrairement au personnage biblique, le fils prodigue chez Rilke ne revient pas pour des raisons matérielles, mais par souci de développement de soi. Son agenouillement n'est pas une demande de pardon, car il n'a pas péché. L'incompréhension des siens le libère. Échappant à l'amour ordinaire, il est l'homme d'un temps nouveau²³².

Le modèle de l'amour courtois imprègne également la conception de Soares, qui écrit : « Nous autres, nous ne pouvons aimer [...]. Aimer, c'est posséder. »²³³ « Je n'ai jamais rien demandé à l'amour que de rester toujours un rêve lointain »²³⁴, avoue-t-il. Comme pour Malte, le passé est teinté de couleurs « médiévales dans ce qu'il comporte

²²⁹ CM, p. 569 (« allem gewachsen » ; p. 162).

²³⁰ *Ibid.*, p. 604 (« Er war jetzt furchtbar schwer zu lieben, und er fühlte, daß nur Einer dazu imstande sei. Der aber wollte noch nicht. » ; p. 201).

²³¹ Kahl, M., *Lebensphilosophie und Ästhetik...*, op. cit., p. 203. Je traduis.

²³² Paek, I.-O., *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens...*, op. cit., p. 153-154.

²³³ *LI*, p. 351 (« Nós não podemos amar [...]. Amar é possuir [...] » ; p. 329).

²³⁴ *Ibid.*, p. 121 (« Do amor apenas exigí que nunca deixasse de ser um sonho longínquo. » ; p. 121).

d'irremédiablement aboli »²³⁵. Au fragment 19, le thème de l'attente du retour des chevaliers, de la race déclinante, permet de mettre en place les images de la nostalgie. Le monde pessoen est un univers de gisants : chevaliers disparus, silhouettes mortes sur des vitraux... De nombreuses métaphores évoquent des paysages médiévaux, où, en rêve, il se promène au côté de sa Dame, parmi bassins et jets d'eau, dans les allées ombragées de jardins seigneuriaux. Pour lui, les femmes doivent demeurer des rêves : « La femme – source idéale pour les rêves. N'y touche jamais. »²³⁶ Plus loin, s'adressant à une femme irréelle, Soares fait l'éloge de la chasteté : « Restons éternellement ainsi, telle une silhouette d'homme sur un vitrail, face à une silhouette de femme sur un autre vitrail... Entre nous, les ombres dont les pas résonnent, glacés, ceux de l'humanité qui passe [...] »²³⁷. Cette résonance qui naît de la distance entre les deux amants, et dans laquelle se fait entendre l'écho des pas de tous les hommes, telle est bien l'image véritable du lyrisme. Soares n'est-il pas un amant visuel²³⁸, amoureux seulement du tableau formé par l'autre ? Le poète, nouvel Orphée tenant Eurydice à distance pour mieux la contempler, laisse entre leurs corps cette absence d'où peut s'élever sa voix, ce creux que peuvent emplir toutes les voix de l'humanité. Orphée inspirait les plaintes d'Écho. Il jouait au milieu des rochers, où rien n'absorbait la mélodie de sa lyre. Chez Pessoa, les paysages décrits sont de grandes étendues, comme le fragment 19, qui déroule successivement, une plage, des forêts, des champs de blé, des jardins, une route. On y erre dans la solitude d'un monde désert : c'est ainsi que « le cortège des derniers chevaliers perdus résonnait longuement »²³⁹ et qu'« on entendait sonner bien haut les clameurs éteintes »²⁴⁰. La poétique pessoenne évoque « les liens de la résonance et de la nostalgie »²⁴¹. La tension, la nostalgie, dessinent l'espace où peut résonner la parole, comme cette « boîte d'allumettes vide » que Soares jette par la fenêtre, et qui « résonne sur la chaussée, qu'ainsi elle [] annonce déserte »²⁴². L'intranquillité, qui est insatisfaction, mouvement, est la source du lyrisme pessoen. On la trouvait déjà à l'œuvre dans le

²³⁵ *Ibid.*, p. 386 (« medievas sempre pelo irremediavelmente perdido » ; 360).

²³⁶ *Ibid.*, p. 407 (« A mulher – uma boa fonte de sonhos. Nunca lhe toques » ; p. 378).

²³⁷ *Ibid.*, p. 339 (« Fiquemos assim eternamente como uma figura de homem em vitral defronte de uma figura de mulher noutra vitral... Entre nós, sombras cujos passos soam frios, a humanidade passando [...] » ; p. 318).

²³⁸ *Ibid.*, p. 485. Grand texte « L'Amant visuel ».

²³⁹ *Ibid.*, p. 53 (« as passagens dos últimos perdidos soavam arrastadamente » ; p. 59).

²⁴⁰ *Ibid.* (« soavam altos os alaridos findos »).

²⁴¹ *Ibid.*, p. 125 (« laços de ressonância e de saudade » ; p. 124).

²⁴² *Ibid.*, p. 133 (« caixa de fósforos vazia », « soa na rua que [] declara deserta » ; p. 131). La coupure est dans le texte.

Secretum de Pétrarque. Le poète florentin souffre d'un malaise existentiel qui ne lui laisse pas de repos. Mais il désire cette tension de la quête. Robert Bréchon rappelle qu'il y a chez lui le parti pris d'un aveu différé (« *secretum* »)²⁴³. Le poète lyrique est cet amant qui ne veut pas guérir de son amour, et dont la parole se poursuit elle-même, jamais assouvie, dans un désir jalousement entretenu.

Dans ces œuvres du XX^e siècle, cet intervalle, ce « lieu du centre inouï »²⁴⁴ d'où pour la première fois chanta la lyre, s'appelle le neutre. Le neutre, ce sont les choses à l'état brut, dans leur être originel. C'est ce qui est avant le sens, écrit Barthes²⁴⁵. Le lieu et le temps neutres, c'est l'attente infinie, le « pas encore », le moment d'avant l'origine – lieu du chaos si l'on veut –, mais aussi temps de la promesse, où toutes les virtualités sont latentes. Cette promesse ponctue les *Carnets*, puisque le fils prodigue attend et espère l'amour divin. Chez Kafka, il y a aussi cette suspension temps d'arrêt avant la possibilité de tout, l'instant d'éternité qui précéda la création, et qui est un moment d'extase, où le soleil n'a pas encore paru, mais « va luire partout dans un moment »²⁴⁶. Cette promesse est celle d'une épiphanie du soi. « Peut-être, écrit Soares, découvrira-t-on que cela que l'on appelle Dieu [...] est en fait un mode humain d'exister [...] »²⁴⁷.

L'espace de création du mélancolique n'est, remarque Agamben, ni la scène fantasmatique, ni le monde réel, mais une « zone intermédiaire », un « lieu épiphanique » situé « entre l'amour narcissique de soi et le choix d'un objet extérieur »²⁴⁸. Ce monde de limbes dans lequel évolue le mélancolique, cet espace intervallaire où disparaît le sujet, est le lieu d'apparition d'une nouvelle dimension de l'écriture : le neutre.

Pour Rilke, le neutre, c'est une mort cosmique, à l'échelle de la création, comme celle du chambellan. Car elle seule transcende l'individu. Malte, dans le long fragment qu'il consacre à la fin de

²⁴³ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 223. Dans ce dialogue, en effet, Franciscus-Pétrarque, poussé à reconnaître ses fautes par Augustinus (Saint-Augustin), essaie d'argumenter afin de préserver son identité.

²⁴⁴ Rilke, R. M., *Sonnets à Orphée*, II, XXVIII, *op. cit.*, p. 615 (« die unerhörte Mitte » ; *Die Sonette an Orpheus*, *op. cit.*, p. 770).

²⁴⁵ Barthes, R., *Le Neutre...*, *op. cit.*, p. 83. Et suivante.

²⁴⁶ *J*, p. 504 (« gleich überall die Sonne scheinen wird » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 140. Texte inachevé).

²⁴⁷ *LI*, p. 106-107 (« Talvez se descubra que aquilo a que chamamos Deus [...] é um nosso modo de existência [...] » ; p. 107).

²⁴⁸ Agamben, G., *Stanze*, *op. cit.*, p. 58.

Christoph Detlev, ne mentionne pas l'instant de la mort. Il dépeint la longue agonie de dix semaines, c'est-à-dire le temps situé entre vie et mort, où, comme nous le verrons, *s'exprime* la mort. Le neutre, c'est le moment où le moi devient impersonnel. Aussi la mort devient-elle le sujet grammatical de la seconde partie du fragment 8 : « *La mort de Christoph Detlev vivait donc maintenant à Ulsgaard [...] et elle parlait à tous et elle avait ses exigences.* »²⁴⁹ Le neutre, c'est la mort qui renverse la vie et gouverne à sa place, « souverain » (« wie ein König », CM 443). Aussi le neutre est-il un principe d'équivalence. La vie, pouvant à tout moment se renverser en mort, et la mort prendre les apparences de la vie, le positif et le négatif s'annulent, donnant naissance à la catégorie du neutre. La négation est fréquente chez Rilke. À toute chose il oppose son contraire. Par exemple, puisque le visage existe, il doit exister aussi le « non-visage » (« Nichtgesicht »). L'emblème du neutre est le corps de ces femmes enceintes du fragment 9, qui mûrissent deux fruits : « un enfant et une mort »²⁵⁰. Le neutre est ce monde de limbes où évolue la famille Brahe, dans cette demeure où le temps ne passe plus, où les morts revivent et où les vivants sont déjà morts. Il est l'espace où gens et choses se transforment en images, une mélancolique galerie de tableaux. Sa couleur est la grisaille. Sa caractéristique est d'être indistinct, voilé, comme les jardins des Tuileries au fragment 11, ou le secrétaire d'Ingeborg : « Il en résultait une harmonie de tons étrangement assourdie, qui tenait à leurs rapports intimes, sans que rien fût proprement souligné. »²⁵¹ Parce que le neutre est une couleur indéterminée, il sert de base à toutes les autres. Chez Rilke, il est représenté par le gris, le blanc et l'argent. Tandis que passe le fantôme blanc de Christine Brahe (CM 457), le comte arbore, près d'un cygne d'argent, un sourire blême – le texte allemand dit « gris » (*grau*). Le neutre est la couleur universelle, car il signifie la perte des couleurs. C'est ce qui se produit lorsque Malte est confronté pour la première fois à « la grande chose », lui qui s'enivrait de lui-même à travers son dessin bariolé : « J'avais si peu de sang dans le visage qu'il me sembla que mes yeux avaient perdu leur bleu »²⁵², écrit-il. Lorsque le jeune Danois décrit le mur gris de la maison éventrée, il s'agit d'une couleur passée, disparue. Le neutre, c'est le monde

²⁴⁹ CM, p. 442 (« Christoph Detlevs Tod lebte nun [...] auf Ulsgaard und redete mit allen und verlangte. » ; p. 16). Je souligne.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 444 (« ein Kind und ein Tod » ; p. 19).

²⁵¹ *Ibid.*, p. 491 (« Das ergab ein seltsam gedämpftes Verhältnis von Tönen, die in innerlichen gegenseitigen Beziehungen standen, ohne sich über sie auszusprechen. » ; p. 73).

²⁵² *Ibid.*, p. 495 (« ich hatte so wenig Blut im Gesicht, daß mir schien, es wäre kein Blau mehr in meinen Augen. » ; p. 79).

décoloré, vu à travers un verre dépoli (« Milchglas »), celui des fenêtres des omnibus qui amènent les mourants à l'Hôtel-Dieu (CM 438), ou celui des fenêtres du couloir de la Salpêtrière (CM 469). Ces vitres dépolies marquent la frontière entre la vie et la mort. Elles favorisent l'imagination, car elles sont « terriblement suggestives »²⁵³, même pour l'imagination (« Phantasie ») la plus élémentaire. « Si l'on a plus d'imagination, ajoute Malte, [...] le champ des conjectures devient proprement infini. »²⁵⁴ Chez Rilke, on trouve également la forme « neutre », souvent caractérisée par le terme « unbestimmt ». Ainsi Mathilde Brahe se caractérise-t-elle par un âge « indéci » (« unbestimmt ») et des mouvements « imprécis » (« unbestimmt »). Le visage de Mathilde Brahe tout entier est indéterminé, privé de personnalité, car il est le produit d'une superposition : « On eût dit seulement qu'un visage étranger était venu se glisser par-dessous, gauchissant, déformant les traits et les privant de toute cohérence. »²⁵⁵ Ce visage étranger qui affleure soudain à la surface d'une personnalité et détruit sa cohérence, c'est l'action même du neutre. Le neutre, c'est cette mort impossible de Malte sous son masque, qui perd sa voix humaine. C'est ce moment où la parole devient autre, où jaillissent les larmes qui s'écoulent dans ce non-lieu entre visage et masque, ni dedans ni dehors, zone frontière de la littérature. Malte est définitivement lointain et inaudible : « [...] ils ne m'entendaient pas, je n'avais plus de voix. »²⁵⁶ La voix du neutre est impersonnelle. Malte écrit au sujet du comte Brahe : « [...] sa voix ne s'adressait alors à personne en particulier, mais sans qu'il eût à hausser le ton, elle pouvait s'entendre dans la salle entière ; elle avait quelque chose du mouvement régulier et indifférent d'une horloge [...] »²⁵⁷. C'est cette même voix que prend Nicolai Kusmitch pendant sa crise d'angoisse, récitant un poème « avec l'intonation monotone des rimes »²⁵⁸. Une voix sans destinataire, monotone et implacable, telle est la voix du neutre... et de la mort. La voix qui s'élève à Ulsgaard, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*,

²⁵³ *Ibid.*, p. 438 (« ungemein anregende » ; p. 12).

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 438 (« Hat man noch mehr Einbildungskraft [...], so sind die Vermutungen geradezu unbegrenzt. » ; p. 12).

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 451 (« sie waren nur, als ob ein fremdes Gesicht sich dazwischen geschoben hätte, auseinandergedrängt, verbogen und nicht mehr in Verbindung miteinander. » ; p. 27-28).

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 504 (« [...] sie hörten es nicht ; ich hatte keine Stimme mehr. » ; p. 89).

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 453 (« [...] seine Stimme sich auf niemanden bezog, aber, obwohl sie sehr leise war, doch im ganzen Saal gehört werden konnte ; sie hatte etwas von dem gleichmäßigen unbeteiligten Gang einer Uhr [...] » ; p. 29-30).

²⁵⁸ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 154 (« mit gleichmäßiger Betonung der Endreime » ; p. 139).

n'est pas celle du chambellan, mais de la mort. Celle-ci se caractérise par des hurlements qui couvrent tous les bruits de la création, comme dans le cas du chambellan, ou au contraire par un silence absolu, – la discrétion des femmes évoquées au fragment 9, ou de Malte lui-même derrière son masque. La voix du neutre est non assignable, comme les larmes invisibles de Malte sous son masque, ou le tintement des grelots du cheval au fragment 42, dont « on n'aurait pu dire d'où il venait »²⁵⁹, et toujours sur le point de s'éteindre : « Il y eut même un moment où la sonnerie cessa, comme si on venait de dépenser son dernier grelot [...] »²⁶⁰. C'est parce qu'elle renonce au sens que la voix du neutre est supérieure au langage commun. Malte accorde à la voix du comte Brahe une valeur – au sens à la fois courant et musical du terme – inhabituelle : « [...] le silence semblait autour d'elle prendre une plus grande résonance et qui lui était propre, pour chaque syllabe la même. »²⁶¹ Rilke écrira désormais en vers, cherchant dans le rythme régulier et les sonorités choisies la plus grande résonance.

Le neutre est le lieu de l'instant qui ne veut pas passer. Il est une sorte d'enrayement du temps et de l'espace, l'impossibilité d'être un sujet. Quand Kafka compare son parcours à celui de Moïse, il souligne combien plus ardue est sa tâche, parce que son chemin le conduit à travers un lieu qui, à peine entrevu, s'efface :

« C'est *entre* la liberté et l'esclavage que se croisent les chemins vrais et terribles, sans guide pour le parcours suivant, alors que le chemin déjà parcouru est immédiatement anéanti. De tels chemins, il y en a d'innombrables ou il n'y en a qu'un seul, on ne peut pas déterminer cela, car la perspective fait défaut. C'est là-bas que je suis. Je ne peux pas partir. »²⁶²

Le neutre est cet espace de l'« entre », de la négation – ni liberté, ni esclavage, ni amont ni aval, ni multiple ni unique –, d'où il est impossible de sortir. Il ne s'agit pas pour autant d'un point d'équilibre. Juste au-dessous, Kafka évoque la silhouette d'un homme aux « bras à moitié levés dans un geste asymétrique »²⁶³, prêt à s'engager dans le

²⁵⁹ *CM*, p. 525 (« man konnte nicht sagen, wo es eigentlich war. » ; p. 113).

²⁶⁰ *Ibid.* (« Es kam ein Moment, da es einhielt, als wäre nun die letzte Schelle ausgegeben [...] »).

²⁶¹ *Ibid.*, p. 453 (« [...] die Stille um sie schien eine eigene leere Resonanz zu haben, für jede Silbe die gleiche. » ; p. 29-30).

²⁶² *J*, p. 327-328 (« Zwischen Freiheit und Sklaverei kreuzen sich die wirklichen schrecklichen Wege ohne Führung für die kommende Strecke und unter sofortigem Verlöschen der schon zurückgelegten. Solcher Wege gibt es unzählige oder nur einen man kann das nicht feststellen, denn es gibt keine Übersicht. Dort bin ich. Ich kann nicht weg. » ; *II*, p. 220). Je souligne.

²⁶³ *Ibid.*, p. 328 (« halb und verschiedenartig in die Höhe gehobenen Armen » ; *II*, p. 221).

brouillard total. Il est déséquilibré, son geste est inachevé, le monde lui fait écran, mais il avance tout de même, dans un paysage qui ne défile pas. Le neutre est une marche forcée sur place. Cette impossibilité de la mort – le point de non-retour dans l'écriture n'est jamais atteint – caractérise ce nouvel espace littéraire de la littérature contemporaine. Kafka écrivait qu'il n'y a pas de troisième terre pour les hommes (J 531). Pourtant il en est une pour l'écrivain : le neutre, terre incolore de l'indéterminé, survolée par « les nuages absurdes, sans couleur, qui défilent continuellement », et que Kafka contemple avec étonnement²⁶⁴. La couleur neutre est celle du cycle incompréhensible du monde... Dans un passage où la lumière est en partie filtrée par une porte vitrée en verre dépoli, elle prend successivement une teinte verdâtre (« grünlich »), bleu foncé (« tiefblau »), bleu blanchâtre (« weißlich »), ou celle d'un voile blanchâtre (« weißlich, schleierhaft »). Les couleurs froides que sont le vert et le bleu prédominant, ainsi que le « blanchâtre » (« weißlich ») ou le blanc tirant sur le gris (« grauweiß ») (J 92). C'est cette teinte que l'on retrouve dans l'état que l'écrivain lui-même définit comme « crépusculaire »²⁶⁵, entre veille et sommeil, dans les limbes de l'insomnie, qui sont l'espace du neutre. Elle caractérise également les constructions chargées de symboliser le sujet, désigné comme un « mélange blanchâtre »²⁶⁶. Le moi s'est évanoui dans le vide, mais l'espace dans lequel il se tenait, ses contours, demeurent. Aussi sa voix contient-elle la possibilité de tous les accords. Constatant qu'il peut écrire à un ami, lorsqu'il se trouve plongé dans le désespoir, « je suis malheureux »²⁶⁷, il commente ce miracle : « Je puis même aller au-delà de cette phrase et, y ajoutant toutes sortes de fioritures selon les ressources d'un talent qui semble n'avoir rien de commun avec le malheur, improviser là-dessus soit de façon simple, soit sur le mode antithétique, soit avec des orchestres entiers d'associations. »²⁶⁸ C'est dans la perte et le désarroi qu'il est maître de son écriture. L'écrivain, qui disait ne pas aimer la musique, se met à chanter dans le malheur. Le lyrisme kafkaïen est une forme dépassionnée de l'expression de soi. La tonalité exclamative en est quasi absente. C'est en sourdine que se fait entendre le « je » lyrique.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 516 (« [Manchmal Erstaunen über] die fast unaufhörlich vorbeiziehenden farblosen, sinnlosen Wolken. » ; *III*, p. 195).

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 184 (« dämmernd » ; *I*, p. 231).

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 318 (« weißlich [durcheinandergehn] » ; *II*, p. 205).

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 434 (« Ich bin unglücklich. » ; *III*, p. 163).

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 434 (« Ja, ich kann noch darüber hinausgehen und in verschiedenen Schnörkeln je nach Begabung, die mit dem Unglück nichts zu tun zu haben scheint, darüber einfach oder antithetisch oder mit ganzen Orchestern von Associationen [*sic*] phantasieren. » ; *III*, p. 163).

Le neutre chez Pessoa est comme chez Kafka l'espace de l'« entre » et de la négation. Il n'est pas une chose, il n'est qu'une relation, un « intervalle mort entre la Mort et la Mort »²⁶⁹. C'est en soi-même que règne le neutre. Comme chez Rilke, Eurydice est ici le poète. Le créateur rêve d'androgynie. Dans les couples formés en rêve par Soares, il n'y a ni masculin ni féminin. Or Yvette Centeno²⁷⁰ rappelle que dans l'occultisme, retirer la femme de l'homme, c'est retirer Dieu du monde. Le point du neutre, c'est donc la virginité, c'est-à-dire le retrait divin. Le neutre est ce qui n'est pas. L'insomnie est un non-sommeil ; la vie est une non-mort. Eduardo Prado Coelho souligne la fréquence de l'emploi du préfixe « des- », qu'il qualifie d'« opérateur de neutralisation »²⁷¹. Le neutre apparaît dans les interstices, dans la grisaille. Il est une teinte indéfinissable, comme le montre l'évocation du clair de lune : « Les anciens auraient dit qu'il est blanc, ou d'argent. Mais la fausse blancheur d'un clair de lune possède bien des couleurs. »²⁷² À la manière impressionniste, il associe à chaque espace une couleur et une nuance de la lumière lunaire. Ce sont respectivement « une blancheur grise, bleutée, d'un jaune fané », des « taches noires », « un blanc noir », « une couleur sans couleur » sur du « rouge brunâtre, « une teinte bleutée », « un bleu-sombre », un « bleu-noir », « un jaune-noir »²⁷³. À la fin du passage, tout se résout en un « air neigeux devenu couleur pure », en ennui devenant « ombre blanche »²⁷⁴. On retrouve cette couleur du neutre, de l'ennui, lorsque Soares évoque un « gris qui s'effondrait en une fausse blancheur »²⁷⁵. Fausse, pure, sans couleur, la couleur « neutre » est l'image impossible. La technique pessoenne du « fragment dans le fragment »²⁷⁶ qui consiste à épuiser tous les modes d'apparition de l'objet décrit aboutit, à l'échelle du *Livre*, à « une sorte d'hyperpeinture », ou de « peinture pure ». Le neutre est une utopie, la est la trace de ce qui n'existe pas – ce sont alors des « larmes sans

²⁶⁹ *LI*, p. 478 (« intervalo morto entre a Morte e a Morte » ; p. 445).

²⁷⁰ Centeno, Y., *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 46.

²⁷¹ Prado Coelho, E., « A lógica do desassossego e o espaço literário », in *Expresso*, Lisbonne, 21 août 1982, p. 24R-25 R. Je traduis.

²⁷² *LI*, p. 173 (« Os antigos diriam que o luar é branco, ou que é de prata. Mas a brançura falsa do luar é de muitas cores. » ; p. 168).

²⁷³ *Ibid.* (« branco cinzento azulado de amarelo esbatido », « negrume », « branco preto », « [alaga de] uma cor sem cor o encarnado castanho », « um azul », « azul escuro », « azul Negro », « amarelo negro »).

²⁷⁴ *Ibid.* (« um ar de neve tornada cor », « sombra branca »).

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 109 (« cinzento a desmornar-se para branco falso », p. 109).

²⁷⁶ Klettke, Cornelia, « Le Word-painting dans le *Livre de l'intranquillité* », in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, op.cit., p. 307. Et suivante.

pleurs »²⁷⁷ –, ou qui n'existe plus, et ce sont des « larmes mortes »²⁷⁸. La voix audible est perdue, car le son ne traverse pas les limbes. L'instrument d'Orphée est silencieux, c'est une « lyre dont nul ne doit jouer »²⁷⁹. Dans une liste de titres établie par Pessoa pour ses œuvres, figure celui de « lyre sans cordes »²⁸⁰. Et un projet d'organisation du *Livre* prévoyait qu'un fragment s'intitulerait « Monotonie »²⁸¹. Sans destinataire et sans ailleurs possible, le chant ne tend vers rien : « Je crierais de bon cœur, si mon cri pouvait parvenir quelque part. Mais je suis plongé dans un sommeil profond [...] »²⁸², constate Soares. Le poète, parvenu « au vide extrême des choses, au bord impondérable de la limite des êtres, à la porte sans lieu précis de l'abîme abstrait du Monde »²⁸³, y fait retentir l'écho de ses plaintes. La voix haute étant désormais impossible, c'est à voix basse qu'est proféré le chant. Pessoa invente une nouvelle tonalité en littérature : « [...] je chante à mi-voix, pour moi seul, de vagues chants que je compose tout en attendant [la mort] »²⁸⁴, écrit-il. Orphée est celui qui a le pouvoir de faire entendre « les clameurs éteintes »²⁸⁵.

Le lyrisme de la modernité est, comme le montre Maulpoix, un lyrisme privé d'élan, du souffle puissant d'une parole inspirée :

« Aujourd'hui, c'est marée basse ! Ni chants de sirènes, ni tempêtes sublimes : nous ne recueillons sur la plage lessivée que les embruns salés des vagues et ce butin maigre de bois flottés, de coquilles et de morceaux de verre que le profond silence des mers avec parcimonie nous octroie. [...] Moins célébrante, moins chantante, moins orante, moins crédule, moins harmonieuse, moins consolatrice, moins émerveillante et poétique que jamais, la poésie fait face à son temps. »²⁸⁶

²⁷⁷ *LI*, p. 211 (« lágrimas sem choro » ; p. 201).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 60 (« lágrimas mortas » ; p. 65).

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 463 (« lira para não se tanger » ; p. 459).

²⁸⁰ « Lira sem cordas ». Cf « Projectos editoriais », in F. Pessoa, *Livro do desassossego*, dir. par Teresa Sobral Cunha, Lisbonne, Presença, 1990, vol. 1, p. 34.

²⁸¹ « Monotonia » ; *Ibid.*, p. 38.

²⁸² *LI*, p. 95 (« De bom grado gritaria se a minha voz chegasse a qualquer parte. Mas há um grande sono comigo [...] » ; p. 97).

²⁸³ *Ibid.*, p. 151 (« ao extremo vazio das coisas, à borda imponderável do limite dos entes, à porta sem lugar do abismo abstracto do Mundo » ; p. 147).

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 40 (« [...] e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero. » ; p. 47).

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 53 (« os alaridos findos » ; p. 59).

²⁸⁶ Maulpoix, J.-M., « Pour un lyrisme critique... ». Article en ligne : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>

Chez Kafka, ce silence des sirènes²⁸⁷ est plus terrible que leur chant. L'espace du neutre engendre une parole assourdie, quasi muette, mais dont le silence résonne prodigieusement. C'est la voix d'un lyrisme sans sujet.

Le neutre, selon Roland Barthes, est « le désir de dissoudre sa propre image »²⁸⁸. Or, remarque Michel Beaujour, l'autoportrait est l'écriture d'un sujet déchiré entre la limite « de sa propre mort et celle de l'impersonnel. »²⁸⁹ L'écriture de soi serait-elle l'écriture du neutre ? Personnage de roman et auteur apocryphe, le diariste est cet Orphée qui s'efface et s'accomplit dans son chant. Max Bilien lecteur de Blanchot écrit : « [L'écrivain] n'atteint à la neutralité (origine) de [la parole poétique] qu'en devenant impersonnel, neutre lui-même, c'est-à-dire en se détournant de son être et en accédant à l'absolu de la mort. »²⁹⁰

On l'a vu, le miroir de l'écriture est le lieu où toute présence est en même temps signe d'une absence²⁹¹. Aux yeux de Rilke, la licorne des tapisseries de Cluny symbolise le poète lyrique. Dans une lettre à la comtesse Sizzo-Noris-Crouy, il précise que l'animal mythique représente « l'amour pour le non-manifesté, le non-saisissable »²⁹². Il ajoute qu'il est un « non-étant » (« Nicht-Seiende ») qui se reflète dans le miroir. Dans les *Carnets*, le « ich », dès qu'il se voit déguisé dans le miroir, disparaît au profit d'un « es » : « Der Spiegel gab es auch augenblicklich wieder, es war zu überzeugend. »²⁹³ Lorsque le sujet est anéanti, il reste une « place vide »²⁹⁴, comme ce paysage autour de la demeure des Schulin : « [...] on eût dit maintenant qu'on avait biffé les derniers traits du paysage et que nous avançons sur une page blanche. »²⁹⁵ Le neutre est aussi représenté par ces spectres qui circulent dans les *Carnets*, dessins dont on a tracé les contours sans les remplir. Lorsque le chien Cavalier aperçoit le fantôme de Christine Brahe, il lui fait fête. Mais soudain, il semble déséquilibré par le retrait du corps sur

²⁸⁷ Kafka, F., *Le Silence des sirènes* [*Das Schweigen der Sirenen*], in *Œuvres complètes*, vol. 2, *op. cit.*, p. 542-544.

²⁸⁸ Barthes, R., *Le Neutre...*, *op. cit.*, p. 38.

²⁸⁹ Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 13.

²⁹⁰ Bilien, Max, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Greco, 1989, p. 83.

²⁹¹ Foucault, M., « Des espaces autres » (1967), *art. cit.*, p. 1575.

²⁹² Lettre du 1er juin 1923.

²⁹³ *AM*, p. 98 (« La glace le reproduisit aussitôt : c'était par trop convaincant » ; *CM*, p. 97). Je souligne.

²⁹⁴ *CM*, p. 450 (« Leere Stelle » ; p. 26). Traduction modifiée.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 525 (« [...] nun wars, als würde auch noch das Letzte ausradiert und als führe man in ein weißes Blatt. » ; p. 113).

lequel il s'appuyait : « [...] son propre élan le fit pirouetter et retomber en arrière, avec une bizarre maladresse [...] »²⁹⁶. Le neutre est comme un redoublement de l'absence, un retrait du néant lui-même. Une autre figure en est Christian Brahe, disparu sous un faux nom, inscrit sur une liste d'un bateau perdu en mer, absence de trace de ce qui ne fut jamais qu'une trace (CM 507). La parole de l'Orphée rilkéen, commente Blanchot, est un « pur mouvement de mourir ». Il est « l'exigence de la disparition » et de l'angoisse que provoque sa disparition naît le poème, « la trace infinie de l'absence »²⁹⁷. Le neutre, ce sont ces « emplacements plus récents, autrefois protégés derrière les miroirs, les tableaux, les armoires ; car elle [la vie] avait détruit, puis redessiné leurs contours [...] »²⁹⁸. C'est l'espace laissé vierge de toute usure, car oublié de l'existence, et qui se révèle quand la maison, c'est-à-dire le moi, est éventrée et vidée de son contenu. Les tiroirs du secrétaire d'Ingeborg sont vides, mais il émane d'eux le parfum trouble et inépuisable des roses qui s'y trouvèrent (CM 491). Le neutre c'est le deuil du sujet, comme la trace qui rappelle le joyau disparu dans l'écrin à bijoux que Malte a trouvé : « [...] la rainure du joyau, qui venait s'y perdre, vide, légèrement plus claire d'un rien de mélancolie. »²⁹⁹

Kafka, dans un fantasme dont nous avons analysé l'aspect masochiste, rêve d'être tiré avec une corde passée au cou et sorti par le toit. Or, chez cet auteur, tout élément négatif comporte son envers. Cette scène n'est pas seulement un fantasme de fuite hors de la maison... En effet, au début du fragment, le personnage semble bien être situé à l'extérieur puisqu'il passe « par la fenêtre du rez-de-chaussée d'une maison »³⁰⁰. Il entre donc dans la maison avant d'en sortir. De même, Orphée eut un corps avant d'être démembré. Il faut que l'être s'ouvre, et il ne peut s'ouvrir qu'en se déchirant. La corde de la pendaison est aussi celle de la lyre. Finalement, le nœud vide apparaît sur le toit. Ce vide, c'est la résonance, l'épiphanie du rien. Cette ascension rappelle la

²⁹⁶ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 83 (« Aber da heulte es auf einmal, und er drehte sich von seinem eigenen Schwunge in der Luft um und stürzte zurück, merkwürdig ungeschickt [...] » ; p. 75). Ce qui induit notre interprétation, c'est la formule « er drehte sich von seinem eigenen Schwunge » que C. David rend par la formule « au milieu de son saut » qui ne manifeste pas le défaut d'appui à l'origine de la chute.

²⁹⁷ Blanchot, M., « Rilke et l'Exigence de la mort », *art. cit.*, p. 185.

²⁹⁸ *CM*, p. 463 (« in den frischeren Stellen, die sich hinter Spiegeln, Bildern und Schränken erhalten hatten ; denn es hatte ihre Umrisse gezogen und nachgezogen [...] » ; p. 42).

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 588-589 (« Schmuckrille, die, um eine Spur Wehmut heller, leer, darin verlief. » ; p. 184).

³⁰⁰ *J*, p. 302-303 (« durch das Parterrefenster eines Hauses » ; *II*, p. 183).

topographie de la fictionnalisation, le mouvement d'un sujet embrassant un second sujet. Ici, par un acte d'une violence inouïe, le moi opère une remontée fulgurante vers une instance supérieure débarrassée de toute subjectivité. Cette ascension où le sujet se libère du corps rappelle également la montée des âmes vers le Paradis dans la religion judéo-chrétienne. Cette soudaine légèreté de l'être, cette transformation du corps en lambeaux répète donc le destin d'Orphée. De nombreuses scènes d'anéantissement peuvent en fait se lire de la même façon, comme celle du 4 mai où Kafka s'imagine qu'un couteau de charcutier découpe en lui « de très minces tranches qui s'envolent, en s'enroulant presque sur elles-mêmes »³⁰¹, dans un mouvement qui rappelle celui de légers copeaux de bois sous le rabot. Dans la vision hypnagogique d'Esther pendue (J 406-407), Kafka termine ainsi : « [...] [elle] se balançait puissamment de droite à gauche dans le vide. »³⁰² La mort donne lieu à un mouvement vigoureux et régulier, qui ne peut s'effectuer que dans le vide. L'écriture est elle aussi un mouvement régulier – Kafka pressant son mouchoir comme une cornemuse (J 408) – qui ne prend toute son ampleur que si le sujet parvient à faire place nette pour laisser jaillir « le feu dévorant »³⁰³ qu'abrite sa poitrine. Dans un fantasme de défenestration de juin 1916, il écrit : « Tout oublier. Ouvrir la fenêtre. Vider la chambre. Elle est traversée par le vent. »³⁰⁴ Ouvrir la fenêtre n'est donc pas tant le signe de la mort que la délivrance de tout ce qui encombre l'espace intime.

Le souhait de Soares, on l'a vu, de n'avoir pas même existé, fait émerger une voix, non pas d'outre-tombe, mais d'avant la naissance, la voix du non-advenu. Robert Bréchon note que pour Pessoa, « [...] le surhomme sera transpersonnel [...], multiple et universel »³⁰⁵. Le poète a conscience, dans cette négation du sujet, d'aller au-delà des religions orientales : « [...] je pense être le premier à confier à des mots l'absurdité sinistre de cette sensation irrémédiable [...] »³⁰⁶ Le moi devient le lieu d'une absence, « le lieu d'un être », « l'obscurité d'une conscience »³⁰⁷. Parvenir à la racine de l'être, c'est, du même coup, être

³⁰¹ *Ibid.*, p. 299 (« ganz dünne Querschnitte [...], die [...] fast eingerollt davonfliegen » ; *II*, p. 177).

³⁰² *Loc. cit. in extenso.*

³⁰³ *J*, p. 113. *Loc. cit. in extenso.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 415 (« Alles vergessen. Fenster öffnen. Das Zimmer leeren. Der Wind durchbläst es. » ; *III*, p. 126).

³⁰⁵ Bréchon, R., Préface au *Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 13.

³⁰⁶ *LI*, p. 162 (« [...] me creio o primeiro a entregar às palavras o absurdo sinistro desta sensação sem remédio » ; p. 157).

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 235 (« um lugar de um ser, uma escuridão de consciência » ; p. 222).

privé de soi-même. « Une clarté subite brûle tout, écrit Soares, consume tout. Elle nous laisse nus, même de nous. »³⁰⁸ Dans la solitude essentielle, surgit le « on », c'est-à-dire « ce qui apparaît au plus près, quand on meurt. »³⁰⁹ Le couple rêvé de « *La Forêt du Songe* » réalise cet évidence de la subjectivité : « Nous étions impersonnels, creux de nous-mêmes [...]. »³¹⁰

L'intervalle vécu par Soares, et les fragments d'écriture qui en résultent, correspondent au membres déchirés d'Orphée (« *disjecta membra poetae* »). Cette disparition du sujet fonde une naissance éternelle. Orphée ne possède plus rien, mais il devient le tout : « Car l'univers n'est pas à moi : c'est moi qui suis l'univers »³¹¹, écrit Soares. Il est le « Passant intégral »³¹², celui à qui on ne peut assigner aucune place, le miroir de tout. Le neutre est le lieu de la résonance absolue, parce qu'il est le lieu du vide. Dans la « chambre neutre »³¹³ où le poète portugais s'imagine avec une femme immatérielle, l'air a le poids d'une tenture. C'est « du vague de l'abîme nul »³¹⁴ que s'élève la parole au fragment 19. Le lyrisme est la possibilité de prolonger ce qui n'est plus. Orphée chante sans instrument. Les tambours et trompettes ont été abandonnés, mais « les clameurs éteintes »³¹⁵ sonnent bien haut. Personne ne produit ces clameurs, elles semblent s'élever d'elles-mêmes, de cet espace-temps aboli où la parole existe sans énonciateur. « Je me suis créé écho et abîme, en pensant [...] »³¹⁶, constate l'écrivain lisboète. Soares, qui rêve d'être « au-dedans de soi, le simple écho de son être même »³¹⁷, découvre cet espace du lyrisme où s'énonce la vacuité de l'individu moderne.

Cette place vide d'où s'élève la voix constitue le cœur du lyrisme moderne. En 1913, les deux poèmes de Rilke évoqués plus haut, intitulés « Narcisse », sur la vaporisation de l'Être, célèbrent la naissance du sujet lyrique. Devenu un « cela » (« *Dies* ») échappé du moi, celui-ci se dilue³¹⁸. C'est donc dans les *Carnets*, cette œuvre en

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 69 (« *Deixa-nos nus até de nós* » p. 74). Traduction modifiée.

³⁰⁹ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 24. Et citation suivante.

³¹⁰ *LI*, p. 460 (« *Éramos impessoais, ocos de nós [...]* » ; p. 457).

³¹¹ *Ibid.*, p. 148 (« *O universo não é meu: sou eu.* » ; p. 145).

³¹² *Ibid.*, p. 226 (« *Transeunte de tudo* » . p. 214).

³¹³ *Ibid.*, p. 459 (« *quarto neutro* » ; p. 456).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 53 (« *da incerteza do abismo nulo* » ; p. 58).

³¹⁵ *Ibid.* (« *os alaridos fíndos* » ; p. 59).

³¹⁶ *Ibid.*, p. 125 (« *Criei-me eco e abismo, pensando [...]* » ; p. 123).

³¹⁷ *Ibid.*, p. 461 (« *o mero eco do seu próprio ser* » ; p. 457).

³¹⁸ Cf en particulier le poème « Narcisse » du cycle des *Élégies*, où l'anaphore du « *Dies* » consacre l'épiphanie de cet Être impersonnel.

prose, que Rilke a donné la formule de sa poésie. Le poète est comme Abelone, qui sent quelquefois dans ses mains vides la marque des stigmates dont son père a simulé le tracé. Or le stigmaté est un symptôme³¹⁹, et fait advenir les nouvelles significations. Les mystiques, mais aussi certains poètes, comme Keats, avaient certes déjà fait émerger cette voix impersonnelle. Cependant, contrairement à eux, ce n'est pas Dieu ni l'univers que le poète moderne met à la place du moi, mais le vide. Le regard solaire dont rêvait Soares a échoué, mais le diariste a découvert un monde lunaire – le neutre –, berceau d'un lyrisme crépusculaire. Ce lieu mélancolique du *noli me tangere*, où le sujet s'effrite, devient l'espace de résonance du chant. Le sujet s'évide, jusqu'à devenir, selon l'expression de Kafka, « creux comme une coquille sur la plage »³²⁰. Coquillage ou carapace de tortue, l'origine du lyrisme est la mort de la chair qui habitait la lyre. On se débarrasse du corps pesant de la mélancolie ; on ne conserve qu'un fossile pur, vidé de son cadavre, d'où peut s'élancer le chant.

Le fantasme kafkéen d'être tiré par une corde jusqu'au toit de la maison, et plus généralement les fantasmes de disparition du sujet des trois auteurs se rattachent à la tradition lyrique. Jean-Michel Maulpoix rappelle en effet que celui-ci « exprime l'enlèvement du sujet dans le langage ». Or, « enlever » signifie « retirer et faire disparaître », « emporter avec soi », « prendre par force ou par ruse », « soulever »³²¹. En ceci consiste l'aspect dionysiaque du lyrisme. Le Dieu de l'ivresse, figure de l'étrangeté, « invite le poétique à se reconnaître comme expérience ou comme épreuve de l'impersonnalité »³²². La danse de cosaque de Kafka, la danse de Saint-Guy de l'épileptique, dont on a vu qu'elles signifiaient la mort du sujet, vaincu par la folie, témoignent d'un abandon aux forces cosmiques. Le triste Soares lui-même est entraîné dans cette bacchanale de l'écriture : « J'ai envie de lever les bras en criant des choses d'une sauvagerie inconnue, de lancer des phrases aux mystères des hauteurs, d'affirmer une nouvelle et vaste personnalité face aux grands espaces de la matière vide. »³²³ L'*ego* est brisé et s'ouvre infiniment, comme le souhaitait le poète-héros de la quête. Arnold Kruse rappelle que la danse est la libération des forces

³¹⁹ Cf Winkelvoss, K., *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 195.

³²⁰ *J*, p. 387 (« Hohl wie eine Muschel am Strand » ; *III*, p. 82).

³²¹ Maulpoix, J.-M., *Du lyrisme*, op. cit., p. 24.

³²² *Ibid.*, p. 296.

³²³ *LI*, p. 77 (« Tenho vontade de erguer os braços e gritar coisas de uma selvajaria ignorada, de dizer palavras aos mistérios altos, de afirmar uma nova personalidade larga aos grandes espaços da matéria vazia. » ; p. 80).

originelles³²⁴. Le dionysiaque est double, et signifie, en même temps que la souffrance, une allégresse extatique, la dissolution de l'individu dans le grand Tout. Malte, qui désire « être écrit » (« geschrieben werden », CM 468), fait à travers le personnage de l'épileptique l'expérience de l'inspiration dionysiaque. De même, Kafka ne pouvait créer que dans l'inspiration. Pessoa a toujours affirmé que, dans la création hétéronymique, il était habité par d'autres voix. Jean-Michel Maulpoix définit le lyrisme comme une postulation, « le désir du sujet de *sortir* de soi et du monde, de s'en aller à l'aventure dans le langage, de n'être plus personne, de devenir quiconque ou tout le monde, de faire chanter ses propres possibles. »³²⁵

Dominique Combe³²⁶ rappelle que l'on trouve chez Nietzsche, dans la *Naissance de la Tragédie*, l'idéal d'un « lyrisme transpersonnel », d'un « *Moi lyrique* traversé par les forces cosmiques de l'universel ». Toutefois, chez Malte, Kafka et Soares cette expression impersonnelle de soi n'est plus reliée à l'univers. Il ne s'agit plus du « je » transcendantal du romantisme³²⁷ et de l'idéal dionysiaque nietzschéen, mais d'un « je » en-deçà du sujet, ce que Jean-Michel Maulpoix appelle un « infra-sujet »³²⁸. Le critique constate en effet que ce sujet se situe quelque part entre le « je » et le « moi »³²⁹. « Sujet nomade », « juif errant de la grammaire », il ne correspond à aucune personne, sauf, peut-être, le « on »³³⁰, la « quatrième personne du singulier », ou pour reprendre l'expression de Paul Ricoeur, un « terme vacant »³³¹. Les journaux qui nous occupent se rattachent au courant moderne d'un lyrisme qui, depuis Mallarmé, implique « la disparition élocutoire du poète »³³². L'épreuve de dépersonnalisation de l'angoisse est renversée en une multiplication poétique de soi. La fictionnalisation est la réponse apportée par la littérature du XX^e siècle à l'irruption du neutre au cœur du sujet, ainsi que l'a analysé Maurice Blanchot : « *Ils* est la manière

³²⁴ Kruse, A., *Auf dem extremen Pol der Subjektivität...*, op. cit., p. 123-124.

³²⁵ Maulpoix, J.-M., *Du lyrisme*, op. cit., p. 23.

³²⁶ Combe, Dominique, « La Référence dédoublée », in Rabaté, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 43-44.

³²⁷ Cité par G. Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, op. cit., p. 146.

³²⁸ Maulpoix, J.-M., *Du lyrisme*, op. cit., p. 160.

³²⁹ *Ibid.*, p. 150.

³³⁰ *Ibid.*, p. 156.

³³¹ Ricoeur, P., *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 65.

³³² Mallarmé, S., « Crise de vers » in *Œuvres complètes*, vol. 2, op. cit., p. 211.

dont (il) se libère du neutre en empruntant à la pluralité une possibilité de se déterminer [...]. »³³³

C'est pourquoi Malte est un locuteur sans qualités. Il est « le premier venu », celui qui « a conçu ces inquiétantes pensées »³³⁴. Sa voix même est sujette à caution. Au fragment 14, il se fictionnalise en un être impersonnel, un « Nichts », un « es ». Cette dépersonnalisation permet d'introduire une série de réflexions générales qu'on serait bien en peine d'attribuer, du fait de ce dispositif, à Malte ou à Rilke. Et le fragment s'achève sur un retour à un sujet personnel, mais il s'agit d'abord d'un individu quelconque, puis de Brigge : « *Der Nächstbeste, der, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun ; wenn es auch nur irgend einer ist [...]. Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird [...] schreiben [müssen] [...].* » (« *Le premier venu, dès l'instant où il a conçu ces inquiétantes pensées, doit commencer à rattraper le temps perdu ; même s'il s'agit de n'importe qui [...]. Il va falloir que ce jeune étranger insignifiant, Brigge [...] écrive jour et nuit [...].* »)³³⁵ Malte est mis à distance, à la fois par le dispositif lui-même et par les termes qui le désignent : il est *ce* Brigge, un étranger. L'énonciation est ambiguë. Est-ce Rilke qui parle ? Ou Malte qui se désigne lui-même ? Qui écrit les *Carnets* ? La prétériton jette le trouble. Si Brigge n'écrit pas encore, ce qu'on a lu est-il véritablement de lui ?

C'est en 1917 que naît véritablement le sujet impersonnel kafkaïen. Dans les dernières années du *Journal*, c'est-à-dire à partir de 1920, il tend de plus en plus à remplacer le « je ». Il apparaît d'abord sous la forme dialogue avec soi-même. « Loin, loin de toi se déroule l'histoire mondiale de ton âme »³³⁶, écrit le diariste en 1922. Il s'agit aussi d'un « il » personnel. Un an plus tard, Kafka note : « En noyé qu'il est, il rêve d'un sauvetage [...]. »³³⁷ Il use également de tournures qui éliminent le sujet, par exemple, en 1922 : « Le combat avec le mur de la cellule. »³³⁸ Il semble difficile, a priori, de parler de lyrisme à propos de Kafka. Le ton de ses écrits, leur sobriété, sont à l'opposé d'un lyrisme défini comme expression exaltée de sentiments personnels. Pourtant,

³³³ Blanchot, M., *Le Pas au-delà*, Paris, NRF/Gallimard, 1992, p. 10-11.

³³⁴ *CM*, p. 449. *Loc. cit. in extenso*.

³³⁵ *AM*, p. 25 ; *CM*, p. 449. Je souligne.

³³⁶ *J*, p. 549 (« Fern, fern geht die Weltgeschichte vor sich, die Weltgeschichte Deiner Seele. » ; [Traurig lief des Alten Magd...] in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 119).

³³⁷ *Ibid.*, p. 552 (« Träumt als Ertrunkener von einer Rettung [...] » ; [Ich entlieh ihr...], in *Das Ehepaar...*, p. 95).

³³⁸ *Ibid.*, p. 548 (« Der Kampf mit der Zellenwand » ; [Ein junger Student...] in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 17).

l'expression imagée du monde et de soi, le vide dont est issu la parole, l'inspiration qui guide l'écriture de cet auteur, le rôle vital que joue pour lui le langage le rattachent à la tradition lyrique. Mais il s'agit d'un lyrisme sans effusion, écrit par l'« infra-sujet » dont parle Maulpoix. C'est le « on » qui surgit dans le fantasme de défenestration du 19 juin 1916. Vaincu par l'angoisse, le sujet se retire et sa voix est hantée. Manfred Hornschuh commente ainsi le « je » diaristique kafkéen : « Métamorphosé dans le « Je » du journal littéraire, l'écrivain ne représente plus seulement lui-même, mais aussi les autres. Il est exemplaire car il est l'incarnation de la souffrance. »³³⁹ Walter Benjamin a comparé cette propriété du « Je » du *Journal* à celui de la *Recherche du temps perdu*. Dans les deux cas, il s'agit d'un « je » « transparent », « en verre ». « Ses pièces, poursuit Benjamin, n'ont aucune couleur locale ; chaque lecteur peut y habiter aujourd'hui et déménager demain. »³⁴⁰ Le sujet kafkéen assiste à ce croisement de toutes les voix en lui : « Moi, moi seul, suis le spectateur de l'orchestre. »³⁴¹ Ce cri de victoire lui échappe après avoir écrit *Le Verdict*, véritable conquête de soi en écriture. Il se compare alors à une grille qui aspire à tomber, sans doute pour livrer passage à cette « foule, en [lui] tout au fond, à peine visible »³⁴².

Soares, quant à lui, se demande en effet si sa voix « n'incarne pas la substance de milliers de voix »³⁴³. Ou encore : « Mon âme est un orchestre caché ; je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi, cordes et harpes, timbales et tambours. Je ne me connais que comme symphonie. »³⁴⁴ Dans une lettre du 27 octobre 1818, John Keats, que Pessoa connaissait très bien pour posséder ses œuvres complètes, énonce que le vrai poète n'a aucune identité ; il n'est rien et il est tout : un caméléon. Pessoa, le poète aux soixante-douze hétéronymes, celui dont le nom signifie « la personne » (au sens du latin « persona », c'est-à-dire le masque) n'aura de cesse de tendre à cette impersonnalité de la voix. La genèse de l'hétéronymie est le lieu originel de l'écriture. Pour José Gil, « on est passé de l'absence de centre [...] au centre du néant »³⁴⁵. Pessoa est, pour reprendre un titre de Michaux, entre centre et

³³⁹ Hornschuh, Manfred, *Die Tagebücher Franz Kafkas...*, op. cit., p. 61. Je traduis.

³⁴⁰ [Benjamin, W.], *Benjamin über Kafka*, op. cit., p. 148. Je traduis.

³⁴¹ *J*, p. 295 (« Ich, nur ich bin der Beobachter des Parterres » ; *II*, p. 102).

³⁴² *Ibid.*, p. 346 (« das Gedränge, in der Tiefe, kaum zu sehen » ; *II*, p. 142).

³⁴³ *LI*, p. 44 (« não encarna a substância de milhares de vozes » ; p. 50).

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 311 (« Minha alma é uma orquestra oculta ; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me conheço como sinfonia. » ; p. 292).

³⁴⁵ Gil, J., *O Espaço interior*, Lisbonne, Presença, 1993, p. 62. Je traduis.

absence³⁴⁶. Il a créé, explique José Gil, un « sujet singulier universel, faux sujet de l'émotion primitive, *sujet de la sensation de sujet* »³⁴⁷. Par exemple, on a vu que Soares convertit sa sensation d'ennui en un type plus général d'émotion, à savoir la nostalgie de son enfance. Au terme de ce processus d'universalisation, le rêve consiste, note le diariste, après avoir créé un tableau et des personnages, à les vivre simultanément :

« 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. »³⁴⁸

Baltrusch souligne à juste titre la proximité de l'œuvre pessoen avec les déclarations de Nietzsche au sujet de la nature hystérique de l'artiste moderne : « [...] ce n'est plus une personne, c'est tout au plus un rendez-vous de plusieurs personnes [...] »³⁴⁹. Pour Nietzsche, l'artiste moderne, comme l'hystérique, est « faux »³⁵⁰. Pessoa, lui, écrit : « Le fondement du génie lyrique est l'hystérie »³⁵¹. Le modèle en est Shakespeare, poète « impersonnel et fictif »³⁵². Ces déclarations n'ont pas tant pour but de manifester la névrose de l'artiste moderne, que son rapport à l'œuvre. En effet, le poète moderne n'est plus l'auteur de ses écrits, mais, selon la formule d'Octavio Paz, le « point de convergence » des différentes voix qui circulent dans le texte. Sa voix n'est celle de *personne*, c'est la voix de « l'altérité »³⁵³.

³⁴⁶ Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, vol. 1, p. 571-572. Robert Bréchon a magnifiquement évoqué les similitudes entre Michaux et Pessoa dans son ouvrage *Pessoa, le poète intranquille*, *op.cit.*, *passim*.

³⁴⁷ Gil, J., « Le Théâtre des sensations », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, *op. cit.*, p. 56.

³⁴⁸ *LI*, p. 500 (« É incrível o grau de despersonalização e encizamento do espírito a que isto leva e é difícil, confesso-o, fugir a um cansaço geral de todo o ser ao fazê-lo... Mas o triunfo é tal! / Este é o único ascetismo final. Não há nele fê, nem um Deus. / Deus sou eu. » ; p. 444).

³⁴⁹ Nietzsche, F., *La Volonté de puissance*, *op. cit.*, p. 71. Cf B. Baltrusch, *Bewußtsein und Erzählungen...*, *op. cit.*, p. 314.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 70.

³⁵¹ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, *op. cit.*, p. 105 (« The basis of lyrical genius is hysteria »). Je traduis.

³⁵² *Ibid.*, p. 106 (« impersonal and fictitious »). Je traduis.

³⁵³ Paz, O., *Point de convergence*, *op. cit.*, p. 202-203.

L'infra-sujet est débarrassé de la subjectivité. Parce que cette écriture est impersonnelle, elle déploie sous nos yeux l'aventure d'une âme qui va bien au-delà de ce que Guy Scarpetta nomme la « ruminant psychologique »³⁵⁴. Son rêve d'un journal qui ferait proliférer le narcissisme jusqu'à le « dé-psychologiser », bien loin d'être, comme il l'affirme un peu vite, une utopie, se trouve réalisé dans ces œuvres. Celles-ci atteignent, pour cette raison, une valeur littéraire exceptionnelle dans l'écriture de soi. Le narcissisme qui s'y déploie est « paroxystique », c'est-à-dire « traité au second degré (celui qui exaspère l'artifice, qui *joue* avec les images qu'il propose, celui derrière lequel toute profondeur disparaît) »³⁵⁵. Ce phénomène est patent chez Kafka et Pessoa.

Les Grands Découvreurs

« Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! »³⁵⁶

Cette neutralisation du sujet donne naissance à un nouveau lyrisme. L'artiste moderne, comme les Grands Découvreurs, parcourt des territoires inconnus, ceux de la conscience, et retranscrit l'épopée dont il est le héros. Jamais peut-être on n'avait ainsi dépeint l'âme humaine. Rilke, Kafka et Pessoa sont les pionniers de la modernité, que Meschonnic définit comme « le temps le plus plein de subjectivité »³⁵⁷.

Dans les *Carnets*, c'est à travers la conscience du personnage que nous voyons le monde. Au début de l'ouvrage, le diariste conserve un œil fixé sur ce qui l'entoure, et darde l'autre sur l'espace intérieur. Puis, progressivement, les deux yeux convergent vers le sujet. Ulysse devient Cyclope, et parcourt désormais le « monde intérieur »³⁵⁸. Il n'a pas d'autre souci que faire surgir la vie secrète de la conscience humaine. Pour cela, l'écriture doit abandonner les techniques traditionnelles du récit et inventer de nouvelles structures, mobiles et fragmentaires, que l'on va trouver notamment dans le roman contemporain. L'ordre des *Carnets* est celui des pensées et expériences intimes. Rilke s'en est lui-même expliqué auprès de Witold Hulewicz. Concernant les images développées par Malte, il écrit : « [...] il les trouve tantôt dans ses

³⁵⁴ Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985, p. 288.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 291.

³⁵⁶ Baudelaire, C., « Le Voyage », in *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 124.

³⁵⁷ Meschonnic, H., *Modernité Modernité*, *op. cit.*, p. 67.

³⁵⁸ Lettre du 21 mai 1909 à Anton Kippenberg (« *innere Welt* »).

propres souvenirs d'enfance, tantôt dans son univers parisien, tantôt dans les réminiscences de ses lectures. Et tout cela, quel que soit le lieu où cela a été vécu, a pour lui la même valeur, la même durée, la même présence. »³⁵⁹ Les premiers fragments – l'expérience parisienne – posent le décor de l'univers dans lequel vit le sujet. Ensuite Malte évoque les drames majeurs qui l'ont affecté, l'acmé étant la scène du miroir. Pour cette raison, bien que celle-ci soit antérieure chronologiquement si l'on considère la biographie de Malte, elle ne prend tout son sens que si le motif du masque, de la marionnette, de l'illusion ont été abordés. L'émergence des souvenirs d'enfance n'est donc pas une fuite devant la réalité parisienne. Ils ne prennent sens que rétroactivement, lorsque certaines expériences de la vie parisienne ont été faites. « L'unité humaine tient ici lieu d'une rigoureuse composition artistique » commente Maurice Betz³⁶⁰. Tanja Dembski qualifie le discours dans les *Carnets* de « discours vécu »³⁶¹, expliquant que le personnage ne peut raconter, mais seulement revivre, une crise existentielle non résolue. S'il reconnaît le manque de cohérence de son ouvrage, Rilke insiste sur le fait que d'un point de vue humain, il fait sens, comme « esquisse de "Dasein" »³⁶². C'est « l'histoire d'une âme » commente Bernard Lortholary³⁶³. La forme du journal vient de la lecture de *Pilgerfahrten*, le livre d'un auteur norvégien : Sigbjørn Obstfelder. En 1904, date à laquelle il commence à rédiger les *Carnets*, Rilke prend des notes de lecture sur ce journal fictif. Il insiste sur le fait que cette œuvre est complète (« ein ganzes Werk »), parce que son auteur a su évoquer les nuances de la vie, les impressions du monde d'une conscience³⁶⁴. On y entend cette « basse et continuelle méditation de l'âme »³⁶⁵. En cela, Rilke inaugure le roman du XX^e siècle – on pense à Joyce, à Proust – mais plus encore toute la vogue du journal intime et autres écritures du moi, débordant les genres fixés par la poésie traditionnelle. Depuis

³⁵⁹ Lettre du 10 novembre 1925 (« [...] er findet diese bald in den eigenen Kindheits-Erinnerungen, bald in seiner Pariser Umgebung, bald in den Reminiszenzen seiner Belesenheit. Und es hat alles das, wo es auch erfahren sein mag, dieselbe Wertigkeit für ihn, dieselbe Dauer und Gegenwart. »). Je traduis.

³⁶⁰ Betz, M., *Rilke à Paris*, Paris, éditions Émile-Paul Frères, 1941, p. 68.

³⁶¹ Dembski, T., *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts...* *op. cit.*, p. 61 sqq.

³⁶² Lettre du 11 avril 1910 à Manon zu Solms-Laubach (« Daseinsentwurf »). Je traduis.

³⁶³ Lortholary, Bernard, « Le premier roman de notre siècle », in *Magazine littéraire : Rainer Maria Rilke, op. cit.*, p. 41.

³⁶⁴ Rilke, R. M., *Sämtliche Werke V, op. cit.*, p. 657-663.

³⁶⁵ Rivière, Jacques, *De la sincérité envers soi-même*, Paris, NRF/Gallimard, 1943, p. 23.

Dujardin, le monologue intérieur est entré en littérature³⁶⁶. Schnitzler, au début du siècle, en fera un usage brillant, puis la littérature anglophone, avec des auteurs comme Joyce et Woolf, dans les années vingt et trente, le porteront à son apogée sous la forme du « stream of consciousness ». Rilke, qui achève les *Carnets* en 1910, est donc un précurseur. Cette œuvre amorce le déclin du narrateur comme ordonnateur du monde que va connaître le récit contemporain. Ce n'est plus un « je » qui raconte, mais la réalité qui dicte. Les figures historiques qui apparaissent dans les *Carnets* ne sont alors pas une simple fuite dans l'imaginaire. Leur nécessité est celle de l'âme elle-même, car elles sont, écrit Rilke à propos de son héros, « les vocables de sa détresse »³⁶⁷. Aussi n'est-il pas besoin de les nommer. Les fragments des *Carnets*, comme ces morceaux de verre inégaux du miroir devant lequel Malte déguisé perd son identité, figurent les diverses facettes d'une conscience. À l'instar des tapisseries de Cluny, les tableaux créés forment une suite dont on peut modifier l'ordre au gré de sa subjectivité.

Les *Carnets* ne sont pas un roman de formation. Claudio Magris souligne que l'individu rilkéen ne revient pas chez lui, comme Ulysse, enrichi de toutes ses expériences, mais qu'il chemine vers l'infini. Il découvre qu'il ne possède aucune unité essentielle, mais qu'il est un « processus de mutation »³⁶⁸. Dans l'épisode du fils prodigue, le chien, comme chez Homère, reconnaît celui qui s'en revient. Mais il ne lui fait pas fête ; il se met à hurler, effrayé par ce retour (CM 603). Ce que le chien a reconnu en l'homme, c'est son étrangeté ; ce qui l'épouvante, c'est l'obscurité de la conscience qui se tient devant lui. Nous ne sommes plus dans une forme de l'expérience comme apprentissage (« Erfahrung »), mais comme réalité vécue (« Erlebnis »). *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* invitent donc à un nouveau mode de lecture.

Le *Journal* de Kafka reproduit les ruptures de la conscience, en particulier dans la transcription des rêves. L'esthétique du rêve, fait remarquer Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, est d'une grande modernité. Elle échappe à la syntaxe de la langue apprise et à la logique du réel. Elle obéit à des métaphores poétiques plus qu'à la discursivité narrative³⁶⁹. Freud a montré que les processus de condensation et de déplacement s'opposent à la linéarité du récit. En outre, « les moyens de

³⁶⁶ Dujardin, Édouard, *Les Lauriers sont coupés* (1888).

³⁶⁷ Lettre du 11 avril 1910 à Manon zu Solms-Laubach (« Vokabeln seiner Not »). Je traduis.

³⁶⁸ Magris, C., « Quand est-ce, le présent ? », *art. cit.*, p. 30-31.

³⁶⁹ Sudaka-Bénazéraf, J., *Franz Kafka, Aspects d'une poétique du regard, op. cit.*, p. 179.

présentation du rêve » ne lui permettent pas de rendre toutes les relations logiques du discours³⁷⁰.

Kafka est probablement l'un des premiers découvreurs des espaces intérieurs. Jürgensen, commentant le *Journal*, constate que « les incitations de l'extérieur, que ce soit sous forme de connaissances, voyages ou confrontations intellectuelles, ne pénètrent pas jusque dans l'intimité de l'existence individuelle de Kafka »³⁷¹. L'écrivain traque les contradictions, les obsessions de l'âme humaine et nous livre l'un des portraits intimes les plus fascinants et embarrassants de la littérature. Manfred Jürgensen souligne toute l'originalité du *Journal* : « L'expérience kafkésienne du moi [...] est à même de saisir une réalité existentielle uniquement à partir de l'analyse de la conscience d'un moi qui se met lui-même en question. »³⁷² La mise en scène de soi va bien au-delà d'une simple complaisance narcissique propre aux diaristes. Elle manifeste, non pas l'individu empêtré dans la comédie sociale, mais l'être dans sa pureté, pour reprendre un terme cher à Kafka. Parvenir à la « connaissance totale de soi-même »³⁷³ pour l'auteur pragoïse, c'est « pouvoir encercler l'étendue de ses capacités comme la main enveloppe une petite balle »³⁷⁴. Il s'identifie au chemin qui doit le mener à la vraie vie de la littérature, et, devenu ce chemin, il pourra guider les désespérés « à travers les défilés de la montagne que personne d'autre que [lui] ne découvrirait sous la neige. »³⁷⁵ Il est un pionnier de l'âme, dont le regard perce l'opacité du monde : « Qui te donnera la force ? » se demande-t-il. « Celui qui donne la clarté du regard. »³⁷⁶

Pessoa, après son retour à Lisbonne, n'en est plus jamais sorti, à part quelques excursions aux alentours. C'est un « voyageur immobile »³⁷⁷ qui explore ses sensations. Sa quête annonce les investigations contemporaines : « Je pense parfois [...] à la possibilité future d'une géographie de notre conscience de nous-mêmes »³⁷⁸, écrit-il. Robert Bréchon situe Pessoa au sein d'une galaxie d'écrivains parmi lesquels

³⁷⁰ Cf Freud, S., *L'Interprétation des rêves*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, PUF, 2003, p. 321-324, 349-383.

³⁷¹ Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich*, op. cit., p. 134. Je traduis.

³⁷² *Ibid.*, p. 134. Je traduis.

³⁷³ *J*, p. 254 (« Vollständiges Erkennen seiner selbst. » ; *II*, p. 64).

³⁷⁴ *Ibid.* (« Den Umfang seiner Fähigkeiten umfassen können, wie einen kleinen Ball »).

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 537 (« durch die unter dem Schnee für niemanden sonst auffindbaren Paßstraßen des Gebirges. » ; *III*, p. 219).

³⁷⁶ *Ibid.* (« Und wer gibt Dir die Kraft ? Wer Dir die Klarheit des Blickes gibt. »).

³⁷⁷ Cf Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, op. cit.

³⁷⁸ *LI*, p. 106 (« Penso às vezes [...] na possibilidade futura de uma geografia da nossa consciência de nós próprios. » ; p. 106).

figurent Luigi Pirandello, Italo Svevo, Robert Musil, T.S. Eliot, Henri Michaux, Luis Borges, Georges Bataille, Samuel Beckett, Maurice Blanchot³⁷⁹, et conclut : « Il est remarquable [...] que les plus grands créateurs d'une époque comme la nôtre, bouleversée par les cataclysmes socio-historiques, soient des explorateurs de l'espace du dedans, comme si les événements de l'histoire et les accidents du monde physique n'étaient que les monstrueuses métaphores de notre détresse spirituelle. » Soares prévoit l'avènement du « futur historien de ses propres sensations »³⁸⁰. Il se voit lui-même comme un alchimiste, précurseur de l'art achevé que sera la « chimie des sensations »³⁸¹. Il mime, dans son *Livre*, les mouvements de l'âme, qu'il décrit comme un escalier en spirales. C'est cet aspect qui rapproche le plus le *Livre* du genre diaristique. L'œuvre donne à lire cette fluctuation de la pensée qui est celle de la vie. Aussi Eduardo Lourenço considère-t-il que « le livre de la non-vie de Bernardo Soares » est celui de « la vraie vie de Fernando Pessoa »³⁸². Angel Crespo parle, pour sa part, du « portrait intérieur » de Pessoa³⁸³. *Le Livre de l'intranquillité* cherche à laisser une trace de la conscience humaine. « La valeur essentielle de l'art, écrit l'orthonyme, consiste à être un indice du passage de l'homme dans le monde, le résumé de son expérience émotive [...] »³⁸⁴. Le poète, tel que l'entend Soares, est le Découvreur par excellence, puisqu'il est un rêveur. Or « nos rêves vivent peut-être dans l'idéal, dans le moi et dans l'espace »³⁸⁵. Ils permettent seuls au sujet d'exister à la fois dans le monde physique et le monde spirituel, et de pouvoir s'étendre à l'infini. Ainsi « les rêveurs actuels sont peut-être les grands précurseurs de la science finale de l'avenir. »³⁸⁶ Le nouveau poète lyrique fait « œuvre scientifique »³⁸⁷. Soares note que son Odyssée se fait « à travers toutes les sensations vécues »³⁸⁸. « Naufragé du réel », il se réfugie dans « l'île

³⁷⁹ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 100. Et suivante.

³⁸⁰ *LI*, p. 106 (« o historiador futuro das suas próprias sensações » ; p. 106).

³⁸¹ *Ibid.* (« química de sensações »).

³⁸² Lourenço, E., « *Le Livre de l'intranquillité* ou le Mémorial des limbes », *art.cit.*, p. 12.

³⁸³ Crespo, A., *A vida plural de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 315. Je traduis.

³⁸⁴ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, op. cit., p. 36 (« O valor essencial da arte está em ela ser o indicio da passagem do homem no mundo, o resumo da sua experiência emotiva dele »). Je traduis.

³⁸⁵ *LI*, p. 107 (« os nossos sonhos, quem sabe, viverão no ideal, no eu e no espaço. » p. 107).

³⁸⁶ *Ibid.* (« Os sonhadores actuais são talvez os grandes precusores da ciência final do futuro. »).

³⁸⁷ *Ibid.* (« ciência »).

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 149 (« através de todas as sensações vividas » ; p. 146).

de la conscience de soi »³⁸⁹. Il veut fonder sur un nouveau cogito une science nouvelle, une morale, et même une cosmogonie. S'il déplore souvent son échec, il a aussi le sentiment d'avoir, comme Christophe Colomb, découvert, à défaut des Indes, un nouveau continent : « C'est venu de la Nuit et cela brille en moi, telle une étoile. »³⁹⁰ Guidé par cette étoile, le poète devient, dans ce « voyage à travers les songes »³⁹¹, « le Christophe Colomb de [s]on âme »³⁹². Ce nouveau continent, c'est l'Être, que le mouvement de la prose du rêveur découvre quelquefois. « Les grands rêveurs sont les maîtres de la conscience étincelante »³⁹³, écrit Bachelard, car la rêverie « assemble de l'être autour de son rêveur ». Et il poursuit : « [...] l'homme de la rêverie est de toute part *dans* son monde, dans un *dedans* qui n'a pas de *dehors*. »³⁹⁴ Le paradoxe consiste à éloigner de soi l'univers pour devenir l'univers, ou, pour reprendre les mots de Soares, « un être infini »³⁹⁵.

Le processus d'abstraction du sujet auquel nous assistons dans ces œuvres mène à une véritable « auto-allégorisation » du Moi, selon l'expression de Dominique Combe³⁹⁶, qui mène à la mythification de soi. Le sujet lyrique est un « potentiel de figures », un « je » en puissance, qui bat les cartes et se remet en jeu, explique Jean-Michel Maulpoix³⁹⁷. Il est une « fantasmatique métaphorisation de soi », une « véritable utopie personnelle » car il peut être tout. Sujet « palimpseste », il est, en tant qu'allégorie, une « jonchée de signes », la « place vide »³⁹⁸ occupée par un trop-plein de tout. Jean-Michel Maulpoix constate dans le lyrisme et le mythe « un même souci de la

³⁸⁹ Cf l'analyse de R. Bréchon, « La Conscience et le Réel dans le *Livro do Desassossego* », in *Actas do 2º Congresso internacional de estudos pessoanos*, *op. cit.*, p. 97-98.

³⁹⁰ *LI*, p. 507 (« Veio da Noite e brilha em mim como uma estrela. » ; p. 438).

³⁹¹ *Ibid.*, p. 457 (« viagem através de sonhos » ; p. 454).

³⁹² *Ibid.*, p. 495 (« o Colombo da minha alma. », p. 440). Pessoa a-t-il lu le Journal de Biran et s'est-il identifié à la figure annoncée par celui-ci ? On trouve en effet chez le diariste français : « Qui sait ce que peut la réflexion concentrée et s'il n'y a pas un nouveau monde *intérieur* qui pourra être découvert un jour par quelque *Colomb métaphysicien* ? »). Cf Maïne de Biran, Pierre, *Journal*, dir. par Henri Gouhier, Neuchâtel, La Baconnière, 1954-1957, vol. 1, p. 176. Et suivante.

³⁹³ Bachelard, G., *La Poétique de la rêverie*, *op. cit.*, p. 131.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 144.

³⁹⁵ *LI*, p. 51. *Loc. cit. in extenso*.

³⁹⁶ Combe, D., « La Référence dédoublée », *art. cit.*, p. 58.

³⁹⁷ Maulpoix, J.-M., « La quatrième personne du singulier », in Rabaté, D. (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 152. Et suivante.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 160.

transition de l'humain vers le divin »³⁹⁹. C'est sa mélancolie qui fait de cet Ulysse moderne un créateur de mythes. La mélancolie et le mythe ont en effet ceci de commun qu'ils arrachent l'homme à son temps historique⁴⁰⁰ pour le projeter, « au moins symboliquement, dans le Grand Temps, dans un instant paradoxal qui ne peut pas être mesuré parce qu'il n'est pas constitué par une durée ». La mélancolie, dans la mesure où elle neutralise le sujet, constitue un premier pas vers la mythification de soi. Pour Aristote, le mélancolique contient la possibilité de toutes les transformations⁴⁰¹. Mais, comme le souligne Cédric Lagandré commentant le philosophe, pour le mélancolique, « devenir autre ne veut pas dire devenir quelqu'un d'autre, mais précéder toute identité »⁴⁰².

Malte, prenant conscience de « la grande chose », dans l'épisode de la main, cesse de répondre à son nom. C'est en vain que Mademoiselle l'appelle pour le ramener au monde familial (CM 495). Cette expérience fondatrice est la première perte d'identité, la première étape d'un processus au cours duquel le narrateur des *Carnets* va devenir une figure universelle, mythique. Il est le fondateur d'un nouveau temps, le premier qui ait compris que le passé est « faux » (« falsch ») (CM 448). Comme le grand-père Brahe (CM 452), il est un homme sans qualités. In-Ok Paek lit dans les *Carnets* une sorte de remémoration mythique du monde intérieur⁴⁰³. Le fragment 62 en fournit une illustration éloquent. Le diariste évoque un épisode de son enfance, au cours duquel, sortant un soir de la maison, il se heurta à un homme terrifiant. La situation est déjà marquée par l'indétermination spatiale, puisqu'on ne sait rien de la maison dont il est question. Le début du paragraphe suivant introduit brutalement le narrateur et le lecteur dans le mythe : « Je vécus alors ce qu'à présent je comprends : cette époque lourde, massive, désespérée. »⁴⁰⁴ À l'indétermination spatiale s'ajoute l'indétermination temporelle. À ce passé archaïque est attachée la modernité, car les choses n'ont changé qu'extérieurement. Ce temps est le berceau spirituel des contemporains de Malte, c'est-à-dire d'hommes sans action, capables de tenir un rôle seulement sur une scène de théâtre. Les personnages évoqués prennent une valeur allégorique, incarnant la condition humaine moderne. le narrateur lui-même est indéterminé. La

³⁹⁹ Maulpoix, J.-M., *Du lyrisme*, op. cit., p. 294.

⁴⁰⁰ Éliade, Mircea, *Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 41 et 75 (et suivante).

⁴⁰¹ Problème XXX. 953 b.

⁴⁰² Lagandré, Cédric, *L'Inspiration des Grecs*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 142.

⁴⁰³ Paek, I.-O., *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens ...*, op. cit., p. 123.

⁴⁰⁴ CM, p. 582 (« Damals erlebte ich, was ich jetzt begreife: jene schwere, massive, verzweifelte Zeit. » ; p. 177).

première personne du singulier cède la place à un « on » (« man »), et un « tous » (« alle »). Cette époque se résout en une nuit métonymique qui n'est plus « une nuit quelconque », mais « la Nuit »⁴⁰⁵, et correspond à ce *illo tempore* originel du mythe. Malte élabore ici son mythe fondateur de la modernité. Dans *Les Carnets*, tout semble renvoyer à ce « Grand Temps » dont parle Éliade. Les épisodes de souvenirs remontent jusqu'à une époque que Malte n'a pas vécue, soit qu'on les lui ait racontés, soit qu'il les ait lus dans le livre vert. Les lieux où se trouve le diariste ne sont nommés que dans les premiers fragments. Tous les personnages historiques des *Carnets* étaient dépouillés de leur nom, c'est-à-dire de leur identité sociale, pour être désignés par des périphrases. C'est comme si Rilke avait voulu préparer l'introduction de l'épisode du fils prodigue. Car, du coup, chacun des récits qui est fait auparavant peut être lu rétroactivement comme une parabole, à l'instar du récit final. Le fils prodigue est le seul personnage auquel Rilke n'ait pas ôté son nom : il n'en a jamais eu. Toutes les figures qui le précèdent dans les *Carnets* acquièrent donc le même statut fictif. Elles sont difficiles à situer dans le temps. Le musicien (Beethoven), la tragédienne (Éléonora Duse) et le dramaturge (Ibsen) se situent à l'époque moderne. Les ducs et rois sont situés à l'époque médiévale, tandis que les amoureuses précèdent l'époque moderne. Les indications de lieu sont tout aussi vagues. Seuls Grischka et le roi Charles VI sont associés à un lieu, le premier à St Pétersbourg, le second à Paris, plus précisément au Louvre. Le récit du fils prodigue est une radicalisation de ces procédés. On apprend qu'il s'est fait berger dans les montagnes, dans un cadre cosmique caractéristique du mythe. Le personnage n'est pas identifiable comme personne réelle, les lieux et l'époque sont inconnus. Confronté aux divinités et aux forces de la nature, il est un avatar d'Ulysse. Lui aussi a quitté son foyer, lui aussi, après un long périple, y revient. De plus, l'absence de morale à la fin du fragment le rattache au mythe plus qu'à la parabole. Le mythe, dans la cinquième *Élégie*, est ce « nulle part » (« Nirgends »), « l'indicible endroit » (« die unsägliche Stelle ») où le « trop peu » (« reine Zuwenig ») se métamorphose en « trop vide » (« leere Zuviel »)⁴⁰⁶, selon un principe fondateur de la poétique rilkéenne, tel que l'a dégagé Judith Ryan, constatant que la métamorphose chez Rilke est précédée d'un retournement⁴⁰⁷. C'est de ce lieu que s'exprime le « je » des *Carnets*. Ce n'est pas tout à fait Rilke.

⁴⁰⁵ *Ibid.* (« eine Nacht », « Nacht » p. 179).

⁴⁰⁶ Rilke, R. M., *Élégies de Duino*, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 541 ; *Duineser Elegien*, in *Sämtliche Werke I*, op. cit., p. 704.

⁴⁰⁷ Cf Ryan, J., *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, Munich, Winkler Verlag, 1972, *passim*.

Ce n'est pas Malte, qui n'existe pas. Or, Orphée est, dit Rilke dans les *Sonnets à Orphée*, la « métamorphose en ci et ça ». Et, « quand *cela* chante, c'est Orphée »⁴⁰⁸. Le poète de la métamorphose est à la recherche de l'image ultime, l'image fixe, dont le visage apaisé de la licorne au miroir offre un exemple⁴⁰⁹. Le visage est apaisé, car l'image de la licorne est en harmonie avec ce qui l'entoure, contrairement à celle de Malte déguisé, qui, en gesticulant, provoque la destruction du Moi. Dans la scène des tapisseries, Rilke-Malte se projette dans une hypostase réussie. De ce miroir-là, les images ne retomberont jamais⁴¹⁰. Le narrateur cherche en vain l'image des images, dont chaque fragment constitue la tentative manquée. Ainsi s'expliquent les incarnations successives de Malte⁴¹¹. Le dernier masque qu'il revêt est le plus ouvert sur l'infini. Le fils prodigue n'est certes pas la métamorphose rêvée, mais contient en germe toutes les personnalités possibles. Aucune des figures abordées jusque-là n'avait pu satisfaire Malte, car elles mettaient fin prématurément aux métamorphoses. Grischa fut identifié par sa mère, le Duc retrouvé par son peuple, Charles VI se reconnut dans le roi du jeu de cartes, les amoureuses butèrent sur l'homme, incapable de se laisser traverser. Seul, le fils prodigue est face à l'ouvert. L'absence de réponse de Dieu à la fin n'est pas le signe d'un échec, mais relève de la nature même du Dieu rilkéen, qui est réponse éternellement différée. Car ce Dieu est « le futur », le « toujours-à-venir »⁴¹², contrairement au Dieu chrétien, qui a buté sur l'incarnation. Avec le personnage du fils prodigue peuvent donc s'achever les *Carnets*. Bien loin de considérer, avec Birgit Giloy, la présence des récits et l'épisode du fils prodigue comme « l'aporie du poète », je pense qu'il s'agit du cheminement de Malte vers l'écriture, qui trouve son couronnement dans la percée mythique finale. La fictionnalisation de soi à travers ce personnage est la troisième étape des *Carnets*, selon le parcours retracé par Ulrich Fülleborn, à savoir l'affirmation de l'isolement de l'individu,

⁴⁰⁸ Rilke, R. M., *Sonnets à Orphée*, I, V, *op. cit.*, p. 587 (« Metamorphose in dem und dem », « ists Orpheus, wenn es singt » ; *Die Sonette an Orpheus*, *op. cit.*, p. 733). Je souligne.

⁴⁰⁹ Cf le poème « La Dame à la licorne » du 9 juin 1906, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 986.

⁴¹⁰ Cf la lettre du 10 août 1903 à Lou où Rilke se définit comme un « miroir trop mobile d'où toutes les images retombent » (« hin und her gewendeter Spiegel aus dem alle Bilder fallen »).

⁴¹¹ Toutes les figures dans les *Carnets* sont des projections de Malte. Cf Stephens, Anthony R., *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*, Herbert Lang, Bern et Francfort, 1974, *op. cit.*, p. 223 *sqq.*

⁴¹² Cf lettre du 23 décembre 1903 à Franz Xaver Kappus (« der Kommende », « der von Ewigkeit her bevorsteht, der Zukünftige »).

l'ouverture radicale du « je » à une nouvelle réalité, enfin la destruction systématique du « je » actuel au nom d'une possibilité future inconnue⁴¹³. Les *Carnets* sont un cycle de métamorphoses du jeune poète s'incarnant successivement dans des personnages de rencontre – au musée, dans les souvenirs d'enfance ou les livres –, qui trouve son aboutissement dans la transformation ultime en figure mythique.

Chez Kafka, l'obscurité de l'œuvre vient de l'abstraction des circonstances de la narration. Maurice Blanchot constate que cet auteur, dans ses récits, se présente dans « sa condition la plus intime et la plus irréductible », donnant naissance au « récit impersonnel et mythique »⁴¹⁴. Pour Adorno, l'art de l'auteur pragois est « un art de la parabole dont la clé a été dérobée. »⁴¹⁵ Cette parabole sans clé serait est en fait plus proche du mythe, comme l'avait observé Benjamin, qui « parvient ainsi, écrit Kerstin Hausbei, à identifier dans le geste le *point d'une opacité nuageuse*, où la vision du monde de Kafka cesse d'être transparente et qui ôte à la parabole son caractère parabolique pour la faire basculer dans le mythe »⁴¹⁶. C'est dans le *Journal* que s'élabore la figure mythique, comme en témoigne le commentaire de Claude David au sujet des textes à la troisième personne : « Le personnage imaginaire qualifié ici de « il » ressemble fort à l'auteur. Mais l'histoire singulière de ce dernier est maintenant passée sous silence ; il n'apparaît plus que dépersonnalisé et comme paradigme de la condition humaine. »⁴¹⁷ Walter Sokel, pour sa part, considère la mythification de l'existence comme la racine même de l'art kafkéen⁴¹⁸. Et de fait, on la trouve à l'œuvre dans l'ensemble du *Journal*. Par exemple, dans une note de décembre 1919, où il évoque ses difficultés face à la vie, Kafka constate : « Je ne suis pas assez préparé. »⁴¹⁹ Cette phrase s'inscrit dans la réalité quotidienne, puisqu'il mentionne la date, les conditions météorologiques, et ses activités. C'est dans un contexte différent que ce thème réapparaît le mois suivant. Le diariste écrit alors : « Il n'est suffisamment préparé en aucune occasion, mais il ne peut même pas se

⁴¹³ Fülleborn, Ulrich, « Veränderung. Zu Rilkes *Malte* und Kafkas *Schloß* », in *Études germaniques*, n°4, oct-déc 1975, p. 438-454.

⁴¹⁴ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », *art. cit.*, p. 30.

⁴¹⁵ Adorno, T. W., « Réflexions sur Kafka », *art. cit.*, p. 215.

⁴¹⁶ Hausbei, Kerstin, « Dissiper les nuages ou laisser pleuvoir les paraboles ? La parabole vue par Walter Benjamin et Theodor W. Adorno », in *Registres*, n° 7, décembre 2002, p. 48.

⁴¹⁷ *J*, p. 1426. Cf note 2 de la p. 492.

⁴¹⁸ Sokel, W. H., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Munich / Vienne, Albert Langen-Georg Müller, 1964, p. 69.

⁴¹⁹ *J*, p. 490 (« Ich bin nicht genug vorbereitet. » ; *III*, p. 172).

le reprocher, car où trouverait-on le temps de se préparer dans cette vie qui exige si douloureusement qu'on soit prêt à tout instant [...]. »⁴²⁰ Cette remarque intervient après un ensemble de textes à la troisième personne, exposant les difficultés existentielles auxquelles est confronté le personnage. La simple observation devient une parabole indéchiffrable. Puis l'auteur conclut : « C'est pourquoi il est depuis longtemps déjà sous les roues [...]. »⁴²¹ La mise en image de soi qui clôt le processus de généralisation. Le diariste rejoint de la sorte les figures mythiques des grands condamnés de la littérature de l'Antiquité, tels Ixion, Sisyphe, Prométhée... Le ton même rappelle celui du coryphée des tragédies grecques. L'écrivain met en œuvre une écriture de soi qui aboutit à une nouvelle forme d'autoportrait : une fiction existentielle, où le « je » personnage est dénué de tout caractère anecdotique, situable dans aucun temps ni aucun lieu. « Le monde intérieur peut seulement se vivre, non se décrire »⁴²², regrettait Kafka. Il supplante donc la description par une mise en images, une narration allégorisée de soi-même qui devient support universel. Pour Jürgensen, « la quête du moi dans les journaux de Kafka est une perpétuelle métamorphose existentielle de soi »⁴²³.

Les mythes, qu'ils soient empruntés à la mythologie universelle ou lusitanienne, occupent une place importante dans l'œuvre pessoen, comme l'a montré Teresa Rita Lopes⁴²⁴. Ce qui intéresse le poète dans le mythe, rappelle-t-elle, c'est le « baptême d'irréalité », le « nul temps » et le « nulle part »⁴²⁵. Et en effet, le cadre spatio-temporel du *Livre* est souvent indéterminé. Lisbonne devient un lieu originel capable, dans la rêverie du poète, de se transformer en paysage médiéval ou maritime. Quant à Soares, il est comme Malte et Kafka un homme sans qualités. Au fragment 353, il se crée comme personnage – un homme arrivant en ville –, puis s'élève au-dessus de lui pour devenir impersonnel : « On souhaiterait, en un tel moment, ne jamais rejoindre la réalité humaine [...]. »⁴²⁶ Grâce au rêve, il se déréalise jusqu'à devenir une

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 492 (« Er ist bei keinem Anlaß genügend vorbereitet, kann sich deshalb aber nicht einmal Vorwürfe machen, denn wo wäre in diesem Leben, das so quälend in jedem Augenblick bereitsein verlangt, Zeit sich vorzubereiten [...]. » ; III, p. 174).

⁴²¹ *Ibid.* (« Deshalb ist er auch schon längst unter den Rädern [...]. »).

⁴²² *Ibid.*, p. 441 (« Es gibt keine Beobachtung der innern Welt, so wie es eine der äußern gibt. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 162).

⁴²³ Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich*, *op. cit.*, p. 138. En italique dans le texte. Je traduis.

⁴²⁴ Lopes, T. R., *Fernando Pessoa et le Drame symboliste*, *op. cit.*, p. 132-138.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 177.

⁴²⁶ *LI*, p. 345 (« Seria certo, por uma hora como estas, não chegar nunca à realidade humana [...] » ; p. 324).

figure mythique, tel Ulysse : « Sans exister, il nous a suffi. »⁴²⁷. José Gil a bien montré le processus d'abstraction du rêve où le sujet épouse, à travers une sensation, une forme impersonnelle. Il y a chez Pessoa, explique-t-il, un « devenir-anonyme » et même un « devenir-imperceptible »⁴²⁸. « Celui qui rêve et voit, devient ce qu'il voit »⁴²⁹.

Le poète a vocation de « vivre la vie à l'Extrême »⁴³⁰. Se considérant comme un Ulysse effectuant son Odyssée dans les sensations, il s'élève à la hauteur du fondateur mythique de Lisbonne, donc au rang des grands personnages de l'histoire légendaire (Ulysse, Dom Sébastien), ou réelle (Vasco de Gama, Camões) du Portugal. Ainsi sa timidité dans l'existence n'a d'égal que sa très grande audace dans la vie intérieure. Les figures philosophiques dans lesquelles il se reconnaît sont Bouddha, et Septime Sévère, le premier pour avoir dit, ayant constaté la vacuité du monde « maintenant je sais tout », le second pour avoir déclaré « J'ai été tout ; rien ne vaut la peine »⁴³¹. Il s'identifie ainsi d'une part à un fondateur de religion orientale, d'autre part à un Empereur occidental qui prétendait avoir donné aux Romains un Empire sans fin. Si le diariste hésite entre bouddhisme et stoïcisme, il ne choisira ni l'une ni l'autre voie, car il en est une troisième, plus rude, qui n'entrevoit ni la consolation du nirvana ni celle de l'ataraxie, mais seulement la conscience sans fard de la misère existentielle : la modernité. Il est le plus téméraire des grands navigateurs, comme il l'affirme à l'un d'entre eux : « Vos caravelles, Seigneur, n'ont jamais réalisé de voyage aussi primordial que celui que mon esprit, dans le désastre de ce livre, a finalement accompli. »⁴³² Si l'on compare avec la déclaration triste et lasse de Kafka (« Jamais tâche, que je sache, ne fut aussi difficile pour personne »⁴³³), on ne peut qu'être saisi par la fièvre et l'énergie de l'autoproclamation pessoenne. Le personnage auquel s'adresse Soares est Henri le Navigateur, qui, malgré son nom, a fort peu navigué, mais fut l'instigateur des premiers grands voyages. Jeune homme, il s'était retiré dans un ascétisme religieux, et consacra sa vie à la cartographie et à la préparation des grandes expéditions. Il n'est pas étonnant que Pessoa se reconnaisse dans ce mystique, qui renonça au monde pour

⁴²⁷ Pessoa, F., *Mensagem*, in *Obras completas de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Ática, 1997, p. 27 (« Sem existir nos bastou. »). Je traduis.

⁴²⁸ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, op. cit., p. 137-138.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁴³⁰ *LI*, p. 149 (« Viver a vida em Extremo » ; p. 145).

⁴³¹ *Ibid.*, p. 156 (« Já sei tudo » / « fui tudo, nada vale a pena. » p. 152).

⁴³² *Ibid.*, p. 150 (« Não fizeram, Senhor, as vossas naus viagem mais primeira que a que o meu pensamento, no desastre deste livro, conseguiu. » ; p. 146).

⁴³³ *J*, p. 523. *Loc. cit.*

découvrir le monde, pour être le monde... Comme il l'écrit dans le grand poème épique, dramatique et lyrique – *Message* : « Le mythe est le rien qui est tout »⁴³⁴. Soares lui-même est une figure mythique de Pessoa. Pour Eduardo Lourenço, l'hétéronymie n'est pas une pathologie, mais « la normalité mythique de l'esprit moderne »⁴³⁵.

Gilbert Durand expose le lien entre dramatisation et modernité, faisant référence à Wagner, Pirandello etc., et au drame lyrique, donc au mythe. Pour lui, créer des mythes, c'est réenchanter le monde en faisant éclater le monothéisme du moi et en recréant l'univers⁴³⁶. Cette portée cosmogonique est celle-là même qui est à l'œuvre dans ces livres d'image, à la fois auto- et cosmogénèse. Pour Max Bilén également, cette mythification de soi est caractéristique de la modernité. Il note que « de nos jours, le comportement mythique cosmogonique proprement dit n'est pas figuré par un personnage romanesque : il est vécu et assumé, jusqu'en ses conséquences les plus dramatiques, par le créateur lui-même. »⁴³⁷ Aussi le poète passe-t-il par « les épreuves de la dépersonnalisation, de la perte d'identité, du sentiment d'absence au monde »⁴³⁸. Toujours selon Bilén, la fictionnalisation, c'est-à-dire la métamorphose de soi en littérature, est l'instrument de la quête de l'Être. Elle a les vertus même du mythe : « L'œuvre et les personnages fictifs serviraient à faire vivre à son auteur l'expérience d'une quête [...] vers une totalité, une cohésion, une intemporalité, une universalité, une unité que la réalité nie, mais que le langage rend possible dans un *absolu littéraire*, comme le rendait possible le mythe *vécu* dans la transcendance qu'il incarnait. »⁴³⁹ À la transcendance des mythes antiques succède, dans la modernité, l'absolu de la littérature.

La Voix sacrée

« C'est poétiquement que nous habitons sur cette terre »⁴⁴⁰

⁴³⁴ *Mensagem*, *op.cit.*, p. 27 (« O mito é o nada que é tudo. »). Je traduis.

⁴³⁵ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 74.

⁴³⁶ Durand, G., « Fernando Pessoa, la rémanence européenne du mythe et le réenchancement de la modernité », *art. cit.*, p. 247-250.

⁴³⁷ Bilén, M., *Le Sujet de l'écriture*, *op. cit.*, p. 30.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁴⁰ Hölderlin, Friedrich, « In lieblicher Bläue... » in *Hesperische Gesänge*, dir. par D.E. Sattler, Neue Bremer Presse, Brême, 2001, p. 76. Je traduis.

Certes, le langage ne livre que des éclats de l'Être, mais alors, avec une fulgurante lucidité. Pour Benjamin, la métaphore est un procédé de déconstruction de l'illusion, permettant de découvrir le réel dans sa multiplicité. Constatant la fragmentation des corps dans le drame baroque, il l'attribue à « la loi qui commandait de réduire en pièces l'organique afin de recueillir dans ses débris la signification vraie, fixée et scripturaire. »⁴⁴¹

Malte s'efforce de montrer l'Être dans toutes ses possibilités⁴⁴². S'il ne sait pas encore parler son langage, il le comprend. Fritz Martini⁴⁴³ explique que le livre vert, contenant les récits historiques, sans titre ni illustration sur la couverture, est ouvert à l'infini des interprétations. Or, ce livre, Malte le reconnaît et sait le lire. L'Être se caractérise par ses facettes multiples, insaisissables. L'écriture fragmentaire seule peut tenter de l'appréhender, constate le critique. Il ne s'agit pas, précise-t-il, d'une découverte du monde, mais d'une reconnaissance de ce monde. Au regard de la grande poésie qui suivra, il est difficile d'affirmer que Malte a mis en œuvre dans les *Carnets* le langage rêvé. Comme le souligne Karine Winkelvoss, « les temps de la signification nouvelle » n'ont pas encore commencé pour le jeune Danois ; il est sur le seuil⁴⁴⁴. Mais c'est dans les *Carnets* que Rilke élabore sa poétique. Il sait, à la fin de la rédaction, en 1910, que le chemin sera encore long jusqu'à Dieu (c'est-à-dire le langage de l'Être), mais, comme le fils prodigue, il apprend la patience. Aussi est-ce de lui, à travers ce double, qu'il écrit : « Il avait trouvé la pierre philosophale, et voilà qu'on le forçait maintenant à changer l'or de son bonheur, si promptement fabriqué, pour le plomb grossier de la patience. »⁴⁴⁵

L'allemand de Kafka s'est peu à dépouillé des ornements de la littérature pragoise germanophone. Le *Journal* se présente comme le procès-verbal de l'angoisse. Kafka, note Marthe Robert, s'est doté d'une écriture « sans qualités ». Les mots sont détachés de « leur époque, leur sol, leur usage social et littéraire »⁴⁴⁶. Le style de Kafka est différent de celui des écrivains du XIX^e siècle, qu'il récuse d'ailleurs, à travers les romans de Dickens. La barbarie née de la prodigalité de l'écrivain

⁴⁴¹ Benjamin, W., *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 234.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 164.

⁴⁴³ Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1954, p. 158.

⁴⁴⁴ Winkelvoss, K., *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 105.

⁴⁴⁵ *CM*, p. 602 (« Er hatte den Stein der Weisen gefunden, und nun zwang man ihn, das rasch gemachte Gold seines Glücks unaufhörlich zu verwandeln in das klumpige Blei der Geduld. » ; p. 199).

⁴⁴⁶ Robert, M., *Seul comme Franz Kafka*, op. cit., p. 200-201.

anglais lui a été épargnée dans l'écriture du *Soutier*, constate-t-il, grâce à son « manque de vigueur »⁴⁴⁷. La difficulté de l'écriture chez Kafka permet l'émergence d'une langue d'une grande sécheresse, qui fait un usage circonspect des figures de rhétorique. La métaphore contre laquelle il s'élève a des fins esthétiques ; elle n'est qu'un ornement du style. Celle à laquelle il a recours, en revanche, renforce la densité de l'expression. Elle est chargée d'exprimer la réalité existentielle. Kafka n'est pas opposé aux images, à condition qu'elles aient de la vigueur (J 203). Lorsqu'il critique une métaphore qu'il vient d'employer, il a recours à une autre, qui a cette force qu'il réclame : « Comme l'image précédente a peu de vigueur ! Une hypothèse incohérente est placée comme une planche entre le sentiment réel et la métaphore de la description. »⁴⁴⁸ L'image de la planche rend compte de la difficulté à dire l'intime. La métaphore kafkéoise ne vise pas à un effet poétique, et relève souvent du champ prosaïque, car son seul but est la justesse dans l'expression personnelle. En témoigne ce passage où l'écrivain évoque ses insomnies : « [...] j'essayai de rabattre le sommeil par-dessus ma tête. Je pensais sans cesse à une casquette avec une visière que j'aurais baissée d'une main puissante sur mon front pour me protéger. »⁴⁴⁹ Ce que Kafka écrit, ce ne sont pas des figures de rhétorique, mais des illustrations paraboliques de lui-même. Il se met en images car il ne sait pas le texte. De ce fait, il crée une nouvelle forme d'expression de soi : la parabole autobiographique. Yu-Oh Whayoung note que le moi kafkéoise est empli de brouillard, que l'écrivain cherche à transformer en images, par un processus de cristallisation, de condensation en visions. Le contenu de conscience est un phénomène optique, qui nécessite, pour être exprimé, une langue autre que conceptuelle, une langue imagée⁴⁵⁰. Chaque état d'âme devient une saynette. L'écrivain anime l'image, il la déroule selon un scénario qui aboutit à une narration allégorisée ; la plus courte de ces narrations couvre quelques lignes, la plus longue l'espace d'un roman. Ces paraboles n'ont pas une portée éthique, mais existentielle. Par exemple, pour exprimer son enfermement, il introduit d'abord une comparaison : « Comme un écureuil en cage. »⁴⁵¹ Ensuite il

⁴⁴⁷ J, p. 438 (« Schwäche » ; III, p. 169).

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 203 (« Wie wenig kräftig ist das obere Bild. Zwischen tatsächliches Gefühl und vergleichende Beschreibung ist wie ein Brett eine zusammenhanglose Voraussetzung eingelegt » ; I, p. 253).

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 159 (« [...] [ich] wollte den Schlaf [...] mir über den Kopf ziehn. Immer dachte ich an eine Mütze mit Schirm, die ich um mich zu schützen, mit starker Hand mir in die Stirne drücke » ; I, p. 195).

⁴⁵⁰ Whayoung, Y.-O., *Franz Kafkas Sendungsbewußtsein*, *op.cit.*, p. 77.

⁴⁵¹ J, p. 440 (« Wie ein Eichhörnchen im Käfig. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 161).

donne vie à l'image. L'écureuil se meut avec félicité mais se heurte aux limites de la cage, ainsi qu'à l'indifférence du monde extérieur. Enfin, la vision est déployée dans le temps, puisque le diariste énonce que cette folie durera jusqu'à sa mort. Toutefois Kafka n'écrit pas : « jusqu'à ma mort », mais : « jusque dans la fange de la fin ». De la sorte, il nous livre une image dans l'image. Parce que la comparaison est développée sans plus de lien avec la réalité, elle devient autonome. Le modèle talmudique sous-tend probablement ce procédé. Dans le Talmud, en effet, le mot est enrichi par le contexte. Il puise une partie de son sens dans la phrase, et le sens est métaphorique⁴⁵². De même, chez Kafka, l'image est omniprésente. Lorsqu'il s'agit de l'intimité, le « nom commun », c'est-à-dire celui que les conventions ont désigné, fait défaut. Puisque l'image qu'il se fait de sa mort est la fange, alors, dans la phrase, les termes « fange de la fin » remplacent le mot « mort ». Deleuze et Guattari constatent que Kafka oppose « un usage purement intensif de la langue à tout usage symbolique, ou même significatif, ou simplement signifiant. »⁴⁵³ Aussi l'univers kafkéen est-il chargé d'énigmes, polysémique et déroutant, car cette écriture est elliptique. Les termes de la comparaison, qui pourraient expliquer les images, sont absents, de même que dans la conscience font défaut les enchaînements logiques. Parce qu'elle épouse le mouvement de la conscience, son écriture est obscure comme le fond de l'être.

Il s'agit chez Pessoa, comme chez Kafka, de faire de la pensée une sensibilité, afin de la rendre communicable au lecteur. Il ne se livre pas à une effusion de sentiments, mais donne de son émotion une expression imagée. La douleur d'exister fait surgir des métaphores alliant le concret et l'abstrait. Il écrit par exemple : « [...] recroquevillé sur un banc de gare, mon dédain somnole, bien enveloppé dans la longue capote de mon abattement [...] »⁴⁵⁴. La syntaxe pessoenne vise également à traduire l'espace intérieur. Ce programme que s'était fixé le diariste, de faire de la grammaire un outil et non une loi, il le réalise. Toujours, dans le *Livre*, la violence faite à la grammaire témoigne de l'intolérable douleur de l'âme. Une expression comme « J'ai mal à la vie »⁴⁵⁵, condense, grâce à la transgression syntaxique, un sentiment si insoutenable qu'il ne peut être dit dans les règles. Pour exprimer le sentiment qu'il n'est qu'au prix d'une mort à lui-même, il écrit :

⁴⁵² Cf Ouaknin, Marc-Alain, *Invitation au Talmud*, Paris, Flammarion, 2001, p. 101.

⁴⁵³ Deleuze, G. et Guattari, F., *Kafka, Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 35.

⁴⁵⁴ *LI*, p. 50 (« [...] encolhido num banco de espera da estação apeadeiro, o meu desprezo dorme entre o gabão do meu desalento [...] » ; p. 56).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 192 (« Dói-me a vida » ; p. 192).

« Quelle chose suis-je en train de mourir, lorsque je suis »⁴⁵⁶ Il fait du verbe dormir un verbe transitif, pour dire que la vraie vie échappe aux hommes : « Nous dormons la vie, éternels enfants du Destin [...] »⁴⁵⁷. Le langage aboutit à l'insu de l'écrivain. En effet, au moment où il se désespère de ne pouvoir acquérir la densité nécessaire de l'expression « pour dire que la vie [lui] fait mal dans [son] odorat et dans [sa] conscience »⁴⁵⁸, il parvient à cette densité. L'invention est également lexicale. Soares n'hésite pas à forger des néologismes pour mettre en place une véritable poétique du « *desassossego* ». Le préfixe privatif « des »- lui permet de former le terme « *desdurmo* » (je dédors) au fragment 31, et au fragment 66 le terme « *desatenção* » (inattention). Sans cesse, dans l'œuvre, ce préfixe est remotivé, ce qui justifie d'ailleurs le choix de traduction par le français « intranquillité » plutôt qu'« inquiétude » où le sens du préfixe est affaibli par l'usage. Il marque la privation, l'absence, l'impossibilité d'une chose. Ces néologismes renforcent la présence linguistique du négatif dans le *Livre*, qui se caractérise par la récurrence de termes comme « *nunca* » (jamais), « *não* » (ne...pas)..., ainsi que l'emploi fréquent des verbes « *ser* » et « *estar* » (être), et permet de mettre en œuvre un véritable langage de l'Être et du Néant. Les antithèses, nombreuses dans le *Livre*, ont pour fonction de résoudre les contradictions de la réalité pour toucher à une Réalité supérieure. Pessoa a lu Héraclite, dont la doctrine fait état de l'unité de tout à travers les contraires. Il a également lu Nietzsche, qui écrit : « L'antithèse est la porte étroite par où l'erreur se glisse le plus volontiers jusqu'à la vérité. »⁴⁵⁹ Ainsi, au fragment 3, Soares oppose « les lentes soirées estivales »⁴⁶⁰ au jour, le calme à l'agitation, le jour et la nuit. Puis il conclut : « Le jour, je suis nul ; la nuit, je suis moi. »⁴⁶¹ Le réseau d'antithèses permet de constituer le simple parallélisme « nul/moi ». Le jour, il n'est qu'un employé de bureau, mais la nuit, il participe du mystère, comme en témoigne la suite : « Nulle différence entre les rues du port et moi, sauf qu'elles sont rues et que je suis âme, et peut-être la différence est-elle négligeable, devant ce qui constitue l'essence des choses. Il existe un destin identique, parce qu'il est abstrait, pour les hommes et pour les choses – une désignation

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 95 (« Que coisa morro quando sou? » ; p. 97).

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 101 (« Dormimos a vida, eternas crianças do Destino [...] » ; p. 102).

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 109 (« para dizer que me dói a vida no olfacto e na consciência » ; p. 109).

⁴⁵⁹ Nietzsche, F., *Humain, trop humain*, vol. 1, Paris, Mercure de France, 1921, p. 214.

⁴⁶⁰ *LL*, p. 40 (« [as] tardes demoradas de verão » ; p. 47).

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 41 (« Eu de dia sou nulo, e de noite sou eu. » ; p. 48).

également indifférente dans l'algèbre du mystère. »⁴⁶² Ce qui est visé ici par le poète, c'est la résolution de toutes les antithèses, le moment où tout coïncide. Pour ce faire, il détruit le symbole ; il ne fait pas de la ville le symbole de son âme. Tout participe de la même réalité – ou plutôt, de la même irréalité. Un des poèmes du *Cancioneiro* est intitulé « Le contre-symbole »⁴⁶³, c'est-à-dire ce qui, au lieu de procurer un surplus de sens, installe une absence de sens. Chez Pessoa, comme le remarque Ricardina Guerreiro, se produisent de rares explosions où l'on « outrepassé », pénétrant l'opacité du monde⁴⁶⁴. Quant au fragment, il marque l'échec de la narration classique, mais il est un « laboratoire poétique »⁴⁶⁵, car il permet de toujours « revenir à la même expérimentation »⁴⁶⁶ pour en extraire ce qu'elle n'a pas encore livré.

Ces œuvres s'inscrivent dans ce que Jean-Michel Maulpoix a défini comme un nouveau lyrisme, non plus le chant exalté du monde, la quête d'une transcendance, mais un approfondissement vertigineux du langage : « Pour nous, écrit-il, l'expérience du lyrisme conduit plutôt à descendre dans le puits obscur de la langue ! J'aime que ce verbe « descendre » inverse l'envol icarien en une plongée ou un creusement. C'est en descendant dans la langue, dans le travail de figuration propre à la langue que l'on peut arriver à une espèce de juste posture [...] »⁴⁶⁷. Ce travail du langage a une portée ontologique : « Le lyrisme s'efforce de rejoindre l'être au sein du langage ». Il « va vers le langage dans le langage »⁴⁶⁸, et peut être entendu comme une « tentative de surmonter la déchirure ontologique ». Plus que d'une vérité transcendante, la parole lyrique est poursuite d'elle-même.

Le critique rappelle que la notion d'enlèvement que l'on trouve rattachée au lyrisme signifie aussi ravissement, enthousiasme, fête ou

⁴⁶² *Ibid.* (« Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas. Há um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério. »).

⁴⁶³ Pessoa, F., *Pour un Cancioneiro*, *op. cit.*, p. 659 (« O Contra-símbolo » *Poesia*, vol. 1, *op. cit.*, p. 186).

⁴⁶⁴ Guerreiro, Ricardina, *De Luto por existir*, dissertação de Mestrado, Université Nouvelle de Lisbonne, avril 1995, p. 52.

⁴⁶⁵ Gil, J., *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶⁷ Maulpoix, J.-M., « Le lyrisme comme quête de l'altérité ». Entretien avec Bertrand Leclair », in *La Quinzaine littéraire*, n°785, 16 mai 2000.

⁴⁶⁸ Maulpoix, J.-M., *Du lyrisme*, *op. cit.*, p. 17. Et suivante.

débâcle de la langue⁴⁶⁹. Le sujet lyrique est transporté et aspire à se fondre dans le langage, Terre Sainte.

Au fragment 18, Malte cite une strophe de Baudelaire et un chapitre du Livre de Job. Il a constitué ces deux textes en un texte unique, celui de sa prière, qu'il a relue soir après soir et qu'il recopie maintenant à genoux. L'écriture est le lieu d'une dévotion. La tonalité fréquemment laudative des *Carnets* en témoigne. Malte fait l'éloge des amoureuses, de l'Antiquité, des livres et des tapisseries, de certains artistes, des saints... toutes ces figures et ces œuvres se confondent dans celle du fils prodigue. Aussi la tonalité du dernier fragment marque-t-elle l'apogée du lyrisme des *Carnets*. L'interrogation, l'exclamation, l'antithèse et l'hyperbole caractérisent le passage. Le poète se fait le relais d'un événement grandiose, par exemple lors du retour du fils prodigue : « Il est compréhensible que, de tout ce qui se produisit alors, une seule chose nous ait été transmise : son geste, ce geste inouï, qu'on n'avait jamais vu auparavant [...] »⁴⁷⁰. Le poète retranscrit les *res gestae* des héros et des saints, dont le geste d'écrire constitue le couronnement. Malte est le poète de la révélation : « Qui saura décrire ce qui se passa alors ? [...] Quel art aura assez d'ampleur pour évoquer à la fois sa mince silhouette sous les plis de son manteau et tout l'espace gigantesque de ses nuits ? »⁴⁷¹

Chez Kafka, la tournure exclamative se fait rare. Sa présence est d'autant plus remarquable. Lorsqu'elle intervient, c'est toujours lié à la littérature. L'écrivain devient alors lyrique, manie la plainte et l'hyperbole : « Que de peine j'ai à me maintenir ! Il n'existe pas de monument dont l'érection exige une pareille dépense de forces. »⁴⁷² Maurice Blanchot attribue à la tradition judaïque, religion du Livre par excellence, ce respect de l'écriture⁴⁷³. En effet, chez les Hébreux, afin de recopier le Talmud sans faute, on devait, à la fin de chaque ligne, indiquer le nombre de syllabes qu'elle contenait, et reporter la somme finale des syllabes en bas de chaque page⁴⁷⁴. On plaisantait le copiste en

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁷⁰ *CM*, p. 603 (« Es ist begreiflich, daß von allem, was nun geschah, nur noch dies überliefert ward: seine Gebärde, die unerhörte Gebärde, die man nie vorher gesehen hatte [...] » ; p. 201).

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 601 (« Wer beschreibt, was ihm damals geschah? [...] Welche Kunst ist weit genug, zugleich seine schmale, vermaltelte Gestalt hervorzurufen und den ganzen Überraum seiner riesigen Nächte. » ; p. 198).

⁴⁷² *J*, p. 341-342 (« Was für Mühen sich zu erhalten! Kein Denkmal braucht solchen Aufwand von Kräften, um aufgerichtet zu werden. » ; *II*, p. 134).

⁴⁷³ Cf. Blanchot, M., « Kafka et l'Exigence de l'œuvre », *art. cit.*, p. 177. La gradation a un sens négatif, car elle porte sur des restrictions.

⁴⁷⁴ Cf. Ouaknin, M.-A., *Invitation au Talmud*, *op. cit.*, p. 109. Et pour ce qui suit.

lui enjoignant, au cas où Dieu lui-même entrerait dans la pièce, de terminer le compte des syllabes avant de le saluer. Cette prépondérance du texte sur la personne de Dieu vient de ce que, dans la mystique juive, Dieu et le texte se confondent. La lumière divine pénètre en effet l'espace vide sous la forme des vingt-deux lettres de l'alphabet hébraïque. De même, chez Kafka, l'écriture porte sa propre transcendance, elle est un geste religieux : « Écrire comme forme de la prière »⁴⁷⁵. Aussi les conditions de l'accomplissement littéraire sont-elles celles d'un rituel très élaboré. Le disciple qui veut embrasser cette religion doit recevoir une formation exigeante :

Comment veux-tu, ne serait-ce que toucher à la plus grande des tâches, comment veux-tu ne serait-ce que sentir sa proximité, ne serait-ce que rêver son existence, ne serait-ce qu'implorer son rêve, ne serait-ce qu'oser apprendre les lettres de la prière, si tu n'es pas capable de te ressaisir de telle sorte qu'une fois le moment décisif venu, tu tiennes tout ton être dans une seule main comme une pierre à lancer, comme un couteau prêt à tuer ?⁴⁷⁶

Le chemin du disciple est présenté à l'envers, et ne fait qu'éloigner davantage le but à atteindre. On pense à la succession des portes de la Loi à la fin du *Procès*. La première étape, dans l'ordre chronologique, donc la dernière citée par Kafka, consiste en une réinvention du langage, puisqu'il s'agit d'apprendre les lettres de la prière. Accomplir l'œuvre, c'est trouver Dieu (ou l'Un). Pour avancer, il faut que le buisson d'épines qui se trouve sur le chemin prenne feu (J 449). Cela signifie tout autant posséder le feu sacré prométhéen, c'est-à-dire l'inspiration, qu'entendre la parole de Dieu. Que Kafka soit lui-même ce buisson ardent, cela ne fait aucun doute. Écrire, en ce sens, c'est croire : « Croire signifie : libérer l'indestructible en soi, ou plus exactement: se libérer, ou plus exactement: être indestructible, ou plus exactement être. »⁴⁷⁷ Or les termes de « libération » et d'« indestructible » sont ceux par lesquels il désigne son travail littéraire. Mais le feu du *Journal* est-il sacré ou destiné à consumer un hérétique ? Ce livre d'images n'enfreint-il pas le commandement divin ? Kafka n'est-il point idolâtre ? « Vous ne vous

⁴⁷⁵ J, p. 508 (« Schreiben als Form des Gebetes » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 166).

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 440-441 (« Wie willst Du an die größte Aufgabe auch nur rühren, wie willst Du ihre Nähe nur wittern, ihr Dasein nur träumen, ihren Traum nur erbitten, die Buchstaben der Bitte zu lernen wagen, wenn Du dich nicht so zusammenfassen kannst, daß Du wenn es zur Entscheidung kommt, Dein Ganzes in einer Hand so zusammenhältst wie einen Stein zum Werfen, ein Messer zum Schlachten. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 161).

⁴⁷⁷ J, p. 454 (« Glauben heißt: das Unzerstörbare in sich befreien oder richtiger: sich befreien oder richtiger: unzerstörbar sein oder richtiger: sein. » [Oktavheft G], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 180).

ferez pas d'images... »⁴⁷⁸, note le diariste peu après sa réflexion sur l'écriture comme prière. Est-ce la raison pour laquelle il vouait ce texte, ainsi qu'une grande partie de ses écrits, aux flammes ? À propos de ce vœu testamentaire, Benjamin constate : « Aucun écrivain n'a si scrupuleusement suivi le précepte : "Tu ne feras point d'images." »⁴⁷⁹ En réalité, les images kafkéennes ne sont pas sacrilèges. Kafka procède en effet comme dans le Talmud. Pour ne pas enfermer Dieu dans son texte, ce qui tendrait à l'idolâtrie, il lui restitue l'infini du sens.

Soares ne connaît pas d'autre texte sacré que la littérature. Il a pour livres de chevet un ouvrage de rhétorique et un ouvrage sur la langue portugaise (LI 400-401), et s'offusque lorsque celle-ci est maltraitée. Il a même ébauché un *Traité de défense et illustration de la langue portugaise* et un *Dictionnaire orthographique, prosodique et étymologique de la langue portugaise*. L'orthographe « moderne » lui semble être un « crime anti-civilisationnel »⁴⁸⁰. José Augusto Seabra note que l'orthographe est pour lui un phénomène spirituel⁴⁸¹. Pessoa a souhaité l'émergence d'un nouvel empire portugais qui reposerait sur la pureté de la langue⁴⁸². Remotivant le mythe du Cinquième Empire⁴⁸³, il en fait celui de « l'Esprit universel »⁴⁸⁴, lui-même étant la réincarnation de Dom Sébastien⁴⁸⁵, prêt à sauver l'Europe de sa dégénérescence culturelle. Il espérait que son œuvre soit la pierre sur laquelle serait reconstruite toute la culture. En effet, la littérature est « le but vers lequel devraient tendre tous les efforts de l'être humain »⁴⁸⁶. Le poète n'est pas un fondateur, mais un bâtisseur de ruines, le seul écho de ces

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 509 (« Ihr sollt Euch kein Bild – » ; [Oktavheft G], in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, 175). Cf La Bible, Décalogue XX, 4, p. 104.

⁴⁷⁹ Benjamin, W., « Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort » ; *art. cit.*, p. 438.

⁴⁸⁰ Pessoa, F., *Pessoa inédito*, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁸¹ Seabra, J. A., *O Coração do texto / Le Cœur de texte*, Lisbonne, Cosmos, 1996, p. 177.

⁴⁸² Pessoa, F., *Pessoa inédito*, *op. cit.*, p. 240-241.

⁴⁸³ Selon l'exégèse biblique traditionnelle, le Cinquième Empire est le royaume de Dieu, et selon la tradition messianique médiévale, celui de l'Évangile éternel. Or le mythe lusitanien situe cet Empire au Portugal, et le premier empereur devait en être Dom Sébastien. Cf le commentaire de R. Bréchon, in *Le Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁸⁴ L'expression est de R. Bréchon, in F. Pessoa, *Le Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁸⁵ Dom Sébastien est ce roi du Portugal, disparu en 1578, en combattant contre le roi du Maroc, et que nul ne vit mourir sur le champ de bataille. Ainsi se constitua le mythe, fondé sur une pastorale écrite dans les années 1530-1534, selon lequel il reviendrait pour rétablir son royaume. Or dans un horoscope, Pessoa prédit que ce retour aura lieu en 1888, année de sa propre naissance...

⁴⁸⁶ *LI*, p. 450 (« A literatura [...] parece-me ser o fim para que deveria tender todo o esforço humano [...] » ; p. 63).

innombrables singularités englouties dans la mort. Il est celui qui donne une signification aux choses. « Raconter, écrit Soares, c'est créer. »⁴⁸⁷ La fonction démiurgique se confond avec l'autogenèse, car le poète est Dieu. « Je n'écris pas en portugais. Je m'écris moi »⁴⁸⁸, affirme Soares. Et encore : « L'immortalité est une fonction de grammairien »⁴⁸⁹, et « les Dieux existent en fonction du style. »⁴⁹⁰ Le poète est Orphée mort devenu le chant universel, le Christ mort devenu pain. L'écriture de Soares est eucharistique. Il souhaite que son livre soit un « évangile »⁴⁹¹. Lorsqu'il écrit, il lui semble que sa voix incarne des milliers d'autres voix : « En de tels moments, mon cœur bat plus fort, conscient que je suis de son existence ; je vis plus, car je vis plus grand. Je sens dans ma personne une force religieuse, une sorte de prière, presque une clameur. »⁴⁹² Ce motif de la clameur correspond bien à ce ravissement dont parle Maulpoix. L'écriture devient une véritable extase, qui donne « envie de mourir en chantant »⁴⁹³. Le sujet pessoen, comme Kafka, s'enflamme pour le Dieu littérature. Orphée chante encore sur le bûcher.

C. L'Invention du diable

L'Œuvre au noir

« Meurs et deviens ! »⁴⁹⁴

Les trois diaristes sont ces poètes qui prennent le plus grand risque dont parle Heidegger à propos de Rilke : « Ceux qui risquent plus sont les poètes, et qui plus est, ceux dont le chant tourne notre être sans abri face à l'ouvert. »⁴⁹⁵ Pour Heidegger, Rilke est le poète des temps de

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 184 (« Narrar é criar » ; p. 177).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 421 (« Eu não escrevo em português. Escrevo eu mesmo. » ; p. 391).

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 242 (« A imortalidade é uma função dos gramáticos. » ; p. 229).

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 117 (« Os Deuses são uma função do estilo. » ; p. 116).

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 95 (« evangelho » ; p. 97).

⁴⁹² *Ibid.*, p. 44 (« Nestes momentos meu coração pulsa mais alto por minha consciência dele. Vivo mais porque vivo maior. Sinto na minha pessoa uma força religiosa, uma espécie de coração, uma semelhança de clamor. » ; p. 50).

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 76 (« vontade de morrer cantando » ; p. 80).

⁴⁹⁴ V. Goethe, J.W., « Selige Sehnsucht », in *West-östlicher Divan*. Je traduis.

⁴⁹⁵ Heidegger, M., « Pourquoi des poètes ? », *op. cit.*, p. 382.

détresse dont parle Hölderlin, car il descend dans l'abîme que le « défaut de Dieu » a ouvert à l'époque moderne⁴⁹⁶. Le poète, selon Blanchot, est celui qui s'expose au plus grand risque : « Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable. »⁴⁹⁷

Pour Rilke, nommer, c'est toujours nommer la mort, car elle est tous les noms. Christian IV, au terme de son agonie (CM 540), demande son nom au médecin, ce nom sans importance, auquel il substitue immédiatement celui de la mort. Celui qui fuit la mort, comme le fait l'homme moderne, ne connaît jamais ses propres fondements. Aussi Malte deviendra-t-il l'intime de la mort. C'est ce qu'il fait, au fragment 18, en déplaçant sa subjectivité, endossant le trépas de l'homme de la crématoire : « Une communication s'était établie entre nous ; je savais qu'il était raide d'épouvante devant quelque chose qui se passait en lui. »⁴⁹⁸ Le « je savais » devient plus loin « il savait » : « Oui, il savait que maintenant il s'éloignait de tout, et pas seulement des hommes. »⁴⁹⁹ Le diariste peut se loger dans la conscience du mourant, car lui-même est déjà l'hôte de la mort : « [...] je n'ai pu comprendre cet homme que parce qu'il se produit en moi quelque chose qui commence à m'éloigner et à me séparer de tout. »⁵⁰⁰ Ce qui fascine Malte dans le masque de la jeune noyée de la Seine, c'est que ce visage reflète la totalité, pour être passé dans l'au-delà (CM 483). Le poète ne veut plus exclure la mort, mais l'inclure, faire d'elle l'autre nom, l'autre côté de la vie. Alors il pourra « mourir fidèle à la mort »⁵⁰¹, à l'image du chambellan, dont Malte dit qu'il mourut « de sa dure mort »⁵⁰². La mort chez Rilke, est « la grande occasion de n'être plus le moi »⁵⁰³, selon l'expression de Schopenhauer. Comme le chien Cavalier, il s'approche des espaces vides de la mort pour en redessiner les contours. Or, Cavalier, au contact du fantôme d'Ingeborg, meurt subitement : « Mais tout d'un coup il y eut un hurlement, et [...] il resta étendu devant nous,

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 323-324.

⁴⁹⁷ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 322.

⁴⁹⁸ *CM*, p. 466 (« Die Verbindung zwischen uns war hergestellt, und ich wußte, daß er erstarrt war vor Entsetzen. Ich wußte, daß das Entsetzen ihn gelähmt hatte, Entsetzen über etwas, was in ihm geschah. » ; p. 45).

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 467 (« Ja, er wußte, daß er sich jetzt von allem entfernte, nicht nur von den Menschen. » ; p. 46).

⁵⁰⁰ *Ibid.* (« [...] habe ich jenen Mann nur begreifen können, weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt, mich von allem zu entfernen und abzutrennen. »).

⁵⁰¹ Cf Blanchot, M., « Rilke et l'Exigence de la mort », *art. cit.*, p. 151-163.

⁵⁰² *CM*, p. 443 (« seinen schweren Tod » ; p. 18).

⁵⁰³ Schopenhauer, A., *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, *op. cit.*, p. 1258.

étrangement, et ne bougea plus. »⁵⁰⁴ Malte est conscient du péril de son entreprise ; il sait qu'il lui faut écrire avec son sang, vivre avec sa vérité. Dans sa correspondance, Rilke n'a cessé d'affirmer combien est douloureuse la solitude du créateur. Déjà, dans *Le Livre de la pauvreté et de la mort* (1903), il sait qu'il devra passer « maître en souffrances »⁵⁰⁵. À Clara, il déclare : « [...] les œuvres d'art sont toujours le résultat d'un danger couru, d'une expérience conduite jusqu'au bout, jusqu'où personne ne peut aller plus loin. »⁵⁰⁶

Peut-on dire l'angoisse au moment où elle est ressentie, c'est-à-dire faire passer le plus intime sur le papier ? Telle est la question que se pose Kafka : « Je n'arrive pas à concevoir qu'il soit possible à toute personne [...] capable d'écrire, d'objectiver la souffrance dans la souffrance, ce que je fais, par exemple, quand, en pleine détresse et peut-être même la tête encore brûlante de malheur, je m'assieds à une table pour annoncer à quelqu'un dans une lettre : je suis malheureux. »⁵⁰⁷ Non seulement il parvient à écrire dans la douleur, mais il l'appelle de ses vœux, car elle est un accès à l'écriture : « Le sentiment parfois d'une détresse presque déchirante et en même temps certitude de sa nécessité et de la nécessité d'un but vers lequel je fais un pas de plus chaque fois que j'attire le malheur à moi. »⁵⁰⁸ Commentant Kafka, Blanchot écrit : « Il semble que la littérature consiste à essayer de parler à l'instant où parler devient le plus difficile, en s'orientant vers les moments où la confusion exclut tout langage et par conséquent rend nécessaire le recours au langage le plus précis, le plus conscient, le plus éloigné du vague et de la confusion, le langage littéraire. »⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, *op. cit.*, p. 83 (« Aber da heulte es auf einmal, und er drehte sich von seinem eigenen Schwunge in der Luft um und stürzte zurück, merkwürdig ungeschickt, und lag ganz eigentümlich flach da und rührte sich nicht. » ; p. 75).

⁵⁰⁵ Rilke, R. M., *Le Livre de la pauvreté et de la mort*, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 339 (« Wissender im Wehe » *Das Buch von der Armut und vom Tode*, in *Sämtliche Werke I*, *op. cit.*, p. 343).

⁵⁰⁶ Lettre du 24 juin 1907 (« Kunst Dinge sind ja immer Ergebnisse des In-Gefahrgewesen-Seins, des in einer Erfahrung Bis-ans-Ende-gegangen-Seins, bis wo kein Mensch mehr weiter kann. »).

⁵⁰⁷ *J*, p. 433-434 (« Mir immer unbegreiflich, daß es jedem [...], der schreiben kann, möglich ist, im Schmerz den Schmerz zu objektivieren, so daß ich z.B. im Unglück, vielleicht noch mit dem brennenden Unglückskopf mich setzen und jemandem schriftlich mitteilen kann: Ich bin unglücklich. » ; *III*, p. 163).

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 386 (« Manchmal das Gefühl fast zerreißenenden Unglücklichseins und gleichzeitig die Überzeugung der Notwendigkeit dessen und eines durch jedes Anziehen des Unglücks erarbeiteten Zieles... » ; *III*, p. 81).

⁵⁰⁹ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », *art. cit.*, p. 25.

À plusieurs reprises, Kafka présente l'écriture comme un combat, et s'incite au meurtre. Le « couteau prêt à tuer »⁵¹⁰ que doit devenir l'écrivain-aventurier est destiné à le déchirer lui-même. « Je sauterai en plein dans ma nouvelle, et dussé-je en sautant me couper le visage »⁵¹¹, affirme-t-il. Il connaît le risque encouru. Déjà en 1910 il écrivait : « Avoir le sentiment d'être attaché et sentir en même temps que si l'on vous détachait, ce serait encore plus terrible [...] »⁵¹². Prêt à poser en Saint-Sébastien (J 222), il est une figure du martyr de l'écrivain, qui sacrifie son existence à la littérature. Selon Max Bilen, « cette mutation historique par laquelle l'écrivain, niant en quelque sorte sa vie temporelle pour accéder à la spiritualité, s'identifie au plus près avec l'écriture, avec l'expérience mortelle qu'elle est, a fait de l'écriture un état de sainteté »⁵¹³. L'écrivain est à la fois le grand prêtre et la victime du sacrifice. Cet écrivain-là, note Kafka, « est le bouc émissaire de l'humanité, il permet aux hommes de jouir innocemment, presque innocemment d'un péché »⁵¹⁴. Le péché que Kafka ne nomme pas, n'est-ce pas l'existence ? À Felice, il avoue : « Passer les nuits à écrire comme un forcené, cela je le veux. Et en mourir ou en devenir fou, je le veux aussi, parce que c'en est la conséquence inéluctable, que j'ai pressentie depuis longtemps. »⁵¹⁵ Mais, se demande-t-il, qu'est-ce que la « non-folie ? »⁵¹⁶ C'est « se tenir en mendiant devant le seuil, à l'écart de la porte, pour y pourrir et s'effondrer »⁵¹⁷. La non-folie, c'est, comme l'homme devant la porte de la loi dans *Le Procès*, obéir aux fausses interdictions, ne pas oser franchir le seuil vers le Mystère. Le poète est celui qui prend ce risque. Et parce qu'il « flotte dans les hauteurs »⁵¹⁸, il ne peut recevoir aucune aide, car les autres sont plus bas. Il est le fou glorieux. Mais c'est sans forfanterie, tristement, qu'il le reconnaît :

⁵¹⁰ *J*, p. 441 (« Messer zum Schlachten. » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 161).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 10 (« Ich werde in meine Novelle hineinspringen und wenn es mir das Gesicht zerschneiden sollte. » ; *I*, p. 100).

⁵¹² *Ibid.*, p. 15 (« Das Gefühl haben, gebunden zu sein und gleichzeitig das andere, daß, wenn man losgebunden würde, es noch ärger wäre [...] » ; *I*, p. 108).

⁵¹³ Bilen, M., *Le Sujet de l'écriture*, *op. cit.*, p. 35.

⁵¹⁴ *J*, p. 15 (« ist der Sündenbock der Menschheit, er erlaubt den Menschen, eine Sünde schuldlos zu genießen, fast schuldlos. » ; *I*, p. 108).

⁵¹⁵ Lettre du 13 juillet 1913 (« Nur die Nächte mit Schreiben durchrasen, das will ich. Und daran zugrunde gehen oder irrsinnig werden, das will ich auch, weil es die notwendige längst vorausgefühlte Folge dessen ist. »). Traduction modifiée.

⁵¹⁶ *J*, p. 312 (« Nicht-Narrheit? » ; *II*, p. 212).

⁵¹⁷ *Ibid.* (« vor der Schwelle, zur Seite des Einganges bettlerhaft stehn, verwesen und umstürzen »).

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 360 (« Ich [...] schwanke dort oben » ; *II*, p. 167).

« Jamais tâche, que je sache, ne fut aussi difficile pour personne. »⁵¹⁹ De cette folie naît une nouvelle écriture : la danse du cosaque. L'écrivain est celui qui continue à danser tout en creusant sa propre tombe, de sorte qu'il danse véritablement sur l'abîme. Sa folle entreprise, en même temps qu'elle le mène à sa perte, est l'occasion d'un déploiement d'énergie tel qu'il parvient dans les couches les plus profondes, pénètre dans le souterrain mortifère. Pour Kafka, le chemin mène « derrière la vie »⁵²⁰. Dans un dialogue fictif, un personnage lui reproche de parler sans cesse de la mort, et de rester vivant. « La cruauté du langage, note Blanchot, vient de ce que sans cesse il évoque sa mort sans pouvoir mourir jamais. »⁵²¹ Kafka, dans sa réponse, évoque cette écriture au bord du gouffre, son interminable chant du cygne : « "Et pourtant je vais mourir. Je chante justement mon finale. Le chant de l'un est plus long, celui de l'autre est plus court. Mais la différence ne consiste jamais qu'en peu de mots." »⁵²²

C'est lorsque le moi personnel est livré au chaos, qu'enfin il accède à une « connaissance métaphysique du mystère des choses. »⁵²³ Le thème romantique de la vie comme attente de la mort⁵²⁴ ressurgit chez Soares : « Je considère la vie comme une auberge où je dois séjourner, jusqu'à l'arrivée de la diligence de l'abîme. »⁵²⁵ Dans la « Marche funèbre pour le roi Louis II de Bavière », Soares glorifie la mort, qui donne tout ce qui a fait défaut dans l'existence (LI 473). Mais le lisboète va plus loin, puisqu'il considère que la vie est déjà une mort : « Alors que nous croyons vivre, nous sommes morts... [...] Qu'est-ce que l'art, sinon la négation de la vie ? »⁵²⁶ Son œuvre, qui est celle de personne, consiste à écrire la mort du sujet. À l'image des nombreux chevaliers qui hantent *Le Livre*, il effectue une « marche sur l'impossible »⁵²⁷, car les terres

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 523 (« So schwer war die Aufgabe niemandes, soviel ich weiß. » ; III, p. 203).

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 537 (« hinter dem Leben » ; III, p. 219).

⁵²¹ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », *art. cit.*, p. 30.

⁵²² *J*, p. 506 (« "Und doch werde ich sterben. Ich sage eben meinen Schlußgesang. Des einen Gesang ist länger, des andern Gesang ist kürzer. Der Unterschied kann aber immer nur wenige Worte ausmachen." » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 159).

⁵²³ *LI*, p. 61 (« um conhecimento metafísico do mistério das coisas » ; p. 67).

⁵²⁴ Baudelaire a développé ce motif dans « La Mort des pauvres », in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 121.

⁵²⁵ *LI*, p. 39 (« Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo. » ; p. 46).

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 198 (« Quando julgamos que vivemos, estamos mortos... [...] Que é a arte senão a negação da vida? » ; p. 189).

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 138 (« marcha sobre o impossível » ; p. 136).

qu'il parcourt ne sont pas réelles, mais idéales. Le péril de l'aventure est comparable à celui des Grands Navigateurs : « J'ai dû, moi aussi, au cours de ce voyage de ma pensée, affronter monstres et terreurs. »⁵²⁸ Il lui est même supérieur : « [...] le cap suivi vers le lieu imprécis de l'océan commun est plus humain, peut-être, que le chemin abstrait qui mène jusqu'au néant du monde [...] »⁵²⁹. Pour Lourenço, l'aventure de Soares a un « caractère prophétique et sacrificiel »⁵³⁰, car sa lucidité l'a mené à l'éclatement de sa personnalité. Aussi Soares se compare-t-il implicitement au Christ, en présentant ses rêves comme « la couronne d'épines de [son] âme »⁵³¹. Dans l'exploration de lui-même, il a laissé tomber la sonde, et n'est pas remonté du fond du gouffre (J 211). Le terme de « conscience » (« consciência ») est omni-présent dans *Le Livre de l'intranquillité*, car c'est elle qui contient le Graal. Mais c'est un lieu redoutable.

Les diaristes sont ce cortège de chevaliers dont les pas « s'ouvr[ent] sur du rien »⁵³². « Se perdre et se perdre sans condition, voilà à quoi conduit l'expérience »⁵³³, observe Maurice Blanchot. Un réseau de métaphores traverse les trois œuvres, celui d'une autogenèse douloureuse, réalisée au péril du sujet. Les diaristes se reconnaissent, plus ou moins explicitement, dans le personnage du baron de Münchhausen, capable de se ramener tout seul à la vie.

L'image rilkéenne est la plus fidèle au livre d'aventures : « Comme jadis le Baron de Münchhausen je dois me tirer hors du marécage accroché à ma propre tresse. »⁵³⁴ L'accouchement de soi a lieu, mais au prix d'un effort surhumain. C'est au seuil de la mort que le poète doit se créer, sous peine de sombrer dans les marécages de la folie et de l'angoisse. Par un effort de volonté, Malte devra faire surgir l'œuvre voulue du néant, comme la Venise conquise de force (CM 594)⁵³⁵. Il lui

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 150 (« Também, na viagem do meu pensamento, tive monstros e medos com que arcar » ; p. 147).

⁵²⁹ *Ibid.* (« [...] é mais humano talvez o cabo para o lugar indefinido do mar comum do que a senda abstracta para o vácuo do mundo [...] »).

⁵³⁰ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 99.

⁵³¹ *LI*, p. 318 (« a coroa-de-espinhos da minha alma » ; p. 299).

⁵³² *Ibid.*, p. 53 (« passos abriam nadas » ; p. 59).

⁵³³ Blanchot, M., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 61.

⁵³⁴ Lettre du 5 août 1909 à Karl von der Heydt (« Wie weiland Herr von Münchhausen muß ich mich am eigenen Zopfe aus dem Sumpfe ziehen. »).

⁵³⁵ K. Winkelvoss rappelle à ce propos que Rilke applique à Venise le concept nietzschéen de la volonté de puissance. Cf « Rilke et Venise », in *Travaux et mémoires*, n°2, Villes et écrivains, p. 180.

faudra placer au-dehors de lui ses visions intérieures et arracher l'œuvre de son être dans une extraction douloureuse.

Pour Kafka, écrire, penser l'angoisse, est bien plus qu'une consolation, c'est un véritable engendrement de soi. « Dans ce cas, dit-il, cela signifie vraiment être sorti du borbier en se tirant soi-même par les cheveux. »⁵³⁶ Il introduit une légère variante par rapport au texte original qui dit « enlevé par ma propre queue »⁵³⁷. L'expression « tiré par les cheveux » manifeste une violence faite à soi-même qui était absente de *Münchhausen*. Le moi et l'œuvre sont sauvés, mais non sans douleur. Kafka décline cette image de l'enfantement de soi. Juste après avoir écrit *Le Verdict*, où il met en scène un double acculé au suicide par la tyrannie paternelle, il note, à propos de ce texte né dans le *Journal* et du *Journal* : « [...] ce récit est sorti de moi comme une véritable délivrance couverte de saletés et de mucus [...]. »⁵³⁸ Le marécage n'est plus fait de boue, mais de sécrétions visqueuses du corps. L'autogenèse dans le *Journal* est évoquée de façon concrète, organique : « ma main est la seule qui puisse parvenir jusqu'au corps, la seule aussi qui en ait envie »⁵³⁹. Kafka est prêt, pour accomplir la quête, à faire le sacrifice de soi, bien qu'il le redoute : « Le monde prodigieux que j'ai dans la tête. Mais comment me libérer et le libérer sans me déchirer. Et plutôt mille fois être déchiré que le retenir en moi ou l'enterrer. Je suis ici pour cela, je m'en rends parfaitement compte. »⁵⁴⁰ On le voit, il ne s'agit plus, comme chez Rilke, de se sauver soi-même, mais d'accepter la mort pour la vie de l'œuvre. Hebbel, l'un des diaristes de prédilection de Kafka, et comme lui auteur d'aphorismes, note dans son journal : « Écrire, c'est se mettre à mort. »⁵⁴¹ Walter Sokel compare Kafka à Abraham, et constate que l'écrivain tient à la fois le rôle du père et d'Isaac : « La victime que la divinité – la Littérature – exige de Kafka, c'est sa propre vie. »⁵⁴²

⁵³⁶ *J*, p. 441 (« Das heißt dann wirklich an den eigenen Haaren sich aus dem Sumpf gezogen haben. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 162).

⁵³⁷ Bürger, Gottfried August, *Aventures du baron de Münchhausen*, Paris, José Corti, 1998, p. 43.

⁵³⁸ *J*, p. 296 (« [...] die Geschichte ist wie eine regelrechte Geburt mit Schmutz und Schleim bedeckt aus mir herausgekommen [...] » ; *II*, p. 125).

⁵³⁹ *Ibid.* (« Nur ich habe die Hand, die bis zum Körper dringen kann und Lust dazu hat »).

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 300 (« Die ungeheuerere Welt, die ich im Kopfe habe. Aber wie mich befreien und sie befreien ohne zu zerreißen. Und tausendmal lieber zerreißen, als sie in mir zurückhalten oder begraben. Dazu bin ich ja hier, das ist mir ganz klar. » ; *II*, p. 179).

⁵⁴¹ Hebbel, Friedrich, *Werke IV*, Munich, Hanser, 1966, p. 341. Je traduis.

⁵⁴² Sokel, W. H., « Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas », art. cit., p. 54.

La violence de la métaphore employée par Soares ne le cède en rien à celles de l'auteur pragoïse. Il dit s'être conquis dans les marécages et ajoute : « J'ai accouché de mon être infini, mais j'ai dû m'arracher de moi-même au forceps. »⁵⁴³ L'allusion aux aventures du baron n'est pas explicite. Cependant, l'image du marécage indique sans doute une réminiscence, dans la mesure où le livre était célèbre depuis le XIX^e siècle. Pessoa superpose les deux réseaux métaphoriques que nous avons trouvés chez Kafka : le marécage et l'accouchement difficile. Le premier renvoie au monde des limbes, d'une agonie infinie, plus qu'à une mort violente. Quant au terme « forceps », il ne peut que frapper le lecteur de ce texte poétique, en raison de sa spécialisation médicale et de sa brutalité. Fossoyeur de lui-même, le diariste met au monde le sujet de l'écriture.

L'anéantissement du sujet et de son rapport au monde correspond à une expérience existentielle et esthétique sans précédent, comme le souligne Burghard Baltrusch : « La souffrance des modernes, provoquée par cette dissolution dans ce qui semble chaotique, recèle aussi des possibilités positives de perspectives plus complexes sur le monde et sur l'art. »⁵⁴⁴ La défaite de Malte, Kafka et Soares était inévitable et nécessaire. Leur histoire ne pouvait être que tragique, puisqu'il lui fallait opérer une « catharsis », ou, pour reprendre un terme alchimique, l'œuvre au noir. Ni réel ni irréel, l'espace de la création du mélancolique correspond en effet, selon Agamben, au « nigredo » de l'alchimie, lieu de passage, de transformation du négatif et de la mort. Car, pour être possédé, l'objet doit être « pour toujours perdu »⁵⁴⁵. L'alchimiste devait, en première étape, effectuer un travail de dissolution pour lequel il s'enfonçait dans les profondeurs. De la matière première du chaos il devait extraire la « pierre au noir », le plomb saturnien. L'expérience de l'alchimiste au cours de la première phase correspond à l'expérience du mélancolique. Le désespoir a valeur de purification de soi. Il est dès lors un mode de création. Pour Henri Ey, la distinction entre la maladie mentale (crise de mélancolie) et la névrose dépressive réside dans une « forme d'existence où elle [la névrose] entre dans un programme vital et constitue pour ainsi dire une loi et un idéal éthique intégrés dans la personnalité. »⁵⁴⁶ Les diaristes ont trouvé, au fond de l'angoisse, un anéantissement comparable à celui du mystique. Car l'angoisse, écrit

⁵⁴³ *LI*, p. 51 (« *Pari meu ser infinito, mas tirei-me a ferros de mim mesmo.* » ; p. 56).

⁵⁴⁴ Baltrusch, B., *Bewußtsein und Erzählungen...*, *op. cit.*, p. 168. Je traduis.

⁵⁴⁵ Agamben, G., *Stanze*, *op. cit.*, p. 58-59.

⁵⁴⁶ Ey, H., *Études psychiatriques*, *op. cit.*, p. 191.

Bataille, est « l'extrême du possible »⁵⁴⁷. La quête s'est faite à l'envers, vers le fond obscur de l'être. Il faut que le sujet s'anéantisse, brûle en enfer pour que vive la nouvelle littérature. De même, dans le conte *Rumpelstilzchen*, le fils de la meunière devenue reine vivra, car celui qui le menaçait s'est déchiré lui-même en deux, et a disparu dans le gouffre qui s'est ouvert sous ses pieds⁵⁴⁸. Il suffit qu'il soit nommé, et le voilà qui se détruit lui-même. Mais ce nom mortifère, d'où vient-il ? « C'est le Diable qui te l'a soufflé », hurle Rumpelstilzchen avant de mourir. Le projet prométhéen de se créer soi-même a des accents d'hérésie. La littérature est une discipline occulte, loin du regard de Dieu.

Aller jusqu'au bout de la déchéance, du dégoût de soi, c'est faire surgir le chaos, c'est-à-dire le diable. Pour créer le Grand Œuvre, il faut plonger au cœur des ténèbres. Au bord de l'écriture, Kafka prend son élan : « Il va falloir que je plonge, littéralement, et que je sombre plus vite que ce qui sombrera devant moi. »⁵⁴⁹ « La négativité devient-elle le seul espoir du monde ? » se demande Emrich⁵⁵⁰. Telle est « l'invention du diable »⁵⁵¹... Il faut assimiler le mal pour obtenir la bonne parole. Ce retournement qui permet la transformation en littérature est proprement diabolique :

Le mal vous fait parfois des surprises. Il se retourne subitement et dit : « Tu m'as mal compris », et c'est peut-être vrai. Le mal se métamorphose en tes propres lèvres, se laisse ronger par tes dents, et avec tes lèvres neuves – jamais encore les précédentes ne se collèrent plus docilement à ta mâchoire – voilà qu'à ton propre étonnement tu prononces la bonne parole.⁵⁵²

⁵⁴⁷ Bataille, G., *L'Expérience intérieure*, op. cit., p. 52.

⁵⁴⁸ Grimm, *Rumpelstilzchen*, in *Kinder- und Hausmärchen*, Munich, Winkler, 1976, p. 317. Je traduis.

⁵⁴⁹ *J*, p. 381 (« Es ist notwendig förmlich unterzutauchen und schneller zu sinken als das vor einem versinkende. » ; *III*, p. 76).

⁵⁵⁰ Emrich, W., *Franz Kafka*, Francfort-sur-le-Main / Bonn, Athenäum Verlag, 1965, p. 30. Je traduis.

⁵⁵¹ *J*, p. 284 (« Die Erfindung des Teufels » ; *II*, p. 74).

⁵⁵² *Ibid.*, p. 444 (« Es gibt Überraschungen des Bösen. Plötzlich wendet es sich um und sagt: « Du hast mich mißverstanden » und es ist vielleicht wirklich so. Das Böse verwandelt sich in Deine Lippen, läßt sich von Deinen Zähnen benagen und mit den neuen Lippen – keine frühern schmiegt sich Dir noch folgsamer ans Gebiß – sprichst Du zu Deinem eigenen Staunen das gute Wort aus. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 166-167).

Dans une lettre à Brod, Kafka dit vivre « au-dessus d'un trou d'ombre, d'où les puissances obscures sortent à leur gré pour détruire [sa] vie »⁵⁵³. La création littéraire est une « descente vers les puissances obscures », un « salaire pour le service du diable »⁵⁵⁴. On a vu plus haut que pour Kafka, l'adage delphique « Connais-toi toi-même » signifie : « Fais de toi le maître de tes actes. » (J 445) Or, il ajoute qu'il est déjà maître de ses actes. Cette maîtrise est sans doute ce qu'il appelle, dans un autre aphorisme, « le positif ». Elle ne peut suffire à la réalisation de l'œuvre : « Il nous incombe encore de faire le négatif ; le positif nous est déjà donné. »⁵⁵⁵ L'adage delphique a donc un autre sens : « Méconnais-toi ! Détruis-toi ! c'est-à-dire quelque chose de mauvais, et c'est seulement si l'on se penche très bas que l'on entend ce qu'il a de bon et qui s'exprime ainsi : Afin de te changer en celui que tu es. »⁵⁵⁶ Avec le « nigredo », l'écrivain-sorcier deviendra celui qu'il est véritablement, après avoir détruit l'enveloppe de son moi postiche. Il y a là un processus d'abstraction du sujet, qui disparaît au profit de la chose qu'il a faite : « Si, ayant acquis la connaissance, tu veux accéder à la vie éternelle [...], il te faudra te détruire toi-même, qui es l'obstacle, pour édifier le degré, qui est la destruction. »⁵⁵⁷ écrit Kafka. On peut donc organiser son salut par le négatif, dans une sorte d'œuvre mystique à rebours. L'achèvement du monde prescrit à l'artiste « peut n'être aussi qu'une succession de destructions »⁵⁵⁸. Benjamin a montré que c'est dans la « doublure du néant » que l'auteur pragois a effleuré la « rédemption »⁵⁵⁹. S'il reconnaît qu'il y a chez Kafka une révélation, il souligne qu'il s'agit d'un messianisme de « l'inversion »⁵⁶⁰. L'angoisse

⁵⁵³ Cachet du 5 juillet 1922 (« über einem Dunkel, aus dem die dunkle Gewalt nach ihrem Willen hervorkommt und, ohne sich an mein Stottern zu kehren, mein Leben zerstört. »).

⁵⁵⁴ *Ibid.* (« Hinabgehen zu den dunklen Mächten » « Lohn für Teufeldienst »).

⁵⁵⁵ *J*, p. 449 (« Das Negative zu tun, ist uns noch auferlegt, das Positive ist uns schon gegeben. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 174).

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 445 (« Verkenne Dich! Zerstöre Dich! also etwas Böses und nur wenn man sich sehr tief hinabbeugt, hört man auch sein Gutes, welches lautet: « um Dich zu dem zu machen, der Du bist. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 170).

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 469-470 (« Wirst Du nach gewonnener Erkenntnis zum ewigen Leben gelangen wollen [...], so wirst Du Dich, das Hindernis, zerstören müssen, um die Stufe, das ist die Zerstörung, zu bauen. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 199).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 472 (« Diese Welt [...] nur durch seine Zuendeführung, [...] zerstört werden kann » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 203).

⁵⁵⁹ Lettre du 20 juillet 1934 à Gerschom Scholem, in *Benjamin über Kafka*, *op. cit.*, p. 77).

⁵⁶⁰ Lettre 11 août 1934 à Gerschom Scholem, in *Benjamin über Kafka*, *op. cit.*, p. 78.

permet à Narcisse de se toucher du doigt. Elle est « épiphanie du sujet », écrit André Green⁵⁶¹. Kierkegaard évoque cette forme de désespoir qui consiste à vouloir faire sienne l'épine plantée dans sa chair⁵⁶². Il fait l'éloge de la mélancolie : « [...] j'ai été secouru. [...] par une terrible mélancolie, une écharde dans la chair. »⁵⁶³ De même, Kafka subit toutes les violences, même celles qui ne sont pas dirigées contre lui. C'est ainsi qu'il les révèle. Tel est le nouveau programme du diariste : « Prendre son parti de la plus grande déchéance comme de quelque chose de connu, à l'intérieur de quoi on reste encore élastique. »⁵⁶⁴ La mélancolie est une propédeutique à l'œuvre. Blanchot, commentant la fin du célèbre vers de Hölderlin, « le défaut de Dieu l'aide »⁵⁶⁵, note ce retournement du temps poétique de la détresse en une chance inespérée. C'est dans la violence que s'opère la sortie moderne du moi. Prométhée s'immole dans le feu qu'il a dérobé. Kafka exprime le désir de se consumer⁵⁶⁶. Il ne s'agit pas d'expulser le moi, mais de devenir néant, se consumer. Est-ce un hasard, si Kafka est mort justement de consommation, qu'il se soit pour ainsi dire vidé de l'intérieur ? Certes, l'écriture du *Journal* n'apaise pas l'angoisse : « Et ce n'est nullement un mensonge, et cela ne calme pas la souffrance, ce n'est qu'un surplus de forces dont je suis gratifié en un moment où la souffrance a pourtant visiblement épuisé toutes mes ressources, et jusqu'au fond de mon être dont il rouvre la plaie. Quelle espèce de surplus est-ce donc ? »⁵⁶⁷ Pourquoi toute cette détresse ? La réponse est dans le « surplus ». Le surplus, c'est la capacité de dire l'angoisse vécue au moment même où elle est vécue, sans rien altérer de sa puissance, sans trahir la vérité en l'affadissant dans le style. Le *Journal* est cette tentative de sertir le chaos dans la gangue du langage. Le cygne ne chante pas pour soulager sa douleur, mais parce qu'il se sait mourant. La littérature, selon Blanchot, n'exprime pas la douleur, « elle la fait exister sur un autre mode [...] »⁵⁶⁸ Écrire, note le diariste, permet

⁵⁶¹ Green, André, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, éd. de Minuit, 1983, p. 135.

⁵⁶² Kierkegaard, S., *Traité du désespoir*, op. cit., p. 418.

⁵⁶³ Kierkegaard, S., *Journal (extraits)*, vol. 4, Paris, NRF/Gallimard, 1957, p. 94.

⁵⁶⁴ *J*, p. 254 (« Den größten Niedergang als etwas Bekanntes hinnehmen und so darin noch elastisch bleiben » ; *II*, p. 64).

⁵⁶⁵ Hölderlin, F., variante du poème « La Vocation du poète ». Cf Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 235.

⁵⁶⁶ *J*, p. 468. *Loc. cit. in extenso*.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 434 (« Und es ist gar nicht Lüge und stillt den Schmerz nicht, ist einfach gnadenweiser Überschuss der Kräfte in einem Augenblick, in dem der Schmerz doch sichtbar alle meine Kräfte bis zum Boden meines Wesens, den er aufkratzt, verbraucht hat. Was für ein Überschuss ist es also » ; *III*, p. 167).

⁵⁶⁸ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature » ; *art. cit.*, p. 28.

d'objectiver la souffrance (J 433). Blanchot commentant ce passage, souligne que « la littérature tend précisément à construire un objet ». Penser l'inconsolable n'allège pas l'angoisse, mais « la connaissance comme telle est consolation »⁵⁶⁹, constate Kafka. Il s'identifie à Jacob (J 418). Or Jacob est celui qui a lutté avec Dieu, et qui a survécu : « [...] j'ai vu Dieu face à face et j'ai eu la vie sauve »⁵⁷⁰, dit-il. L'écrivain est celui qui subit les intempéries, mais qui fait face, et assiste à l'épiphanie d'une nouvelle littérature, éclatante et éternelle : « Violente averse. Mets-toi face à la pluie, laisse ses rayons de fer te pénétrer, glisse dans l'eau qui veut t'emporter, mais ne bouge pas, reste droit et attends le soleil qui va couler à flots, subitement et sans fin. »⁵⁷¹ Se laisser pénétrer par la violence du monde, ne pas lui opposer d'autre résistance que celle d'*être*, dans l'espoir d'une transmutation magnifique... Maurice Blanchot remarque que dans le fond du désespoir brille un espoir qui empêche « qu'on se rassasie même du désespoir »⁵⁷². Demeure toujours chez Kafka la possibilité « de transformer ce qui est un cheminement sans but en un but dans la certitude du but sans chemin »⁵⁷³. « N'est-il pas, en fin de compte, possible de connaître la vie à travers la frustration et la souffrance ? », s'interroge Claude David⁵⁷⁴. « Nul ne chante plus purement que ceux qui sont au plus profond de l'enfer [...] », semble lui répondre Franz Kafka⁵⁷⁵.

L'aventure de Malte et Soares aboutit à la mort de l'hétéronyme comme sujet, et la mise en péril de l'orthonyme, qui n'a d'autre solution que de se désolidariser de son double, transformé en victime expiatoire, selon le mot de Katharina Kippenberg⁵⁷⁶. Rilke en avait conscience, et c'est pourquoi il se défend de l'interprétation d'Ellen Key qui l'a confondu avec Malte. Il explique que ce dernier a sombré pour

⁵⁶⁹ J, p. 441 (« [daß] das Erkennen als solches Trost ist. » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, 162. Il s'agit d'une citation d'un *Livre de fantômes* chinois. Cf aussi la lettre de septembre 1920 à Milena.

⁵⁷⁰ Genèse, XXXII, p. 31.

⁵⁷¹ J, p. 347 (« Starker Regenguß. Stelle dich dem Regen entgegen, laß die eisernen Strahlen dich durchdringen, gleite in dem Wasser das Dich fortschwemmen will, aber bleibe doch, erwarte so aufrecht die plötzlich und endlos einströmende Sonne » ; II, p. 147).

⁵⁷² Blanchot, M., « Kafka et l'Exigence de l'œuvre », *art. cit.*, p. 121.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁷⁴ David, C., Franz Kafka, *op. cit.*, p. 245.

⁵⁷⁵ Lettre du 26 août 1920 à Milena (« Schmutzig bin ich Milena, endlos schmutzig, darum mache ich ein solches Geschrei mit der Reinheit. Niemand singt so rein, als die welche in der tiefsten Hölle sind [...] »).

⁵⁷⁶ Kippenberg, Katharina, « Rilke à Paris : Souvenirs », in *Rilke et la France...*, *op. cit.*, p. 239.

l'empêcher de sombrer lui-même, il se compare à un survivant (« Überlebender ») et se considère même comme l'héritier de Malte⁵⁷⁷. Pour lui, les *Carnets* ne sont pas tant un déclin (« Untergang ») qu'une sombre ascension (« dunkle Himmelfahrt »)⁵⁷⁸. Malte, dans les *Carnets*, accomplit sa descente aux Enfers, à l'instar du Christ du poème de 1913 : « Descente du Christ aux Enfers » [« Christi Höllenfahrt »]⁵⁷⁹. Comme le précise Gerald Stieg, il s'agit, en termes théologiques, des limbes, lieu situé entre la passion et la résurrection. De fait, les *Carnets* suivent les étapes de la transmutation du plomb en or. La première phase de ce processus est le « nigredo ». Cette transformation est celle subie par le mourant de la crémation. C'est dans la mort qu'émergent les nouvelles significations promises au poète. Malte décrit cette rupture : « Oui, il savait que maintenant il s'éloignait de tout, et pas seulement des hommes. Un instant encore et tout aura perdu son sens, et cette table et la tasse et la chaise à laquelle il se cramponne, tous les objets quotidiens et proches seront devenus inintelligibles, étrangers et pesants. »⁵⁸⁰

La perte des significations montre que l'homme est entré dans la zone neutre, où il peut se renouveler, après la destruction de son moi ancien dans le « nigredo ». Cette étape est celle du « candidus », l'œuvre au blanc. Aussi la couleur blanche est-elle fondamentale chez Rilke. Elle est notamment celle des femmes, de Christine Brahe, la mère de Malte, Abelone. C'est la couleur des silhouettes lumineuses des amoureuses. C'est aussi celle des anges, de la licorne et des livres dont rêve le poète. Au seuil de la mort, l'homme voit se déployer en lui une nouvelle vision : « [...] peut-être un grand abcès venait-il de s'épanouir dans son cerveau, comme un nouveau soleil qui métamorphosait le monde entier ? »⁵⁸¹ Pour Karine Winkelvoss, le symptôme rilkéen – ici l'abcès – est positif ; il signifie l'épiphanie d'un nouveau rapport au monde, et intervient après l'empoisonnement ou la perforation du cœur, qui symbolisent l'« effondrement au centre de l'ordre »⁵⁸². Aussi l'homme ne lutte-t-il pas contre la mort : « Il restait assis là à attendre que ce soit

⁵⁷⁷ Cf notamment la lettre du 16 décembre 1920 à Merline.

⁵⁷⁸ Lettre du 28 décembre 1911 à Lou.

⁵⁷⁹ Rilke, R. M., *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 560. Cf note p. 1589-1590 ; *Sämtliche Werke II*, op. cit., p. 57.

⁵⁸⁰ *CM*, p. 467 (« Ja, er wußte, daß er sich jetzt von allem entfernte, nicht nur von den Menschen. Ein Augenblick noch, und alles wird seinen Sinn verloren haben, und dieser Tisch und die Tasse und der Stuhl, an den er sich klammert, alles Tägliche und Nächste wird unverständlich geworden sein, fremd und schwer. » ; p. 45).

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 45 (« [...] vielleicht ging ein großes Geschwür auf in seinem Gehirn wie eine Sonne, die ihm die Welt verwandelte. » ; p. 466).

⁵⁸² Winkelvoss, K., *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 77.

fait. Et il ne se défendait plus. »⁵⁸³ Le grand soleil jaune indique peut-être déjà la troisième phase que l'on trouve dans certains livres d'alchimie, appelée « Citrinitas », l'œuvre au jaune, et correspondant au lever de l'aurore. À moins qu'il ne fasse référence, tout simplement, à l'or, terme de la transmutation. Au seuil du trépas, le sujet fictif touche l'infini. C'est juste avant le coup de pistolet qui devait mettre fin à ses jours que le faux tsar sentit « encore une fois en lui, comprimés à l'extrême, la volonté et le pouvoir d'être tout à lui seul ». ⁵⁸⁴ La mort de l'être jeune en particulier est l'« Ouvert ». Le faux tsar et la noyée de la Seine sont jeunes, tout comme Malte, qui n'a pas trente ans. Dès la fin de la rédaction, Rilke avoue qu'il lui aurait été impossible de ne pas écrire ce livre⁵⁸⁵. Quelques mois plus tard, il note que tout peut désormais commencer ; après les *Carnets*, tous les chants (Lieder) sont possibles⁵⁸⁶. Le passage par le « nigredo » lui a permis de découvrir la pierre philosophale nécessaire à la transmutation en or et surtout à la « projectio », c'est-à-dire la projection de couleur sur un corps afin qu'il se reproduise à l'infini. Le temps des images ne fait que commencer...

Il n'était pas besoin de raconter la mort de Brigge, puisque dans les *Carnets* la parole est à tout moment mort du sujet. C'est un mort qui parle, et ce livre a le même statut que les papiers laissés par le père du narrateur ; c'est le texte d'un mort qui parle de la mort d'un autre⁵⁸⁷. En effet, le diariste raconte d'autres morts que la sienne. Pour Maurice Blanchot, cette œuvre tourne autour d'un centre caché dont Rilke n'a pu s'approcher : la mort de Malte⁵⁸⁸. Cette mort du sujet, toujours pressentie mais jamais vécue, est caractéristique de la littérature contemporaine. C'est sur une tombe invisible que poussent les fleurs de la modernité, à l'image de cette sépulture cachée dans le paysage imaginaire dessiné par les dentelles que déployait le narrateur et sa mère : « Et on se frayait un chemin à travers les buissons enneigés des Binche et on arrivait en des lieux où personne n'avait jamais été ; les branches pendaient si étrangement vers le sol, il n'était pas impossible qu'une tombe fût cachée là, mais nous nous gardions bien de nous le dire. »⁵⁸⁹ La

⁵⁸³ *CM*, p. 467 (« So saß er da und wartete, bis es geschehen sein würde. Und wehrte sich nicht mehr. » ; p. 46).

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 558-559 (« unendlich zusammengedrängt, noch einmal Wille und Macht in ihm war, alles zu sein. » ; p. 151).

⁵⁸⁵ Lettre du 4 novembre 1909 à la baronne Elisabeth Schenk zu Schweinsberg.

⁵⁸⁶ Lettre du 25 mars 1910 à Anton Kippenberg.

⁵⁸⁷ Malte trouve dans le portefeuille de son père le récit de la mort de Christian IV.

⁵⁸⁸ Blanchot, M., « Rilke et l'Exigence de la mort », *art. cit.*, p. 168.

⁵⁸⁹ *CM*, 523 (« Und man drängte sich durch das verschneite Gebüsch der Binche und kam an Plätze, wo noch keiner gegangen war ; die Zweige hingen so merkwürdig

profanation aura lieu en poésie même, dans le dire d'un sujet lyrique vacant, la désignation d'une tombe dans la terre vierge. Le chant tente sans cesse de s'élever vers le monde, et sans cesse il se courbe à nouveau vers l'humus. Le journal est bien un livre des morts, comme ces rouleaux de l'Ancienne Égypte, ou ces tombeaux des Alyscamps, textes de pierre béants « comme des tombes de ressuscités »⁵⁹⁰, tombeaux étrangement vides, que traverse le regard d'Orphée. Le chant lyrique porte l'éternel deuil de son origine.

L'intranquillité pessoenne est une étape nécessaire. Pour Yvette Centeno, le « desassossego » est un état d'âme propre à l'adepte dans sa phase de « nigredo »⁵⁹¹. Le passage par l'étape de cadavre, qui marque le début de l'œuvre de l'alchimiste, s'exprime ici dans l'explosion des formes jusqu'au point extrême de l'annulation du moi⁵⁹². L'alchimiste parvient alors au « candidus », au neutre. Soares, qui effectue une véritable descente aux Enfers, est bien la figure du Diable⁵⁹³. Celui-ci, comme le poète, est un qui échoue. Il a échoué à tenter le Seigneur, il a échoué à être la lumière ; il est l'exilé⁵⁹⁴. Mais il est aussi « L'Étoile brillante du matin »⁵⁹⁵. L'obscurité est convertie en lumière, l'échec en victoire. Satan rejoint la figure des martyrs, qui connaissent le déclin puis la Gloire. Soares, en ce sens, est à la fois le Diable et le Christ. « [...] ce lent calvaire que j'ai fait de moi pour atteindre à ma Gloire Crucifiée [...] »⁵⁹⁶, écrit-il. Comme le saint, le poète est métamorphosé par le supplice qu'il a connu, qui est un supplice d'un ordre supérieur : « Il est de ces martyres plus subtils que ceux des saints et des ermites [...] »⁵⁹⁷. Pour Pessoa, Dieu et le Diable ont ceci de commun qu'ils sont des rêveurs. En effet, tous deux ont voulu se créer autre. Ils en ont payé le prix. Le Diable a été déchu, l'hypostase divine – le Christ –, a été crucifié. Le poète, qui est un rêveur, connaît le même destin : « Le rêveur suprême a pour fils le martyr suprême. »⁵⁹⁸ Comme

abwärts, es konnte wohl ein Grab darunter sein, aber das verbargen wir voreinander. » ; 111).

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 602 (« wie die Gräber Auferstandener » ; 199).

⁵⁹¹ Centeno, Y., *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 35.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 37.

⁵⁹³ Nous mettons un majuscule au terme « Diable » lorsque le terme est utilisé par Pessoa, conformément au texte.

⁵⁹⁴ Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, op. cit., p. 33-37.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 36-37 (a Estrela brilhante da manhã »).

⁵⁹⁶ *LI*, p. 298 (« [...] o lento calvário que de mim fiz para a minha Glória Crucificada [...] » ; p. 280).

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 149 (« Há martírios mais subtis que aqueles que se registam dos santos e dos eremitas [...] » ; p. 149).

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 322 (« O supremo sonhador tem por filho o martírio supremo. » ; p. 302).

Malte, Soares a été sacrifié. Selon Lourenço, si l'écrivain portugais a « suicidé » dans le *Livre* la mythologie hétéronymique, ce fut pour s'épargner le suicide réel⁵⁹⁹. La fiction de soi est une façon d'échapper à la mort. Pour Soares, le suicide est réservé aux « existences dépourvues du moindre balcon de théâtre »⁶⁰⁰. Il suffit ensuite de faire vivre à son ou ses personnages la tragédie dont soi-même, en tant que spectateur, on sortira purifié. Soares lui-même énonce ce principe explicatif sa propre genèse : « Se créer un autre Moi, qui soit chargé de souffrir en nous, de souffrir ce que nous souffrons. Ensuite, créer un sadisme intérieur, entièrement masochiste, capable de jouir de sa propre souffrance comme de celle d'un autre. »⁶⁰¹ Il y a, de la part de l'orthonyme, un sadisme salvateur, une « indélicate volupté de l'échec »⁶⁰², qui explique toutes les images dégradantes que l'aide-comptable donne de lui-même dans le *Livre*. Pessoa n'a pas reculé devant ce jeu morbide avec lui-même. En effet Vicente Guedes et le baron de Teive, qui avaient été « pressentis » pour le rôle de Soares, sont tous deux « suicidés » par leur auteur. Cependant le héros ne meurt pas, au sein de cette vie fictive qui lui est accordée. C'est comme sujet qu'il est anéanti. Soares avoue que dans la chambre qu'il occupe « vit un mort »⁶⁰³. En écrivant, il tisse « des lindeuls pour un tiède ensevelissement. »⁶⁰⁴ Il est la seule voie d'écriture possible pour une œuvre qui se veut l'œuvre de personne, posthume dès sa naissance. Comme l'écrit Robert Bréchon, le « renoncement » de Soares n'est pas un refus, mais une ouverture vers l'inconnu⁶⁰⁵. L'écriture contemporaine est ici annoncée : l'hétéronymie est ce paradoxe d'un sujet de l'écriture inventé pour vivre et raconter la mort du sujet. Sa voix naît de l'intervalle, comme celle du Diable, « Seigneur absolu de l'interstice et de l'entre-deux »⁶⁰⁶, des espaces de la non-vie. L'hétéronyme est donc, comme le Diable, la figure de ce non-advenu, le symbole de la « saudade ».

Retraçant sa genèse, l'hétéronyme évoque au même moment son anéantissement. C'est parce qu'il est fictif qu'il peut raconter cela. En ce

⁵⁹⁹ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, op. cit., p. 127.

⁶⁰⁰ *LI*, p. 67 (« existências sem balcão » ; p. 72).

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 504 (« Criar um outro Eu que seja o encarregado de sofrer em nós, de sofrer o que sofremos. Criar depois um sadismo interior, masoquista todo, que goze o seu sofrimento como se fosse de outrem. » ; p. 435).

⁶⁰² *Ibid.*, p. 320 (« volúpia indeterminada da fálencia » ; p. 300).

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 205 (« viver um morto » ; p. 196).

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 468 (« lençóis para o meu tédio amortalhar » ; p. 472).

⁶⁰⁵ Bréchon, R., *Pessoa, le poète intranquille*, op. cit., p. 82.

⁶⁰⁶ Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, op. cit., p. 58-59 (« senhor absoluto do interstício e do intermedo »).

sens, il est l'emblème du sujet lyrique moderne. En effet, qu'est-il d'autre qu'une effigie, une image ? L'image, au double sens optique et rhétorique, est le véritable triomphe de l'artiste narcissique et mélancolique. Dans sa tristesse, il s'invente lui-même. Orphée démembré n'a pas le pouvoir de se reconstituer, mais celui de nommer ses parties, s'énumérant sans fin dans le chant de la modernité. Obsédé par son image, il meurt au monde mais se crée en paroles. Le livre d'images ne peut être qu'un livre des morts. « Celui qui aura appris ce livre sur terre ou qui l'aura fait écrire dans sa sépulture, il sortira tous les jours qu'il voudra, et il rentrera dans sa tombe sans obstacles [...] »⁶⁰⁷, précise *Le Livre des morts* de l'Égypte ancienne. C'est un autre mélancolique, qui, égaré dans ce non-lieu de son moi, dépeint cette suprême victoire... et mort – il s'agit de Kierkegaard : « Ma peine est mon château seigneurial, perché là-haut, comme un nid d'aigle, sur le faite des montagnes, au milieu des nuages ; personne ne peut l'assaillir. De là, je prends mon vol, je descends dans la réalité et saisis ma proie [...]. Cette prise, c'est l'image que je tisse dans les tapisseries de mon château. Puis je vis comme un défunt. »⁶⁰⁸

Blanchot note la parenté de l'image et du cadavre⁶⁰⁹. Ce dernier n'est ni le vivant en personne, ni un autre. De même, l'image n'est ni la chose ni une autre réalité. Cadavre et image, ne sont ni ici ni ailleurs, mais dans un monde intermédiaire, le neutre. Ils font signe vers une chose qu'ils ne sont pas, ou plus. Le sujet lyrique moderne n'est pas un véritable sujet ; il en est la dépouille. Tout, dans sa mélancolie, devient allégorie, y compris lui-même. Tel est le poète lyrique de la modernité, tel que le définit Blanchot : Orphée n'est pas le Dieu, « il est un appel à mourir plus profondément »⁶¹⁰. La mort symbolique de l'écrivain est intrinsèque au chant véritable. Et d'énoncer le commandement du poète : « Sois toujours mort en Eurydice, afin d'être vivant en Orphée. »⁶¹¹ Habitant des abîmes de la conscience de soi, le diariste fonde le cogito de la modernité.

⁶⁰⁷ *Le Livre des morts*, Égypte ancienne, vers 1550-1500 avant Jésus-Christ, chapitre I, prière d'accueil. Musée du Louvre.

⁶⁰⁸ Kierkegaard, S., *Journal (extraits)*, *op.cit.*, p. 36.

⁶⁰⁹ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 348.

⁶¹⁰ Blanchot, M., « Rilke et l'Exigence de la mort », *art. cit.*, p. 206.

⁶¹¹ Blanchot, M., *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1959, p. 329.

Les « Inquisiteurs »

« Pourquoi ai-je ri ? Je sais le temps de mon être compté »⁶¹²

Depuis Dürer, la mélancolie prend sa source dans la connaissance et la pensée. Les livres et instruments, la posture – tête soutenue par la main – de *Melancholia I* en témoignent. Pour Foucault, le cogito moderne est bien lié à cette méditation, car, bien loin de conduire à « une affirmation d'être », il ouvre sur « toute une série d'interrogations où il est question de l'être »⁶¹³. La conscience qui va stigmatiser la littérature du moi au XX^e siècle repose sur un nouveau cogito : « Je me pense et découvre que je suis plusieurs, donc je ne suis rien », signant ainsi la fin des certitudes. Mettant fin au subjectivisme romantique, les diaristes affrontent la mélancolie, et la conscience de soi qui est conscience de la mort. Ce sentiment tragique, ajouté à l'inquiétude baroque qui traverse les trois œuvres – à savoir que tout est instable, le moi et l'univers –, constitue une forme baroque de la modernité. Le monde moderne est un théâtre sans coulisses, et l'homme moderne, plus que tout autre, est un animal métaphysique⁶¹⁴. Hugo Friedrich constate qu'au XX^e siècle « le rire du grotesque [...] cède la place au rictus et au frisson d'inquiétude », « une inquiétude que l'âme moderne réclame et attend, plutôt que l'apaisement. »⁶¹⁵

Malte n'a aucune garantie d'existence, pas même celle de sa pensée. Après s'être défini comme néant, il écrit : « Et pourtant, ce rien se met à réfléchir [...] »⁶¹⁶ Il est donc un « Rien, qui pense »⁶¹⁷, selon la formule de Wilhelm Loock, qui y voit le programme de la littérature moderne. Malte, on l'a vu, déplore le fait que les hommes confondent être et apparence. Ils vivent dans l'inconscience. L'artiste, au contraire, est désigné pour peu qu'il ait d' »inquiétantes pensées »⁶¹⁸.

⁶¹² Keats, John, in *Seul dans la splendeur*, Paris, Orphée/La Différence, 1990, p. 84. Keats écrit ce sonnet alors qu'il se sait condamné par la maladie.

⁶¹³ Foucault, M., *Les Mots et les Choses*, Paris, NRF/Gallimard, 1966, p. 335.

⁶¹⁴ Schopenhauer, A., *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, op. cit., p. 851 : « L'Homme est un animal métaphysique ».

⁶¹⁵ Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 36 et 362.

⁶¹⁶ *CM*, p. 447 (« Und dennoch, dieses Nichts fängt an zu denken [...] » ; p. 23).

⁶¹⁷ Loock, Wilhelm, *Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Munich / Oldenburg, 1976, p. 65.

⁶¹⁸ *CM*, p. 449 (« beunruhigenden Gedanken » ; p. 25).

Blanchot décrit l'œuvre de Kafka comme un « monde nocturne, de froid tourment », où la lumière « donne de l'espoir, mais fait de l'espoir l'ombre de l'angoisse et du désespoir. »⁶¹⁹ L'espoir, écrit-il, est « le signe de notre détresse »⁶²⁰. Le lecteur du *Journal* « descend [...] dans une nuit encore plus sombre où se font entendre les cris d'un homme perdu »⁶²¹. Dans cet univers où l'homme est seul, il ne lui reste que le champ de sa conscience. Ce repli sur elle-même de la conscience manifeste une profonde « détresse existentielle » – pour reprendre les termes de Jürgensen –, symptôme de la « crise de la conscience » qui affecte le XX^e siècle⁶²². Pour Jürgensen, les journaux de l'auteur pragoïse sont du domaine d'une « pathologie générale de la culture ». Kafka est « un malade de civilisation », explique Philippe Lacoue-Labarthe, car il « a ressenti à l'extrême cette folie dans laquelle est entrée l'Europe à la fin du XVIII^e siècle. [...] Cette folie européenne, c'est le nihilisme. C'est *Dieu est mort*. » Son écriture est « posée sur le vide »⁶²³. Kafka dit en effet n'avoir été guidé ni par le christianisme ni par le judaïsme (J 482). Il n'exprime pas cette folie, selon Lacoue-Labarthe, il l'écrit. Aussi est-il allé « plus loin que les plus noirs et les plus désespérés de tous les artistes modernes. » À la suite de sa lecture de l'essai de Félix Weltsch, *Expérience vécue et Intention*, où s'affirme la piété de l'auteur et son souci de « préserver à la vie une possibilité et un sens »⁶²⁴, Kafka exprime son refus d'une telle illusion : « L'homme contemplatif est en un certain sens celui qui vit avec le monde, il s'accroche aux choses vivantes, il essaie d'aller du même pas que le vent. C'est cela que je ne veux pas être. »⁶²⁵ Il écrit en 1917 : « Le premier signe d'un début de connaissance est le désir de mourir. »⁶²⁶ La détresse est alors le signe de la lucidité, et le bonheur celui de l'ignorance. L'écrivain ne cherche pas à aplanir les difficultés : « [...] je n'assèche pas les marais, je vis dans leurs exhalaisons fiévreuses »⁶²⁷, dit un fragment de 1920. Kafka refuse

⁶¹⁹ Blanchot, M., « Kafka et Brod », in *De Kafka à Kafka*, op. cit., p. 144.

⁶²⁰ Blanchot, M., « La Lecture de Kafka » art. cit., p. 16.

⁶²¹ Blanchot, M., « Kafka et Brod », art. cit., p. 143.

⁶²² Jürgensen, M., *Das fiktionale Ich*, op. cit., p. 134 et 136. Et suivante.

⁶²³ « De la tête aux pieds », émission de France Culture, 3 août 2003. Et suivante.

⁶²⁴ L'expression est de C. David. Cf *J*, 1421; note 3 de la p. 476.

⁶²⁵ *J*, p. 476 (« Der Betrachtende ist in gewissem Sinne der Mitlebende, er hängt sich an das Lebende, er sucht mit dem Wind Schritt zu halten. Das will ich nicht sein. » ... [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 214).

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 446 (« Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 171).

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 497 (« [...] ich lege die Sümpfe nicht trocken, sondern lebe in ihrem fiebrigen Dunst. » ; *III*, p. 183).

de lire ou d'écrire des livres qui rendent heureux, ainsi qu'il le déclare à Oskar Pollack :

Il me semble d'ailleurs qu'on ne devrait lire que les livres qui vous mordent et vous piquent. Si le livre que nous lisons ne nous réveille pas d'un coup de poing sur le crâne, à quoi bon le lire ? Pour qu'il nous rende heureux, comme tu l'écris ? Mon Dieu, nous serions tout aussi heureux si nous n'avions pas de livres [...] En revanche, nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide – un livre doit être la hache pour la mer gelée en nous.⁶²⁸

Il évoque son propre rôle comme celui d'un fou qui, par l'excès de sa folie, ferait prendre conscience à un sage de sa sagesse. Kafka a senti qu'il était en un certain sens le symbole de son époque, qu'il en: « [...] j'ai vigoureusement absorbé l'élément négatif de mon temps, un temps [...] que je peux jusqu'à un certain point représenter. »⁶²⁹ Et en 1918, il déclare : « Je suis une fin ou un commencement »⁶³⁰. Deux ans plus tard, il se dit « incapable de devenir historique »⁶³¹, parce qu'il fait « éclater la chaîne des générations et coupe court pour la première fois jusqu'au fond de tous les abîmes à la musique du monde qui, jusque-là, pouvait toujours au moins être pressentie. Parfois, dans [son] orgueil, il a plus peur pour le monde que pour lui. »⁶³² L'artiste est celui qui met fin à la musique du monde, à la marche des choses, à la succession des

⁶²⁸ Lettre du 27 janvier 1904 (« Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht, wie Du schreibst? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten [...] Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. »).

⁶²⁹ *J*, p. 482 (« [...] habe ich das Negative meiner Zeit, [...] die ich [...] gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen. » ; [Oktavheft H] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 216).

⁶³⁰ *Ibid.* (« Ich bin Ende oder Anfang. »).

⁶³¹ *Ibid.*, p. 492 (« unfähig historisch zu werden » ; *III*, p. 175).

⁶³² *Ibid.* (« die Kette der Geschlechter sprengend, die bisher immer wenigstens zu ahnende Musik der Welt zum erstenmal bis in alle Tiefen hinunter abbrechend. Manchmal hat er in seinem Hochmut mehr Angst um die Welt als um sich. ». Ce passage pourrait être interprété de façon négative : Kafka est incapable de devenir historique, c'est-à-dire de faire éclater la chaîne des générations etc. Mais la dernière phrase du fragment, ainsi que d'autres annotations de Kafka, nous orientent vers la première interprétation.

génération. Il met le monde en péril, parce que « celui, qui vivant, ne vient pas à bout de la vie [...] peut écrire ce qu'il voit sous les décombres, car il voit autrement et plus de choses que les autres »⁶³³. L'artiste est, pour Kafka, l'« authentique survivant »⁶³⁴, ou, selon la formule de Claude David, « un veilleur qui vit avec les morts »⁶³⁵. L'artiste est « l'inquisiteur » du genre humain. L'image qu'il laisse de lui est celle d'un cadavre embaumé qui inspire la terreur plus que l'admiration, à l'image du corps de Napoléon qu'évoque Kafka dans son journal (J 157). L'art véritable exacerbe la conscience humaine jusqu'à l'insoutenable. « L'art est d'abord la conscience du malheur, non pas sa compensation »⁶³⁶, écrit Blanchot à propos de Kafka. Pour Philippe Lacoue-Labarthe, lecteur du *Journal*, jamais la littérature n'a exprimé une telle acuité existentielle. Il résume ainsi le principe de l'écriture kafkésienne de soi : « Je ne sais pas vivre et j'écris que je ne sais pas vivre, non pas pour apprendre à vivre [...], mais parce qu'écrire que je ne sais pas vivre porte un témoignage fulgurant sur l'existence. » Le critique ajoute que la lecture de cet auteur provoque un très grand malaise car « il ouvre le vide sur lequel nous voudrions fermer les yeux »⁶³⁷.

L'intranquillité personnelle, c'est l'agitation de la pensée, opposée au repos du divertissement. « Agir, c'est connaître le repos »⁶³⁸, constate Soares. L'intranquillité est une expérimentation métaphysique de l'existence, ce que Gil a appelé la « métaphysique des sensations »⁶³⁹. La poésie est savoir du néant. « L'esprit le plus élevé, écrit Soares, ne fait que connaître de plus près le vide et l'incertitude de toute chose »⁶⁴⁰. « Le cogito de Soares, note Robert Bréchon, c'est cette intuition fulgurante que ce n'est ni la sensation ni la pensée qui prouvent l'existence mais la conscience de soi. »⁶⁴¹ Mais il s'agit d'un cogito

⁶³³ *Ibid.*, p. 513 (« Derjenige der mit dem Leben nicht lebendig fertig wird [...] kann [...] eintragen, was er unter den Trümmern sieht, denn er sieht anderes und mehr als die andern [...] » ; III, p. 190).

⁶³⁴ *Ibid.* (« der eigentlich Überlebende »).

⁶³⁵ David, C., « Das Bildnis des Malers », in *Literatur und Kritik*, n°140, November 1979, p. 602. Je traduis.

⁶³⁶ Blanchot, M., « Kafka et l'Exigence de l'œuvre », *art. cit.*, p. 119.

⁶³⁷ « De la tête aux pieds » émission de France Culture, 3 août 2003. Et suivantes.

⁶³⁸ *LI*, p. 136 (« Agir é repousar » ; p. 134).

⁶³⁹ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La métaphysique des sensations*, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁴⁰ *LI*, p. 199 (« O mais alto de nós não é mais que um conhecedor mais próximo do oco e do incerto de tudo » ; p. 190)

⁶⁴¹ Bréchon, R., « La Conscience et le Réel dans le *Livro do desassossego* », *art. cit.*, p. 97.

inversé : « Je pense, donc je ne *suis* pas. »⁶⁴² Pour Burghard Baltrusch, l'hétéronymie pessoenne n'est qu'une « gigantesque tautologie d'un moi en ruines »⁶⁴³. Il montre que la conscience chez Pessoa n'est qu'une conscience d'elle-même, et non conscience du monde⁶⁴⁴. Le lisboète écrit en effet : « La conscience n'existe pas : elle est consciente. »⁶⁴⁵ Or, une conscience tournée vers elle-même ne peut que mettre en scène la pensée de sa propre mort. Baltrusch écrit : « Soares incarne, à travers sa prose d'abdication autoréférentielle, la fin de la fiction du moi romantique dans la littérature européenne des modernes. »⁶⁴⁶ Il souligne que la douleur résultant de la perte de l'unité de la personne et de la *Weltanschauung* qui en découlait est sans doute la caractéristique esthétique la plus aiguë de la conscience moderne⁶⁴⁷. Il s'oppose à la conception, développée par Georg Lind⁶⁴⁸, d'un *Livre* qui serait un reflet de la mentalité « fin de siècle », et qui serait traversé par les thèmes du solipsisme, de l'inadaptation, du « taedium vitae », des postures de la philosophie existentielle, d'esthétisme, de dandysme et de nihilisme⁶⁴⁹. Pour lui, c'est la réflexivité de la conscience qui est l'aspect fondamental du *Livre*, et elle place celui-ci résolument sur le terrain de la modernité. Le poète pessoen mesure l'étendue du néant. Pour Lourenço, Pessoa est le « fou lucide »⁶⁵⁰. Il dévoile à l'humanité son terrible secret. « Je viens comme messenger de la conscience »⁶⁵¹, annonce-t-il. Il est « l'Inquisiteur au milieu de l'humanité ordinaire », pour reprendre l'expression de Judith Balso⁶⁵². Il révèle à chacun « qu'il est porteur d'une ontologie ou d'une métaphysique »⁶⁵³. Pour Pessoa, comme pour Kafka, la mission de l'art réside dans cet éveil des hommes à leur condition existentielle. « La finalité de l'art est simplement

⁶⁴² Bréchon, R., *Étrange Étranger*, op. cit., p. 492.

⁶⁴³ Baltrusch, B., *Bewußtsein und Erzählungen...*, op. cit., p. 350. Je traduis.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 64 et 353.

⁶⁴⁵ Pessoa, F., *Textos filosóficos*, op. cit., vol. 1, p. 191 (« A consciência não existe: é consciente. »). Je traduis.

⁶⁴⁶ Baltrusch, B., *Bewußtsein und Erzählungen...*, op. cit., p. 315. Je traduis.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁶⁴⁸ Lind, G. R., *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 1981.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 306.

⁶⁵⁰ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, op. cit., p. 99.

⁶⁵¹ Inédit de la Bibliothèque nationale du Portugal (« I come as a messenger of consciousness. »). Je traduis.

⁶⁵² Balso, Judith, « L'Hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », in *Colloque de Cerisy...*, op. cit., p. 170.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 169.

d'augmenter l'autoconscience humaine »⁶⁵⁴, écrit-il. L'hétéronyme fait un vœu similaire : « Je voudrais que la lecture de ce livre vous laisse l'impression d'un ennui se prolongeant en cauchemar voluptueux. »⁶⁵⁵ Parce que la prose est le mode d'expression usuel, elle est le moyen privilégié pour semer le trouble. « Ah, mais comme je voudrais jeter au moins dans une âme un peu de poison, d'intranquillité et de désarroi »⁶⁵⁶, déclare le lisboète.

Georg Lukács écrit qu'ayant brisé le cercle métaphysique des Grecs, nous vivons « dans l'éparpillement de la réflexivité », ouvrant entre nous et nous-mêmes un abîme⁶⁵⁷. « L'ironie de l'écrivain, ajoute-t-il, est la mystique négative des époques sans Dieu [...]. »⁶⁵⁸ Sans Dieu, mais avec le diable, si l'on considère que celui-ci est le symbole de la lucidité, de la réflexivité. « Seul le Mal a la connaissance de soi-même »⁶⁵⁹, écrit Kafka. Sa capacité ironique est infinie, au sens que Jankélévitch donne à l'ironie : « L'ironie nous présente la glace où notre conscience se mirera toute à son aise : ou, si l'on préfère, elle renvoie à l'oreille de l'homme l'écho qui répercute le son de sa propre voix. »⁶⁶⁰ C'est également ainsi que Soares la définit, au fragment 149. Selon lui en effet, elle naît lorsque la conscience prend conscience d'elle-même. Plaçant l'ironie au cœur de l'être humain, le poète portugais annonce les postures de la conscience moderne. Son projet d'empoisonner les âmes humaines en leur révélant le nouveau cogito a quelque chose de diabolique. En effet, le diariste est convaincu que les hommes ne supporteraient pas d'affronter le Mystère, et que la méditation les conduirait au suicide⁶⁶¹. Dans *Le Violon enchanté* [*Mad Fiddler*], Pessoa présente un Orphée remontant des Enfers pour glorifier l'inquiétude⁶⁶². Ce n'est plus Prométhée qui fait don de prévoyance, c'est Lucifer qui

⁶⁵⁴ Pessoa, F., *Páginas íntimas...*, p. 186 (« A finalidade da arte é simplesmente aumentar a autoconsciência humana »). Je traduis.

⁶⁵⁵ *LI*, p. 231 (« Quero que a leitura deste livro vos deixe a impressão de tédio continuado em pesadelo voluptuoso » ; p. 219).

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 96 (« Ah, mas como eu desejaria lançar ao menos numa alma alguma coisa de veneno, de desassossego e de inquietação. » ; p. 98).

⁶⁵⁷ Lukacs, G., *La Théorie du roman*, *op. cit.*, p. 24-25.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁵⁹ *J*, p. 450 (« Selbsterkenntnis hat nur das Böse. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 175).

⁶⁶⁰ Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 36.

⁶⁶¹ *LI*, p. 206.

⁶⁶² Pessoa, F., *Le Violon enchanté*, Paris, Bourgois, 1992, p. 38-39 : « L'ombre qui survient pour bénir, / Depuis d'insensés abîmes embrassés, / L'Intranquillité lumineuse, / Préférable à la tranquillité. » (« The shadow that comes to bless / From kissed depths unexpressed, / The luminous restlessness / That is better than rest »).

apporte aux hommes sa lumière insoutenable, allume dans les consciences un brasier ardent. Les diaristes portent sur le monde un regard d'une lucidité désespérée. Cependant, ils échappent à la pesanteur mortifère de l'angoisse grâce à l'ironie. Le chaos, une fois écrit, devient habitable.

La pensée de Kafka et Soares est mouvante, en perpétuelle quête d'elle-même. Leurs écrits reflètent ce doute, adoptant les caractéristiques du « Witz » et de l'ironie chez Schlegel : « chaos, mouvement ininterrompu, bouffonnerie transcendante »⁶⁶³. Il y a, chez Kafka et Soares, une suspension du jugement, un refus du discours. Ce « repos de la langue », selon Barthes, est une forme du neutre⁶⁶⁴. L'écriture de Kafka, qui sans cesse revient sur elle-même, se contredit et se commente, a quelque chose de diabolique. L'écrivain n'a-t-il pas dit lui-même, examinant le succès de sa rhétorique auprès de ses parents, qu'il était « diabolique en toute innocence ? »⁶⁶⁵ Son écriture est une dialectique, dont le goût a pu lui être donné par sa culture, les juifs étant en effet, note William Johnston, formés « aux subtilités juridiques et théologiques »⁶⁶⁶. La dialectique kafkéoenne est une dialectique tronquée. Elle est proche de la structure dialogique du Talmud, où aucune interprétation n'est vraie mais toutes sont justes : il n'y a pas de résorption dans une synthèse⁶⁶⁷. Pour Ingeborg Henel⁶⁶⁸, la pensée de l'écrivain pragois n'a rien à voir avec l'existentialisme de Heidegger et de Sartre. Il n'y a pas chez lui de liberté existentielle, pas de critère pour la justesse du choix. En effet, si une possibilité est choisie, alors les autres sont exclues. Il y a là comme une faute ontologique. Ses arguties sont infinies, et troublent la capacité de jugement de son lecteur. Les lettres à Felice sont comme le manifeste de la rhétorique perverse de ce fiancé en apparence inoffensif. Cette manipulation de l'autre n'a pas échappé à Deleuze et Guattari, pour qui Kafka fait « un usage pervers, diabolique, de la lettre »⁶⁶⁹. Mais le *Journal* fournit lui aussi quantité de preuves de l'efficacité du langage kafkéoenn, qui a été formé à la fois à

⁶⁶³ Friedrich, H., *Structures de la poésie moderne*, op. cit., p. 35.

⁶⁶⁴ Barthes, R., *Le Neutre...*, op. cit., p. 72-77.

⁶⁶⁵ *J*, p. 352 (« Teuflich in aller Unschuld » ; *III*, p. 24). À la suite du tribunal de l'Askaniischer Hof à Berlin, et de l'échec des fiançailles avec Felice, Kafka convainc ses parents qu'il y a fort peu à dire contre lui.

⁶⁶⁶ Johnston, W. M., *L'Esprit viennois*, op. cit., p. 26.

⁶⁶⁷ Cf Ouaknin, M-A., *Invitation au Talmud*, op. cit., p. 96.

⁶⁶⁸ Henel, Ingeborg C., « Kafka als Denker » ; in David, C. (dir.), *Franz Kafka, Themen und Probleme*, Göttingen, Vandenhœck et Ruprecht, 1980, p. 62.

⁶⁶⁹ Deleuze, G. et Guattari, F., *Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 52.

l'école du judaïsme et à l'Université de Droit. Le diariste tisse et « détisse » la toile dans laquelle il prend le lecteur. Il élabore des situations qu'il désagrège ensuite. Un des textes de la série *Lui* illustre ce procédé : « Il se serait accommodé d'une prison. [...]. Mais c'était une cage [...], en vérité le prisonnier était libre, il pouvait participer à tout [...], il aurait même pu quitter la cage, les barreaux étaient espacés de plusieurs mètres, il n'était même pas prisonnier. »⁶⁷⁰ Blanchot a bien mis en lumière cet enchaînement de réserves dans la phrase kafkaïenne, ensemble négatif parallèle à la proposition principale qui est ainsi niée au fur et à mesure de son développement. Dans cette rhétorique, tous les renversements de sens sont possibles, comme le constate Blanchot : « Ce qui rend angoissant notre effort pour lire, ce n'est pas la coexistence d'interprétations différentes, c'est, pour chaque thème, la possibilité mystérieuse d'apparaître tantôt avec un sens négatif, tantôt avec un sens positif [...]. »⁶⁷¹ Et il ajoute : « Toute l'œuvre de Kafka est à la recherche d'une affirmation qu'elle voudrait gagner par la négation, affirmation qui, dès qu'elle se profile, se dérobe, apparaît mensonge et ainsi s'exclut de l'affirmation, rendant à nouveau l'affirmation possible. » L'écriture, qui revient sans cesse sur elle-même, cherche la vérité. Décrivant son regard dans le miroir, le diariste le définit d'abord par des négations : « Le regard n'est nullement dévasté [...], mais il n'est pas non plus enfantin. »⁶⁷² Dans toute affirmation, il introduit une concession : « [...] il [le regard] serait plutôt incroyablement énergique, à moins qu'il n'ait été tout simplement observateur [...]. »⁶⁷³ L'écrivain joue également sur les présupposés de son lecteur, en parodiant des textes connus, comme ce verset de Matthieu (7,8) : « qui cherche trouve », qui devient sous la plume de Kafka : « Qui cherche ne trouve pas, mais qui ne cherche pas est trouvé. »⁶⁷⁴ Le lecteur est pris de malaise, car il devient l'habitant d'un monde mouvant où le sens se dérobe. Le scepticisme caractérise la pensée de l'auteur pragoïse. Il reproche d'ailleurs à Pascal la trop grande rationalité de ses démonstrations, le raisonnement implacable par lequel il amène son

⁶⁷⁰ *J*, p. 492-493 (« Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. [...] Aber es war ein Gitterkäfig. [...] der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen, [...] selbst verlassen hätte er den Käfig können, die Gitterstangen standen ja meterweit auseinander, nicht einmal gefangen war er. » ; *III*, p. 175).

⁶⁷¹ Blanchot, M., « La Lecture de Kafka », *art. cit.*, p. 14. Et suivante.

⁶⁷² *J*, p. 325 (« Der Blick ist gar nicht verwüstet [...], er ist aber auch nicht kindlich » ; *II*, p. 217).

⁶⁷³ *Ibid.* (« [...] eher unglaublicherweise energisch, aber vielleicht war er nur beobachtend [...] » ; *II*, p. 217).

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 459 (« Wer sucht, findet nicht, aber wer nicht sucht, wird gefunden. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 186.

lecteur à parier sur l'existence de Dieu : « Dieu est-il un char de triomphe théâtral, que, concédant toute la peine et le désespoir des machinistes, on amène de très loin sur scène en tirant sur des cordes ? »⁶⁷⁵ Le diariste joue très certainement sur l'expression *Deus ex machina*, accusant Pascal de transformer Dieu en une ficelle de théâtre. Le jeu de mots, rappelle Johnston, est typique de l'humour juif⁶⁷⁶. L'ironie ne va pas sans la lucidité. Le sentiment d'étrangeté dont souffre l'écrivain vis-à-vis du monde permet en même temps de poser sur celui-ci un regard clair : « [...] conscience nette de ce qui est pure insensibilité en moi et qui, dans cette même mesure, est doué d'une grande clarté qui se répand entièrement sans rencontrer d'obstacles. »⁶⁷⁷ Cette lucidité libère l'écriture, car elle met à distance le sentiment ; il lui est alors possible d'interpréter son âme comme une partition. Dans un passage déjà cité, Kafka explique en effet qu'il peut, aussi désespéré soit-il, improviser à volonté sur cette souffrance (J 434). L'ironie est la possibilité, pour le négatif, de devenir à tout moment positif, car elle nivelle tout dans la conscience. L'homme ironique est celui qui absorbe tout objet dans sa subjectivité, de telle sorte que la réalité n'est rien d'autre qu'un contenu de conscience. C'est ainsi qu'il devient créateur de réalité. Ayant placé en lui un observateur étranger, le diariste s'empare du point de vue de cet autre, l'assimile, et le renverse d'une pirouette intellectuelle. Il se dédouble en énonciateur et locuteur. Son moi locuteur prend ses distances avec son moi énonciateur. Il occupe toutes les positions de la joute oratoire : « *Wäre ich ein Fremder der mich und den Verlauf meines Lebens beobachtet, müßte ich sagen, daß alles in Nutzlosigkeit enden muß, verbraucht in unaufhörlichem Zweifel, schöpferisch nur in Selbstquälerei. Als Beteiligter aber hoffe ich.* » (« Si j'étais un étranger m'observant et observant le déroulement de ma vie, je serais obligé de dire que tout cela finira nécessairement dans la stérilité, consumé que je suis de doutes incessants, et créateur seulement dans l'art de me torturer moi-même. Mais en ma qualité d'intéressé, j'ai de l'espoir. »)⁶⁷⁸ Le diariste fait d'abord sienne l'argumentation de l'adversaire, c'est-à-dire d'un énonciateur imaginaire, dans une longue phrase au subjonctif II (conditionnel en français). En bon juriste, il imagine une objection pour mieux la contrer, selon le principe quintilien de la réfutation. Après l'avoir longuement

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 430 (« Ist Gott ein teatralischer [*sic*] Triumphwagen, den man, alle Mühseligkeit und Verzweiflung der Arbeiter zugestanden, mit Stricken aus der Ferne auf die Bühne zieht? » ; *III*, p. 147).

⁶⁷⁶ Johnston, W. M., *L'Esprit viennois, op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁷ *J*, p. 331 (« [...] deutliches Bewußtsein des bloß Dumpfen in mir, das so weit von großer ohne Hindernisse ganz sich ausbreitender Klarheit ist. » ; *II*, p. 226).

⁶⁷⁸ *J*, 384 ; *III*, 79. Je souligne.

développée, il la balaie d'une phrase courte, d'une seule période. Le locuteur Kafka critique l'énonciateur imaginaire. Si tout parle en faveur du désespoir, il rend, dans le tribunal de sa conscience, le verdict de l'espoir. Il n'apporte aucune preuve, aucun argument, puisque dans sa conscience, il fait autorité. L'écriture kafkienne ne cherche pas à démêler le chaos, mais en épouse la forme. Elle introduit des éléments déceptifs qui empêchent une lecture passive. Alain Montandon fait le parallèle entre le « Witz » et cette écriture qui « ouvre un espace dans le langage, celui d'une hospitalité obscure »⁶⁷⁹. L'écrivain contemporain a cessé de croire aux explications. Il requiert la participation active du lecteur à qui rien n'est donné d'avance. C'est de cette instabilité que naît la possibilité de la création. Kafka parle à Brod de « cette inquiétude générale d'où procède pour [lui] le seul équilibre possible »⁶⁸⁰. Gerhard Neumann parle à propos de Kafka de « *paradoxe glissante* » et observe que l'écriture paradoxale de Kafka provoque « la désorientation du lecteur et la suppression des schémas traditionnels de pensée »⁶⁸¹.

L'écriture pessoenne repose également sur le chaos. Finalement, s'interroge José Gil, qu'est-ce que le « desassossego » ?⁶⁸² C'est le mouvement même de la vie, dans son état originel, lorsqu'il n'est pas encore tari par les catégories de la pensée. Le « desassossego », écrit Robert Bréchon, qui est à l'origine de la traduction par « intranquillité, empruntant le terme de Henri Michaux, est l'absence de repos : « C'est de tout son être, corps et âme, que Pessoa fait l'expérience du mouvement perpétuel. »⁶⁸³ Plus tard il précise : « C'est une agitation anxieuse, en rapport avec l'excès de conscience de soi »⁶⁸⁴. Il situe Pessoa entre « excès de conscience » et « manque d'être »⁶⁸⁵. Et parce qu'aucune catégorie ne peut le satisfaire, il est une insatisfaction permanente. Il est un « satanisme d'avant Satan »⁶⁸⁶, et ouvre vers un au-delà des antinomies, des idées, des Dieux, de l'être et du néant. Pour José Gil, Soares expérimente des « espaces interstitiels » (définis par la

⁶⁷⁹ Montandon, A., *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, op. cit., p. 254.

⁶⁸⁰ Lettre du 17 décembre 1910 (« jene allgemeine Unruhe, aus der das einzig mögliche Gleichgewicht entsteht. »).

⁶⁸¹ Neumann, G., « Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas *Gleitendes Paradox* », in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (42), 1968, p. 726. Je traduis.

⁶⁸² Gil, J., *O Espaço interior*, op. cit., p. 29 (« não esgotado pelas categorias do pensamento »). Je traduis.

⁶⁸³ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 210-211.

⁶⁸⁴ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, op. cit., p. 205.

⁶⁸⁵ Bréchon, R., « Fernando Pessoa et ses hétéronymes », art. cit., p. 17.

⁶⁸⁶ *LI*, p. 74 (« satanismo que precedeu Satã » ; p. 78).

disjonction, n'étant ni ceci ni cela)⁶⁸⁷. Le « desassossego » est un jeu du pur mouvement. Pour Yvette Centeno, les images sont celles de la géométrie de l'abîme⁶⁸⁸. Le Diable est celui qui est capable d'abriter en lui toutes les contradictions, il peut prendre toutes les formes pour tenter l'autre. Il est, comme se veut le poète, le tout et le rien, « l'absolu négatif, l'incarnation du néant »⁶⁸⁹. Un des hétéronymes, Raphaël Baldaya, est l'auteur d'un *Traité de la négation*, dans lequel il affirme que tout est illusion : Dieu, la matière, la pensée. Le monde est partagé entre deux forces : celles qui affirment et celles qui nient. « Nous devons être des créateurs de négation » énonce Baldaya⁶⁹⁰. À travers la conscience de cet hétéronyme, écrit Robert Bréchon, « Pessoa tente de retrouver en lui-même une vision du monde antérieure à la distinction entre les pensées ou au-delà d'elles [...] »⁶⁹¹. Or, comme l'écrit Pessoa, le Diable est celui qui précéda tous les mystères, qui fut avant que Jean ne parlât⁶⁹². Le Diable pessoen n'est pas chrétien, il est de toutes les religions. Maître de magie, il parle par symboles et allégories, il est la vérité qui parle par erreur, autrement dit le poète⁶⁹³. Ainsi le poète tel que le conçoit Soares se définit-il avant tout par l'ironie, car il est l'envers de tout. Il pourrait dire, comme le Diable : « Je suis l'éternel Différent, l'éternel Ajourné, le Superflu de l'Abîme. Je suis resté hors de la Création. »⁶⁹⁴ L'ironiste renonce à une conception figée de l'univers. Comme le dit Teresa Rita Lopes dans sa postface à *L'Heure du Diable*, pour Pessoa, « Hommes et Dieux ne sont rien d'autre que les degrés d'une échelle vertigineuse »⁶⁹⁵. Le retrait du sens entraîne la pensée dans un mouvement perpétuel. « Puisque l'essence de l'univers est la contradiction, une affirmation est d'autant plus vraie qu'elle est contradictoire », écrit Pessoa dans un essai⁶⁹⁶. Il affirme l'identité de

⁶⁸⁷ Gil, J., *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, op. cit., p. 23-24.

⁶⁸⁸ Centeno, Y., *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, op. cit., p. 37

⁶⁸⁹ Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, op. cit., p. 34-35 (« o negativo absoluto, a incarnação do nada »).

⁶⁹⁰ Pessoa, F., *Textos Filosóficos*, vol. 1, op. cit., p. 42-43. (« Devemos ser criadores de Negação »). Je traduis.

⁶⁹¹ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, op. cit., p. 94.

⁶⁹² Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, op. cit., p. 41.

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 51 (« Sou o eterno Diferente, o eterno Adiado, o Supérfluo do Abismo. » ; p. 50).

⁶⁹⁵ Postface à F. Pessoa, *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, op. cit., p. 90.

⁶⁹⁶ Paru dans *A Águia*, 1912 : « Le transcendentalisme panthéiste ». Cité par R. Bréchon, *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, op. cit., p. 53.

l'Être et du non-Être »⁶⁹⁷. La contradiction la plus évidente est d'ordre sémantique. Soares en fait un large usage, par exemple dans une formulation du type : « J'assiste attentivement à un spectacle inexistant »⁶⁹⁸, ou l'adjectif contredit le sens du verbe et de l'adverbe. Elle est également d'ordre syntaxique : « Le paysage tout entier se trouve nulle part. »⁶⁹⁹ L'absence de l'adverbe de négation entraîne une contradiction entre le complément et la structure verbale. On a vu que la contradiction pouvait porter également sur une partie du fragment, comme dans le cas du fragment 63, où le poète dit s'être relu, puis se dédit deux paragraphes plus loin. Soares justifie ce goût de l'auto-contradiction. Il affirme que, comme rêveur, il doit faire preuve de l'« exactitude impartiale de la précision scientifique »⁷⁰⁰. Or l'orgueil, explique-t-il, nuit à cette qualité. C'est pourquoi il s'empresse toujours, lorsqu'il cède à la pulsion lyrique qui le pousse à affirmer la grandeur du poète, de dévaloriser aussitôt son propos. Au fragment 76, à la suite d'un long développement sur le rêveur comme précurseur de la science finale de l'avenir, il déclare : « Je ne crois pas, bien entendu, à une science finale de l'avenir. Mais cela n'a rien à voir avec la question. »⁷⁰¹ Et il ajoute : « Je fais parfois de la métaphysique de ce genre [...]. »⁷⁰² La lecture de l'œuvre constitue un mouvement de va-et-vient ; le lecteur se sent emporté par le ressac d'une pensée jamais fixée. Au fragment 330, Soares développe une théorie de l'inutilité et de l'imperfection de l'œuvre. Il dit d'abord qu'il écrit le *Livre* parce qu'il est imparfait, puis se rétracte, et affirme l'écrire pour trahir sa propre théorie. Finalement, un troisième postulat vient annuler les deux premiers : « [...] la gloire suprême de tout cela [...], c'est de penser que rien de tout cela peut-être n'est vrai, et que je ne le crois pas vrai moi-même. »⁷⁰³ Les contradictions du *Livre* correspondent au désir d'occuper toutes les postures intellectuelles, car elles sont toutes équivalentes dans un monde illusoire. Le diariste le revendique : « [...] j'abrite en moi, comme autant d'âmes, diverses philosophies que, par ailleurs, je peux

⁶⁹⁷ Pessoa, F., *Textos Filosóficos, op. cit.*, vol. 1, p. 130 (« Identity of Being and not-Being »). Je traduis.

⁶⁹⁸ *LI*, p. 451 (« Assisto atento a espectáculo nenhum [...] » ; p. 408).

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 448 (« Toda a paisagem não está em parte nenhuma » ; p. 416).

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 107 (« exacta imparcialidade da precisão científica » ; p. 107).

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 107 (« Não creio, é claro, numa ciência final do futuro. Mas isso nada tem para o caso. » ; p. 107).

⁷⁰² *Ibid.* (« Faço às vezes metafísica destas [...] »).

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 328 (« [...] a suprema glória disto tudo [...], é pensar que talvez isto não seja verdade, nem eu o creia verdadeiro[...] » ; p. 308).

critiquer [...]»⁷⁰⁴ Le moi est une forme de monothéisme. Or le monothéisme, c'est l'unité ; être pour la diversité, c'est être contre le monothéisme. Aussi Pessoa s'est-il prononcé pour le paganisme. L'hétéronymie est alors la systématisation de ce jeu, la forme littéraire la plus ironique. Jankélévitch définit l'ironiste comme l'homme des métamorphoses : « [...] l'ironiste, le voyageur des voyages oniriques, est toujours *un autre*, toujours *ailleurs*, toujours *plus tard*. [...] Sa fugue est une recension de tous les masques, de tous les décors ; et s'il est anonyme, c'est sans doute par excès de pseudonymes. »⁷⁰⁵ Or Soares est, comme l'écrit José Gil, « l'hétéronyme expérimentateur des devenir-autre », car il n'a pas de moi, mais il est toujours fluctuant. « Le *desassossego* est ce mouvement d'une singularité qui, ne s'attachant à rien, est prête à entrer en devenir. » C'est l'expérience des métamorphoses, de la dissolution du moi et du devenir autre⁷⁰⁶. Pour José Augusto Seabra, l'hétéronymie reflète le « diablisme » ontologique de Pessoa, puisque le Diable incarne la feinte, étant toujours hanté par le désir d'un être autre⁷⁰⁷. Dans le fragment intitulé « Axiomes absurdes »⁷⁰⁸, Soares se dresse un programme d'attitudes qui toutes relèvent de la fiction de soi. « La seule attitude digne d'un homme supérieur, déclare-t-il, c'est de persister tenacement dans une activité qu'il sait inutile, respecter une discipline qu'il sait stérile, et s'en tenir à des normes de pensée, philosophique et métaphysique, dont l'importance lui apparaît totalement nulle. »⁷⁰⁹ Il s'agit de se créer un personnage par une attitude ironique à l'égard de la vie, qui place le moi au-dessus des circonstances et de soi-même. En effet, l'homme ironique a le pouvoir de se créer. C'est pourquoi il devient l'égal d'un Dieu : « L'absurdité, c'est le divin »⁷¹⁰, affirme Soares. Et, de fait, le diariste propose de pousser le factice jusqu'à l'absurde. « Devenons des sphinx », écrit-il, « même faux », au point de ne plus savoir qui nous sommes. »⁷¹¹ L'impératif est ici performatif. Il s'agit d'accomplir une transformation de soi dans l'écriture. La capacité à rêver, on l'a vu, est

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 425 (« [...] tenho em mim, como se fossem almas, as filosofias que critique [...] » ; p. 395).

⁷⁰⁵ Jankélévitch, V., *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁰⁶ Gil, J., *Fernando Pessoa ou La Métaphysique des sensations*, *op. cit.*, p. 23-24.

⁷⁰⁷ Seabra, J. A., *O Coração do texto/ Le Cœur du texte*, *op. cit.*, p. 248.

⁷⁰⁸ *LI*, p. 55 (« Absurdo » ; p. 60).

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 118 (« A única atitude digna de um homem superior é o persistir tenaz de uma actividade que se reconhece inútil, o hábito de uma disciplina que se sabe estéril, e o uso fixo de normas de pensamento filosófico e metafísico cuja importância se sente ser nula. » ; p. 118).

⁷¹⁰ *Ibid.*, p. 55 (« O absurdo é o divino. » ; p. 60).

⁷¹¹ *Ibid.* (« Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas. »). Traduction modifiée.

primordiale pour Pessoa, car elle est la condition de la conquête. Mais le poète ne doit pas seulement être un rêveur, il doit être « un rêveur ironique »⁷¹². Dans un dialogue entre une femme et le Diable, l'écrivain présente celui-ci comme l'inventeur du clair de lune et de l'ironie⁷¹³. Le Diable revendique comme armes « la musique, le clair de lune et les rêves »⁷¹⁴.

Plus haut, nous avons interrogé le sentiment tragique qui imprègne ces œuvres. Or, dans le système de la dialectique kafkéen et pessoen, la tragédie est toujours repoussée. Dans cette logique d'ouverture infinie, il ne peut y avoir de catastrophe finale. En revanche, ce système de pensée permet de construire une scène tragique, où tout est récupéré par le jeu baroque, à l'image du « Trauerspiel » analysé par Benjamin. D'ailleurs, n'est-ce pas le clown, chez Starobinski, le contradicteur qui « nie tous les systèmes d'affirmation préexistants »⁷¹⁵ ? Selon Gómez de la Serna, dans sa théorie de l'humour moderne⁷¹⁶, l'humour révèle le vide. Expriment « l'incapacité de l'homme à s'accorder au monde », « il est le roi du non-existant »⁷¹⁷. Jankélévitch affirme également la parenté entre l'ironie et la mélancolie : « le moi devient lunaire, irréel et fantomatique, et il se demande s'il existe encore. »⁷¹⁸ L'ironie est la marque du désespoir de la conscience. Tanja Dembski constate qu'on ne peut parodier l'objet d'une peur existentielle : « Les peurs et souffrances du sujet moderne typique, qui reposent avant tout sur la désintégration et dissolution du moi propre, sur la ruine des significations du monde humain et sur l'incertitude existentielle de l'homme, semblent inaccessibles à la force libératrice et thérapeutique du rire. »⁷¹⁹ Certes, on sait que Kafka riait en lisant *La Métamorphose*. Mais nul ne rapporte qu'il ait ri en lisant son journal, et les trois journaux qui nous occupent

⁷¹² *Ibid.*, p. 235 (« um sonhador irónico » ; p. 223).

⁷¹³ Pessoa, F., *L'Heure du Diable / A Hora do Diabo*, *op. cit.*, p. 35.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 20-21 (« A musica, o luar e os sonhos »).

⁷¹⁵ Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970, p. 143-144.

⁷¹⁶ Dans le recueil *Ismos*.

⁷¹⁷ Commentaire de H. Friedrich, in *Structures de la poésie moderne*, *op. cit.*, p. 271-272.

⁷¹⁸ Jankélévitch, V., *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 150.

⁷¹⁹ Dembski, T., *Paradigmen...*, *op. cit.*, p. 422-423 (« Ängste und Leiden des typisch modernen Subjekts dagegen, die vor allem der Desintegrität und Zersetzung des eigenen Ich, im Zerfall von Sinnzusammenhängen in der menschlichen Welt und der existentiellen Ungesicherheit des Daseins ihre Ursachen haben, scheinen der therapeutischen und befreienden Kraft des Lachens nicht zugänglich. »).

ne sauraient en effet, déclencher l'éclat de rire libérateur. Cependant, ils ne sont pas dénués d'humour, l'humour corrosif, noir, du désespoir.

Rilke est le moins ironique des trois diaristes. Sa personnalité de poète lyrique s'accommode mal d'une prise de distance. L'ironie détruit le rêve, elle bride l'imagination. Lors de l'épisode du miroir, Malte, contemplant les premiers fruits de ses déguisements, tente d'échapper à cette ironie lucide : « Et il se produisait alors un spectacle [...] soudain et autonome, qu'on embrassait tout entier du regard, pour cependant se reconnaître à l'instant suivant, non sans une certaine ironie, qui eût pu, il s'en fallait de très peu, détruire tout le plaisir. »⁷²⁰ Cependant il lui arrive de se protéger du spectacle du monde par la dérision. Le premier fragment des *Carnets*, l'un des plus terribles, car la mort y est omniprésente, s'achève sur une moquerie à l'égard de ses semblables : « L'essentiel était de vivre. C'était l'essentiel. »⁷²¹ Cette chute, après la description épouvantable qui a précédé, une légèreté de ton inattendue. Il arrive au narrateur de faire de l'humour noir, par exemple à la fin du sixième fragment, dans l'évocation des fiacres qui transportent les mourants à l'Hôtel-Dieu : « ils roulaient au tarif ordinaire : deux francs l'heure d'agonie. »⁷²² Ou encore, dans le fragment où Malte est terrifié par un moribond auquel il s'identifie, il écrit, à propos d'un établissement de qualité : « On ne laisse pas entrer les mourants. »⁷²³ L'autodérision est également présente dans les *Carnets* : « Il va falloir que ce jeune étranger insignifiant, Brigge, s'installe dans son cinquième étage et écrive jour et nuit. Oui, il va falloir qu'il écrive, c'est ainsi que cela va finir. »⁷²⁴ Dans cet exemple, Malte se moque de Brigge, et Rilke se moque de Malte. Ulf Zimmerman décèle dans l'évocation de Nicolai Kusmitsch un autre autoportrait ironique⁷²⁵. Comme le diariste, ce personnage souffre d'hypersensibilité, et doit combattre sa peur. Mais la méthode choisie – la récitation des poèmes – est dérisoire, elle est une caricature de l'écriture des *Carnets*. Il semble que Malte tourne en

⁷²⁰ *CM*, p. 501 (« Und nun war es [...] etwas Plötzliches, Selbständiges, das man rasch überblickte, um sich im nächsten Augenblick doch zu erkennen, nicht ohne eine gewisse Ironie, die um ein Haar das ganze Vergnügen zerstören konnte. » ; p. 85).

⁷²¹ *Ibid.*, p. 9 (« Die Hauptsache war, daß man lebte. Das war die Hauptsache. » ; *AM*, p. 436).

⁷²² *Ibid.*, p. 438 (« die nach der üblichen Taxe fuhren: Zwei Francs für die Sterbestunde. » ; *AM*, p. 13).

⁷²³ *Ibid.*, p. 466 (« Sterbende läßt man nicht hinein. » ; p. 45).

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 449 (« Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben, Tag und Nacht: ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein. » ; *AM*, p. 25).

⁷²⁵ Zimmerman, Ulf, « Malte Ludens : Humor, Satire, Irony and deeper significance in Rilke's Novel » ; in *The Germanic Review*, vol. LXVIII, n° 2, printemps 1993, p. 56.

dérision sa subjectivité. Au fragment 18, avant l'évocation du mur, il passe en effet avec son lecteur un pacte réaliste : « [...] on va dire que je triche. Mais, cette fois, c'est la vérité [...] »⁷²⁶. Or il vient de professer, à propos de la description du marchand des quatre-saisons, son goût pour la falsification. Le pacte passé est donc ironique, et Malte va d'ailleurs s'empresse de le transgresser, puisque son évocation du mur sera purement subjective. Il est donc impossible de le croire, et il le sait, lorsqu'il affirme, à propos de la description qui suit : « [...] je n'ai rien omis, et, bien entendu, rien ajouté. D'où le prendrais-je ? On sait bien que je n'ai rien. On le sait bien. »⁷²⁷ Or, tout, depuis le début des *Carnets*, montre au contraire au lecteur la richesse de Malte visionnaire.

L'humour kafkaïen relève de l'ironie du désespoir. Claude David note chez cet auteur, « à l'intérieur du désespoir, une complaisance, qui empêche de se porter aux solutions extrêmes »⁷²⁸. Le désespoir fait en effet l'objet d'un jeu, comme en témoigne ce dialogue de Kafka avec lui-même : « Es-tu désespéré ? / Oui ? Tu es désespéré ? / Tu prends la fuite ? Tu veux te cacher ? »⁷²⁹

La plupart des mises en scène masochistes du corps peuvent également être lues sur ce mode. L'épisode où Kafka est découpé en tranches qui s'enroulent sur elles-mêmes puis s'envolent (J 299) ressemble à un numéro d'illusionniste. Nul doute que le diariste soit ici inspiré par les films burlesques. D'ailleurs, quelques semaines plus tard, après le cinéma, il fait l'histrion pour ses sœurs dans la salle de bain (J 301). La scène où il s' imagine en dinde rôtie⁷³⁰ sous le couteau relève également d'un humour noir qui compense l'horreur du fantasme masochiste. Peut-être même faut-il voir dans l'insistance du fantasme de défenestration l'humour de Kafka. En effet, il s'agissait presque d'une coutume pragoise, puisque, par deux fois dans l'histoire de la ville, les heurts entre catholiques et protestants ont mené ceux-ci à défenestrer ceux-là. Lors de la première défenestration, en 1419, les échevins jetés par les fenêtres de la mairie s'empalèrent contre les lances tournées vers le haut. Lors de la seconde, en 1618, les gouverneurs, jetés par les fenêtres du château, tombèrent sur un tas de fumier. Kafka, qui ne pouvait ignorer ces épisodes de l'histoire de sa ville, se les approprie avec humour. Il ne

⁷²⁶ *CM*, p. 462-463 (« [...] man wird sagen, ich fälsche. Diesmal ist es Wahrheit [...] » ; p. 41).

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 463 (« [...] nichts weggelassen, natürlich auch nichts hinzugetan. Woher sollte ich es nehmen? Man weiß, daß ich arm bin. Man weiß es. »).

⁷²⁸ *J*, p. 318. Note 1 de la page 4.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 5 (« Bist du verzweifelt? / Ja? du bist verzweifelt? / Laufst [*sic*] weg? Willst Dich verstecken? » ; p. 14).

⁷³⁰ *Ibid.*, p. 397 ; *III*, p. 99.

précise pas ce qui l'attend en bas. Il reste suspendu dans les airs, hésitant, ne sachant point s'il est voué à une mort atroce ou à un salut humiliant. Nous qui le lisons, savons que le salut l'attendit, non sous la forme du tas de fumier, mais de l'éternel tombeau de la littérature.

L'ironie permet de tenir à distance la souffrance ressentie. Alors qu'il se plaint de n'avoir pu mettre à profit, en écrivant, son jour de loisir, le diariste échappe soudain, d'une boutade, au sentiment qui s'impose à lui : « En guise de consolation, j'ai eu quelques lumières sur la créature de malheur que je suis »⁷³¹. Une telle attitude, Kafka la doit sans doute au judaïsme. Or cette moquerie lui a été transmise par son père. L'usage qu'en fait l'écrivain est donc avant tout une appropriation et un détournement de l'arme paternelle, qui ne servait qu'à l'humilier. Dans la *Lettre à son père*, il dénonce « l'éducation par l'ironie »⁷³² dont il a été l'objet. Ainsi de même qu'il était devenu l'expert du pouvoir, il devient le maître de l'ironie. Naît alors une nouvelle forme de mélancolie – la poésie de l'absurde –, présente dans le cinéma muet que l'écrivain affectionnait, en particulier chez Chaplin, et plus tard chez Buster Keaton. L'artiste-clown est l'héritier du personnage tragico-comique de Don Quichotte.

« J'écris en souriant avec les mots, mais il me semble que mon cœur pourrait se briser [...] »⁷³³, confie Soares, pour qui l'usage du paradoxe et de l'absurde est « la gaieté animale des gens tristes »⁷³⁴. Le diariste est ainsi capable, tout en exprimant une douleur très grande, d'ironiser sur le *Livre* : « Une fois ce livre écrit, les poèmes de *Seul* ne seront plus le livre le plus triste du Portugal [...] »⁷³⁵. Livre triste, mais en même temps, livre absurde : « [...] c'est parce que ce livre est absurde que je l'aime [...] »⁷³⁶, avoue-t-il. Patrick Quillier constate qu'un certain apaisement fait suite à l'angoisse chez Pessoa⁷³⁷. Selon lui, la tragédie est sans cesse désamorcée par l'humour. Telle est aussi l'interprétation implicite de Richard Zénith qui place à la fin du *Livre*, juste avant les

⁷³¹ *Ibid.*, p. 17 (« Einige neue Erkenntnisse über das Unglückswesen, das ich bin, sind mir tröstend aufgegangen » ; p. 112).

⁷³² Kafka, F., *Lettre à son père*, *op. cit.*, p. 845 (« Erziehung durch Ironie » ; *Brief an den Vater*, in *Zur Frage der Gesetze...*, *op. cit.*, p. 24).

⁷³³ *LI*, p. 403 (« Escrevo sorrindo com as palavras, mas o meu coração está como se se pudesse partir [...] » p. 375).

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 300 (« a alegria animal dos tristes » ; p. 281).

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 397 (« Escrito ele já o *Só* não é o livro mais triste que há em Portugal [...] » ; 369). Une note précise qu'il s'agit du recueil d'António Nobre, considéré comme le livre le plus triste du Portugal.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 468 (« [...] porque este livro é absurdo, eu o amo [...] » ; p. 472).

⁷³⁷ Conférence tenue à la Fondation Gulbenkian, à Paris, le 17 novembre 2003.

« Grands Textes », ce fragment du 5 juin 1934, où se déploie ce leitmotiv : « Je m'apaise, oui, je m'apaise. »⁷³⁸ Ce sourire tendu sur l'abîme de l'existence fait toujours suite à une grande détresse. Sur le point de s'endormir après une nuit d'insomnie, Soares sourit, car il peut enfin « [s]'ignorer »⁷³⁹. L'ironie met le moi à distance. Pour cette raison, elle est un remède à l'angoisse : « Me voir me délivre de moi. Pour un peu, je sourirais [...] »⁷⁴⁰. La conscience du diariste est une « conscience sarcastique »⁷⁴¹, et pour cette raison, une conscience supérieure. Le sourire de Soares, c'est le sourire énigmatique du chat dans *Alice au pays des merveilles*. Or le chat est le seul habitant lucide des rêves d'Alice, car il a conscience de la folie du monde dans lequel il vit. « Nous sommes tous fous ici »⁷⁴², déclare-t-il à la fillette. Soares méprise la gaieté grossière des inconscients, tandis que « se dresse, unique et altière, la statue de notre Ennui, figure sombre dont la face se nimbe, en secret, d'un sourire impénétrable »⁷⁴³. L'Ennui ne peut être combattu, mais il est érigé en signe de supériorité, comme en témoigne l'usage de l'adjectif possessif, de la première personne du pluriel, et de la majuscule. « L'homme supérieur diffère de l'homme inférieur, et de ses frères les animaux, par la simple qualité de son ironie »⁷⁴⁴, affirme le diariste, qui se veut épicurien : « Comme tous les stoïcismes, ce n'est jamais qu'un épicurisme rigoureux : je souhaite, autant que possible, faire en sorte que mon malheur m'amuse. »⁷⁴⁵ Le modèle est Omar Khayyam, « Maître de la tristesse et de la désillusion »⁷⁴⁶. Soares admire « l'ennui du sage persan », cet « épicurisme paisible »⁷⁴⁷ et désenchanté. Un autre maître en ironie est Heine (LI 389). Apaisé, le diariste se compare également au Christ qui ne s'est pas laissé tenter par les choses de ce monde (LI 451-452). Pied-de-nez permanent à l'existence, l'ironie est un détachement souverain qui retourne l'échec en victoire. Soares fait un usage intensif de l'adjectif « absurde ». La réponse du diariste à

⁷³⁸ LI, p. 451 (« Sossego enfim » ; p. 407).

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 62 (« ignorar-me » ; p. 68).

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 406 (« Ver-me liberta-me de mim. Quase sorrio [...] » ; p. 378).

⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 109 (« consciência sarcástica » ; p. 109).

⁷⁴² Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, Londres et Melbourne, Everyman's library, 1983, p. 55. Je traduis.

⁷⁴³ LI, p. 93 (« altiva e única, a estátua do nosso Tédio se ergue, escuro vulto cuja face um sorriso impenetrável nimba vagamente de segredo. » ; p. 95).

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 170 (« O homem superior difere do homem inferior, e dos animais irmãos deste, pela simples qualidade da ironia. » ; p. 165).

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 384 (« Como todo o estoicismo não passa de um epicurismo severo, desejo, quanto possível, fazer que a minha desgraça me divirta. » ; p. 358).

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 425. Passage absent de l'édition portugaise.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 422 (« o tédio do sábio persa », « epicurismo suave » ; p. 393).

la tragédie de l'existence, c'est celle du chat d'*Alice au pays des merveilles*, qui devient l'icône de cet univers absurde : c'est son éternel sourire, qui flotte dans les airs après sa disparition. Ce sourire est celui du « Nonsense »⁷⁴⁸ – Pessoa est en effet imprégné de culture anglaise. Cette comparaison trouve des prolongements si l'on remarque que le chat tient des raisonnements qui absurdes, comme Soares⁷⁴⁹. C'est cette ironie que ce dernier lisboète érige en principe d'écriture. Il fait le vœu de conserver jusqu'à sa mort cette lucidité sur la condition humaine, en même temps que sa capacité à rêver : « Que tous les dieux me conservent, jusqu'à l'heure où disparaîtra mon aspect actuel, la notion claire, la notion solaire de la réalité extérieure, l'instinct de mon inimportance, le réconfort d'être si petit et de pouvoir penser à être heureux. »⁷⁵⁰

Ces œuvres n'annoncent pas seulement tout un courant de pensée du XX^e siècle (je pense notamment à la littérature de l'absurde). Elles forgent également une nouvelle image de l'artiste. Si l'artiste du XX^e siècle est si facilement ironique, n'est-ce pas en raison de sa condition sociale ? A-t-on jamais vu un Grand Découvreur se rendre chaque matin à son bureau ?

D. La Gloire nocturne

*Orphée au plat à barbe*⁷⁵¹

« Oh ! si je pouvais être un roi pour rire, bonhomme de neige
[...] Pour me fondre et dissiper en gouttes d'eau ! »⁷⁵²

Jean Starobinski a montré que l'image du clown et du saltimbanque a suscité l'intérêt des écrivains et peintres du XIX^e siècle⁷⁵³. Dans cette

⁷⁴⁸ Conférence tenue à la Fondation Gulbenkian, à Paris, le 17 novembre 2003.

⁷⁴⁹ Cf le passage où le chat démontre à Alice qu'il est fou, en partant de la prémisse qu'un chien n'est pas fou. In L. Carroll, *Alice in Wonderland*, *op. cit.*, p. 55.

⁷⁵⁰ *LI*, p. 103 (« Que os Deuses todos me conservem, até à hora em que cesse este meu aspecto de mim, a noção clara e solar da realidade externa, o instinto da minha inimportância, o conforto de ser pequeno e de poder pensar em ser feliz » ; p. 104).

⁷⁵¹ Allusion à Don Quichotte, affublé d'un plat à barbe qu'il prend pour un casque.

⁷⁵² Shakespeare, William, *La Tragédie du roi Richard II*, Paris, Aubier Montaigne, 1965, Acte IV, scène 1, p. 280-281.

⁷⁵³ Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op.cit.*, p. 8-10. Et suivantes.

figure, il décèle une forme d'identification de l'artiste en vigueur depuis le romantisme. L'artiste se représente en bouffon, dans un jeu ironique qui « a la valeur d'une interprétation de soi par soi : c'est une épiphanie dérisoire de l'artiste ». Le tournant du siècle en fait un des thèmes-clé de la modernité. Dans un fragment intitulé « Intermède du bouffon », Nietzsche se réclame d'un art du mépris, qui se traduit notamment par la « moquerie de l'artiste à l'égard de lui-même »⁷⁵⁴. C'est chez le premier poète moderne que Starobinski établit le lien entre mélancolie et autodérision : « le bouffon, autoportrait travesti de Baudelaire lui-même, figure, sous une forme à peine parodique, le vertige mortel auquel l'artiste est exposé, [...] parce qu'il subit le manque d'*être* qui s'attache à la nature illusoire de l'art. »⁷⁵⁵ Nos trois auteurs sont les héritiers de ce scepticisme.

Rilke, à certains égards, est encore un artiste du XIX^e siècle. Si l'on excepte la période où il est secrétaire de Rodin – emploi qui ne relève d'ailleurs pas du secteur tertiaire émergent – connaît encore le mécénat, loge dans des châteaux, et finalement se retirera loin de la ville. Il est plus aristocratique que ses deux frères d'âme, conformément à sa généalogie fictive. Même lorsqu'il décrit sa pauvreté, dans les *Carnets*, au fragment 16, celle-ci appartient à l'archétype romantique de l'artiste bohème. Il s'identifie aux marchands ambulants, aux mendiants, mais aussi à tous les délaissés des grandes villes : les écoliers squelettiques qui partent à l'aube, les jeunes filles fanées (fragment 60) etc. Le poète, à l'instar du Baudelaire des *Petits Poèmes en prose*, devient le frère de ces épaves parisiennes. Les *Carnets* prennent alors des accents chrétiens. Comme le Christ, le poète peut glisser « du milieu de la royauté au niveau des derniers »⁷⁵⁶. C'est ainsi qu'il rejoint la conception moderne de l'artiste-bouffon. Dans les *Carnets*, l'artiste a piètre allure : un « Rien » (« Nichts », CM 447), « le premier venu » (« der Nächstbeste »), « n'importe qui » (« irgend einer »), « pas le plus qualifié » (« nicht der Geeignetste »), « ce jeune étranger insignifiant, Brigge » (« dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge » ; CM 449). Malte se confond avec les réprouvés, et ne parvient pas à leur donner le change. En revanche, ses tentatives pour se distinguer d'eux déclenchent leur haine. Il devient, comme l'albatros de Baudelaire, le souffredouleur de l'humanité. D'une gaucherie extrême, le poète-albatros est l'objet des sarcasmes des plus humbles : « Les enfants des gens perdus et méprisés, qui étaient les moindres dans le pays, je suis devenu l'objet

⁷⁵⁴ Nietzsche, F., *Le Gai savoir*, op. cit., p. 288.

⁷⁵⁵ Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 88 et 92.

⁷⁵⁶ CM, p. 574 (« mitten im Königtum unter die Letzten » ; p. 168).

de leurs chansons et me voici leur risée. »⁷⁵⁷ Malte se sent, à l'image de Job, pourchassé par des ennemis qui ne sont jamais nommés, car ils sont tous les autres. Le diariste choisit ceux des passages du Livre de Job qui font référence à cette persécution : « ... *il leur était facile de me nuire [...]* », écrit-il, et « [...] *ceux qui me chassent ne se couchent pas pour dormir.* »⁷⁵⁸

Kafka et Pessoa-Soares comptent parmi les premiers artistes-employés, en compagnie de quelques autres tout aussi prestigieux, comme Italo Svevo et Constantin Cavafy. Avec eux, le poète moderne est né. Il ne subit plus la misère de l'artiste maudit, mais l'anonymat de l'employé de bureau. L'artiste ne fraie plus parmi les grands de ce monde ou, comme un François Villon, parmi les réprouvés ; il appartient à l'humanité ordinaire. Kafka et Pessoa portent tous deux la tenue anonyme de l'employé : costume sombre et chapeau mou. Kafka évoque dans le *Journal* la réalité de sa vie quotidienne au bureau, se plaint de ce gagne-pain qui l'arrache à la littérature. Il sa pour modèle le diariste Hebbel, qui « est d'abord domestique [...] et couche dans le même lit que le cocher, sous l'escalier »⁷⁵⁹. Il est en empathie avec le vendeur de tickets de Berlin (J 352) : « [...] serais-je capable de faire son travail, qu'éprouverais-je ? »⁷⁶⁰ Kafka partage le quotidien de l'humanité ordinaire, dont il se sent, sinon solidaire, du moins compagnon de malheur : « [...] tout être humain est perdu sans espoir de salut ; seule peut être consolante la contemplation des autres et de la loi qui les gouverne comme elle gouverne tout [...]. »⁷⁶¹ Le combat de l'artiste n'est pas un combat personnel, il est celui de tous (J 439-440). Lui-même n'est qu'un soldat dans la bataille : « [...] il n'y a personne qui conduise la guerre pour son propre compte »⁷⁶², écrit-il. Le combat qu'il mène pour libérer l'indestructible concerne tout un chacun, car « l'indestructible est un, chaque individu l'est et en même temps, il est commun à tous ; d'où ce lien indissoluble entre les hommes, qui est sans

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 468 (« *Die Kinder loser und verachteter Leute, die die Geringsten im Lande waren. Nun bin ich ihr Saitenspiel worden und muß ihr Märlein sein.* » ; p. 48).

⁷⁵⁸ *Ibid.* (« ... *es war ihnen so leicht, mich zu beschädigen [...]* » « [...] *die mich jagen, legen sich nicht schlafen.* »).

⁷⁵⁹ *J*, p. 8 (« *eine alte Jungfer zur Lehrerin, die raucht schnupft prügelt und den Braven Rosinen schenkt* » « *fährt überall [...] ohne recht sichtbare Absicht hin* » « *ist zuerst Diener [...], schläft in einem Bett mit dem Kutscher unter der Treppe* » ; *I*, p. 96).

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 353 (« *könnte ich es auch leisten, wie wäre mir zumute.* » ; *III*, p. 25).

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 330 (« [wie] jeder Mensch unrettbar an sich selbst verloren ist und nur die Betrachtung der andern und des in ihnen und überall herrschenden Gesetzes kann trösten [...] » ; *II*, p. 224).

⁷⁶² *Ibid.*, p. 440 (« [...] *es gibt keinen selbstständig Kriegführenden.* » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 160).

exemple. »⁷⁶³ Aussi Kafka reproche-t-il à Kierkegaard de ne pas voir « l'homme ordinaire » et de peindre « son monstrueux Abraham dans les nuages »⁷⁶⁴.

Il a en commun avec Malte la peinture de l'artiste en bouffon. Kafka raconte comment, pris du désir d'écrire, il se met à courir sur un pont, et remplace l'écriture par une étrange performance musicale : « [...] pour exprimer mon état tout en me calmant, j'inventai la devise : « Mon petit ami, épanche-toi » et je la chantai inlassablement sur une mélodie spéciale, tandis que j'accompagnais le chant d'un geste qui consistait à presser et à lâcher mon mouchoir dans ma poche, comme si je jouais de la cornemuse. »⁷⁶⁵ Le mépris de l'expression « mon petit ami » et la parodie du geste d'écriture que sont les pressions sur le mouchoir, la comparaison avec la cornemuse, tout ceci tend à tracer une figure grotesque du poète. L'artiste est un funambule, mais il fait son numéro au ras du sol : « Le vrai chemin passe par une corde qui n'est pas tendue en l'air, mais presque au ras du sol. Elle paraît plus destinée à faire trébucher qu'à être parcourue. »⁷⁶⁶ Le héros kafkéen a quelque chose de donquichottesque, car il déploie la plus grande force spirituelle au milieu de la réalité la plus triviale. C'est pourquoi le diariste écrit : « Ce n'est pas l'imagination de don Quichotte qui fait son malheur, c'est Sancho Pança. »⁷⁶⁷ Il raconte à Felice qu'il fait « figure de fou en petit chapeau de paille et costume d'été »⁷⁶⁸ en plein automne pragois. Il écrit que ses représentants dans ce monde sont « des comédiens insuffisants

⁷⁶³ *Ibid.*, p. 461 (« Das Unzerstörbare ist eines, jeder einzelne Mensch ist es und gleichzeitig ist es allen gemeinsam. Daher die beispiellos untrennbare Verbindung der Menschen. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 189).

⁷⁶⁴ Lettre de début mars 1918 à Max Brod (« den gewöhnlichen Menschen » « [malt] den ungeheueren Abraham in die Wolken »).

⁷⁶⁵ *J*, p. 408 (« [ich] erfand um mich auszudrücken und zu beruhigen den Spruch *Freundchen ergieße Dich*, sang ihn unaufhörlich nach einer besondern Melodie und begleitete den Gesang, indem ich ein Taschentuch in der Tasche wie einen Dudelsack immer wieder drückte und losließ. » ; *III*, p. 113). Les italiques remplacent les guillemets du texte.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 440 (« Der wahre Weg geht über ein Dratseil, das aber nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen als begangen zu werden. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 161).

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 442 (« Das Unglück Don Quichotes ist nicht seine Phantasie, sondern Sancho Pansa. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 162).

⁷⁶⁸ Lettre du 7 novembre 1912 (« einen Narren im Sommeranzug mit Sommerhütchen »).

et lamentables »⁷⁶⁹. L'une des figures traditionnelles de l'artiste est celle d'Abraham, appelé à accomplir une immense tâche. Tel est en tous cas l'Abraham de Kierkegaard. Dans les versions qu'en donne Kafka, Abraham est plus humain, et même dérisoire. Il répondrait « à l'exigence de sacrifice sur-le-champ, avec l'empressement d'un garçon de café [...] »⁷⁷⁰ Mais, pris par ses affaires, il n'arriverait pas à quitter sa maison. Un autre Abraham comprendrait le sens du sacrifice, mais ne pourrait pas croire qu'elle le concerne, « lui, le vieillard repoussant, et son enfant, le gamin crasseux »⁷⁷¹. Il craindrait, « en cours de route, de se transformer en Don Quichotte »⁷⁷², de comparaître par erreur, à la place d'un autre, sans avoir été appelé. L'artiste est un imposteur.

Pessoa davantage encore que que Kafka, arborait la tenue de l'employé, avec ses lunettes, son manteau ou pardessus... Il a consciemment fait de Soares l'archétype de l'écrivain-employé. Certes, il occupait lui-même la fonction de correspondant étranger. Mais, comme le fait remarquer Robert Bréchon⁷⁷³, le statut social de l'hétéronyme est inférieur. « Aide-comptable » est le grade le plus bas de l'employé de bureau, juste avant le garçon de courses. L'autre hétéronyme pessoen, le baron de Teive, auquel *Le Livre de l'intranquillité* fut un temps attribué, était sans doute trop noble pour incarner la nouvelle figure du lyrisme. Car le poète moderne ne se suicide pas, à l'inverse de Teive qui meurt avec le monde ancien. Citadin, il vit à l'heure du désespoir lucide, du désenchantement gai. Soares partage les mêmes soucis que les gens qu'il croise quotidiennement. Il prend le tramway pour se rendre à son travail et déjeune dans les restaurants de la Ville Basse, quartier des affaires. Lorsqu'il s' imagine libéré de son travail de bureau, Soares se réjouit d'abord, puis s'attriste de perdre « tous les braves garçons qui m'entourent, le petit groom si joyeux qui porte le courrier à la boîte, le coursier bon à tout faire et le chat si affectueux »⁷⁷⁴. Ce sentiment est réciproque : « [...] chez les garçons de café ou les serveurs de restaurant, chez les coiffeurs ou les petits coursiers [...], je rencontre

⁷⁶⁹ *J*, p. 532 (« klägliche ungenügende Komödianten » ; *III*, p. 212).

⁷⁷⁰ Lettre de juin 1921 à Klopstock (« die Forderung des Opfers sofort, bereitwillig wie ein Kellner zu erfüllen bereit wäre [...] »).

⁷⁷¹ *Ibid.* (« er, der widerliche alte Mann und sein Kind, der schmutzige Junge »).

⁷⁷² *Ibid.* (« auf dem Weg sich in Don Quixote verwandeln »).

⁷⁷³ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile, op. cit.*, p. 204.

⁷⁷⁴ *LI*, p. 45 (« os bons rapazes todos, o garoto alegre que leva as cartas ao correio, o moço de todos os fretes, o gato meigo » ; p. 51).

une sympathie spontanée, naturelle [...]. »⁷⁷⁵ Soares-le-rêveur fait partie de l'humanité, car « [...] tout le monde fait des rêves [...] »⁷⁷⁶. Il se compare au garçon de course et à la cousette, il se sait, « dans [son] âme »⁷⁷⁷, semblable à eux. Car l'écrivain n'est pas de ceux qui gouvernent le monde. C'est pourquoi, au yeux de Soares, Shakespeare, Milton et Dante font partie de la même humanité que le coursier, le serveur... et lui-même, contrairement à Goethe, Victor Hugo, Lénine et Mussolini (LI 283), qui sont des hommes d'action. Dans *Le Livre de l'intranquillité*, le héros effectue son Odyssée dans la vie quotidienne, qui prend des dimensions épiques et fantastiques. Les descriptions d'orage, par exemple au fragment 109, nous font voir Soares et ses collègues comme des figures ordinaires prises dans la tourmente du Mystère. Les employés de bureau sont alors représentés comme des héros homériques. Soares se compte au rang des « demi-dieux d'arrière-boutique »⁷⁷⁸. Son bureau et sa chambre sont le vaisseau sur lequel il navigue, son livre de comptes est la carte où figurent les continents lointains : « Dans le registre lui-même, recouvert d'un tissu quelconque, s'ouvrent les portes des Indes et de Samarcande »⁷⁷⁹. C'est dans la vie quotidienne qu'est faite la découverte de la pensée du Mystère. La rue des Douradores est le cosmos tout entier, et le patron Vasques incarne la Réalité. Les arrière-boutiques et les soupentes ouvrent sur l'infini. C'est ainsi que la contemplation d'un calendrier déclenche une méditation métaphysique : « Les yeux tristes [...] de ce chromo métaphysique [...] me fixent comme si je connaissais quelque chose à Dieu. [...] De quelle fenêtre, de quel secret de Dieu ai-je pu m'approcher sans le vouloir ? Sur quoi peut bien donner cette vitrine, au fond d'une soupente d'escalier ? »⁷⁸⁰ Le rêveur se représente comme un aventurier en chambre, pantin ridicule vêtu d'un vieux pardessus et chaussé de pantoufles trouées. Il se dit revêtu d'un « manteau posthume »⁷⁸¹, comme s'il était inanimé dans un costume de marionnette. Il se considère comme un personnage de comédie, et regrette de ne pouvoir se prendre au sérieux : « La seule tragédie, c'est de ne pouvoir se

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 55 (« nestes criados de café e de restaurante, nos barbeiros, nos moços de frete [...], eu tenho uma simpatia espontânea, natural [...] » ; p. 61).

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 52 (« sonhos tem toda a gente » ; p. 57).

⁷⁷⁷ *Ibid.* (« Na alma »).

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 91 (« semideuses marçanos » ; p. 93).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 43 (« No próprio registo de um tecido que não sei o que seja se me abrem as portas do Indo e de Samarcanda » ; p. 49).

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 57 (« os olhos tristes [...] desta oleografia metafísica [...] fitam-me como se eu soubesse de Deus [...] A que janela para que segredo de Deus me abeiraria eu sem querer? Para onde dá a montra do vão de escada? » ; p. 62).

⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 59 (« casaco póstumo » . p. 65).

concevoir soi-même comme tragique [...]»⁷⁸² La première fois qu'Ophélia, la fiancée de Pessoa, le rencontra, elle ne put réprimer un fou rire à la vue de cet homme tout vêtu de noir, dont le bas du pantalon était rentré dans les guêtres⁷⁸³. Robert Bréchon, quant à lui, imagine Soares comme « un Charlot embourgeoisé, quotidiennement endimanché »⁷⁸⁴. Aussi le voyage mental, exploration de nouvelles catégories de la conscience, est-il symbolisé par une déambulation burlesque : « [...] je parcourais d'un pas décidé l'avenue de ma chambre minuscule, à grandes enjambées qui scandaient ma rêverie inutile, accomplissement d'un rêve semblable à celui du commun des mortels. »⁷⁸⁵ La marche démiurgique du poète devient chez Kafka et Pessoa une excitation stérile, une scansion grotesque censée provoquer l'écriture – le pas de l'albatros. Aux grandes marches de l'Histoire littéraire – Rousseau, Goethe, Rimbaud etc. – succède l'agitation prosaïque de deux illuminés : l'un prend son mouchoir pour une cornemuse, l'autre sa chambre pour une avenue... Le rêve du poète est lui-même déprécié. Soares range ses idéaux dans des boîtes (fragment 131). Au fragment 54, l'aide-comptable avoue qu'il se prend à rêver quelquefois de célébrité ; mais alors son autre moi éclate de rire. Sa vie sociale l'empêche de se livrer plus longtemps à ses fantasmes. Il se plaint de n'avoir pas même été gratifié « d'une théière et d'un chat tout chargé d'ans »⁷⁸⁶, qui sont les attributs de l'écrivain, et hantaient la poésie de Baudelaire. On l'a vu, Soares se définit à plusieurs reprises comme « un faux Sphinx ». Or la métaphore du sphinx est encore une image baudelairienne. Elle apparaît dans le second poème du Spleen, où le poète se décrit comme « un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux »⁷⁸⁷. Le vieux sphinx devient, chez Pessoa, le faux sphinx. Chez Baudelaire, l'artiste est un génie exilé, au sens romantique du terme. Avec Pessoa émerge une conception moderne de l'artiste comme imposteur. Soares raille la vision romantique de l'écrivain, génie qui domine l'humanité : « Moi, du haut de mon quatrième étage, interpellant la vie ! exprimant ce que ressent l'âme des autres ! et faisant de la prose, comme les génies et les célébrités ! Moi, ici, ni plus ni moins !... »⁷⁸⁸

⁷⁸² *Ibid.*, p. 136 (« A única tragédia é não nos podermos conceber trágicos [...] » ; p. 134).

⁷⁸³ Pessoa, F., *Escritos íntimos...*, *op. cit.*, p. 266.

⁷⁸⁴ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁸⁵ *LI*, p. 59 (« [...] eu fazia a avenida do meu quarto curto em passos largos e decididos, cumprindo com o devaneio inútil um sonho igual aos de toda a gente. » ; p. 65).

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p. 84 (« um bule sequer nem um gato antiquíssimo » ; p. 87).

⁷⁸⁷ Baudelaire, C., *Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁸⁸ *LI*, p. 44 (« Aqui eu, neste quarto andar, a interpelar a vida!, a dizer o que as almas sentem!, a fazer prosa como os génios e os célebres! Aqui, eu, assim!... » ; p. 50).

Les ailes de l'albatros baudelairien sont brisées à tout jamais. L'aide-comptable prend un cruel plaisir à s'infliger la vision de sa déchéance : « [...] je serai interné dans quelque hospice pour clochards, heureux de cette déroute totale, mêlé à la lie de ceux qui se sont crus des génies et ne furent rien d'autre que des mendiants pourvus de rêves, fondu dans la masse anonyme de tous ceux qui n'eurent pas la faculté de réussir dans la vie [...]. »⁷⁸⁹ Il n'appartient pas au règne des poètes maudits, car ceux-là sont poètes, mais il subit le déclassement social qui frappe l'artiste raté, chez qui aucun talent ne justifie la marginalité : une bohème sans poésie. La raison pour laquelle Kafka et Pessoa conservent leur emploi vient peut-être de cette terreur d'une misère qui ne serait pas compensée par la création, celle que connaît Malte lorsqu'il n'écrit pas. En effet, seule sa feuille de papier sépare le poète des plus misérables. Pourtant, cette feuille dessine, comme la dérisoire peau de bœuf accordée à Didon, le périmètre immense de son royaume. Là se déroulent ses hauts faits. Le sentiment d'impuissance cohabite avec le fantasme de toute puissance.

L'écrivain se représente en clown. Mais il s'agit, comme le note Starobinski, d'un « démon moqueur »⁷⁹⁰. Nous l'avons vu en Satan ironiste, révélant aux hommes leur destin. Le voici maintenant en Méphistophélès, c'est-à-dire son représentant grotesque sur la Terre. Sa nature est ambivalente ; d'une part, sa personne est ridicule, d'autre part, il est détenteur de secrets inconnus de l'humanité ordinaire. Si les diaristes n'ont jamais quitté leur existence, n'ont pas accompli leur « Xéniteia », ils pratiquent en revanche la « Sténochôria », un exil intérieur, la poursuite d'un but dont les autres ignorent tout⁷⁹¹. En eux-mêmes, il ont accompli le geste de rupture. La « Sténochôria », c'est la gloire nocturne. Barthes explique qu'elle n'est possible qu'à condition de supprimer toute pose, de parvenir à une image zéro⁷⁹². Les auteurs, en particulier Kafka et Pessoa-Soares, dans leur volonté d'anonymat, leur absence de rébellion ouverte face à leur milieu, sont au plus près de cette image zéro.

L'écrivain vit parmi les déshérités, mais il s'élève au-dessus d'eux par ses activités intellectuelles et créatrices. Ainsi, Malte, perdu au

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 46 (« [...] estarei internado num asilo de mendicidade, feliz da derrota inteira, misturado com a ralé dos que se julgaram génios e não foram mais que mendigos com sonhos, junto com a massa anónima dos que não tiveram poder para vencer [...] » ; p. 52).

⁷⁹⁰ Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 143-144.

⁷⁹¹ Barthes, R., *Comment vivre ensemble...*, op. cit., p. 171-172.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 173.

milieu de la foule des lecteurs de la Bibliothèque Nationale, s'enorgueillit d'être probablement un des seuls à lire de la poésie : « Mais vois un peu mon destin ! moi, le plus misérable peut-être de ces lecteurs, moi un étranger, j'ai un poète. »⁷⁹³ Quant aux autres, qui confondent tous les poètes, « Dieu sait ce qu'ils peuvent lire ! »⁷⁹⁴ Comme Baudelaire, Malte espère se distinguer de la foule des pauvres par sa création. Il recopie religieusement le dernier paragraphe du poème en prose « À une heure du matin »⁷⁹⁵, qui s'achève ainsi : « "[...] accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise !" » (CM 468).

On a vu que Kafka s'identifiait à la figure de Kleist (J 28), qui s'opposa à sa famille en refusant la carrière militaire. Or Kafka évoque l'hommage rendu au dramaturge par ses descendants à l'occasion du centième anniversaire de sa mort. L'auteur pragois rêve lui aussi d'une couronne où sa famille pourrait écrire : « "Au meilleur de leur race" »⁷⁹⁶. Ce fantasme d'une reconnaissance posthume témoigne de la conscience qu'il a de sa différence. Certes, il vit celle-ci sur le mode négatif de l'exclusion. Au cours d'une promenade, il note avec amertume qu'un « intérieur coquet [...] attend les gens qui viennent d'assister au spectacle et marchent à [sa] rencontre »⁷⁹⁷. La comparaison implicite rappelle que lui-même va retrouver la solitude de sa chambre, d'autant plus qu'il a, juste auparavant, fait allusion à son célibat. « Mais, ajoutait-il, [...] non moins évidemment, ils paraissent avoir été chassés du théâtre et renvoyés chez eux, en personnages subalternes devant lesquels le rideau s'est baissé pour la dernière fois [...]. »⁷⁹⁸ Doit-on comprendre qu'il serait, lui, le protagoniste, celui que sa solitude désigne pour avoir le rôle principal ? La différence n'est plus exclusion mais élection. Participer à la vie sociale, c'est se frotter à la comédie humaine. En y renonçant, il se distingue des fantômes humains qu'il croise dans les rues. Le 29 janvier 1922, il imagine la visite de Milena au sanatorium. Il lui faudrait alors prendre le masque : « [...] je serais assis [...] à la table

⁷⁹³ CM, p. 458 (« Aber sieh nur, was für ein Schicksal, ich, vielleicht der armsälteste [sic] von diesen Lesenden, ein Ausländer: ich habe einen Dichter. » p. 35).

⁷⁹⁴ *Ibid.* (« Weiß Gott, was sie haben. »).

⁷⁹⁵ Baudelaire, C., « Le Spleen de Paris », *Petits Poèmes en prose, op cit.*, p. 156.

⁷⁹⁶ J, p. 168 (« Dem Besten ihres Geschlechts » ; I, p. 206).

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 169 (« [wie] auf die mir entgegenkommenden Teaterbesucher [sic] [...], eine schöne Häuslichkeit wartet [...] » ; I, p. 207).

⁷⁹⁸ *Ibid.* (« [wie] sie aber auch aus dem Teater [sic] nach hause geschickt erscheinen, als untergeordnete Personen, vor denen der Vorhang zum letztenmal niedergegangen ist [...] »).

des gens de théâtre [...] »⁷⁹⁹, écrit-il. L'écrivain vit dans un autre monde, et doit, pour être représenté dans le monde ordinaire, déléguer ses hypostases, comme un Dieu envoie un Messie pour figurer parmi les hommes : « [...] je possède, puisque je suis tout de même un homme [...] aussi mes représentants *en bas* (ou en haut) [...] »⁸⁰⁰ Ceci explique qu'il puisse avoir sur Terre une apparence dérisoire et être ailleurs le maître d'un immense royaume. Si « le pouvoir d'attraction du monde humain est immense », « le pouvoir d'attraction de [s]on propre monde est grand, lui aussi »⁸⁰¹. Cette supériorité fait de lui, comme de Peter Schlemihl, une figure inquiétante : « [...] mon ombre est trop grande en ce monde [...] »⁸⁰² Le sentiment de fraternité que Kafka ressent quelquefois vient précisément de cette marginalité : « Celui qui renonce au monde doit aimer [tous] les hommes, car il renonce aussi à leur monde. »⁸⁰³ Il se compare à « une figure de pierre flanquant le perron d'un monument public »⁸⁰⁴. Il n'est pas le monument, seulement un ornement du perron. Mais cet ornement est gigantesque, et, bien qu'en pleine ville, il reste à distance de la foule. Il a, dit-il, un rapport éloigné avec elle. Il est plus haut qu'elle, et se situe du même coup à un poste d'observation. C'est réellement la posture d'un dieu dans laquelle se place Kafka, en tous cas d'un observateur étranger et supérieur à l'humanité. Il se disait d'une autre espèce, et il était fasciné par les êtres humains, tel un zoologiste débarquant sur une planète inconnue, comme en témoigne cette description de ses congénères : « [...] ces corps parlants doués d'yeux qui clignotent [...] »⁸⁰⁵ Brod avait déduit de l'étrangeté de Kafka qu'il était un saint, mais ce n'est pas ainsi que le diariste conçoit son rapport à l'humanité. Il a plutôt la faculté d'étonnement de l'enfant qui découvre le monde et ne tient rien pour acquis. Il parvient à se défaire du vernis de la civilisation pour retrouver l'étonnement primitif devant l'univers. Il est, pour reprendre une

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 532 (« [...] ich säße [...] am Tisch der Schauspielergesellschaft [...] » ; *III*, p. 213).

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 531 (« [...] habe da ich doch Mensch bin [...] auch dort unten (oder oben) meine Vertreter [...] » ; *III*, p. 212).

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 532 (« [...] die Anziehungskraft der Menschenwelt ist ungeheuerlich [...] », « [...] auch die Anziehungskraft meiner Welt ist groß [...] » ; *III*, p. 211).

⁸⁰² *Ibid.*, p. 531 (« [...] mein Schatten ist in dieser Welt [...] allzu groß [...] » ; *III*, p. 212).

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 547 (« Wer der Welt entsagt, muß alle Menschen lieben, denn er entsagt auch ihrer Welt » [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, op. cit., p. 185).

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 507. *Loc. cit. in extenso*.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 516 (« [...] diesen festabgegrenzten, sprechenden, augenblitzenden Körpern [...] » ; *III*, p. 194).

expression de Georges Arthur Goldschmidt, « un rebelle dans l'anonymat »⁸⁰⁶. Sa position ontologique, comme l'a montré Canetti⁸⁰⁷, est à elle seule un acte de résistance face aux jeux de pouvoir du monde. Il s'entraînait à disparaître, il se réduisait face au plus fort, pour introduire plus de distance entre le pouvoir et lui⁸⁰⁸. Claudio Magris décèle chez cet auteur une tactique de « l'esquive perpétuelle »⁸⁰⁹. On l'a vu, l'artiste kafkéen est un Abraham ordinaire, timoré et ridicule. Et c'est bien lui, pourtant, qui doit accomplir le sacrifice. Pour Philippe Lacoue-Labarthe, Kafka a accompli jusqu'au bout le geste romantique qui consiste à se constituer soi-même en œuvre d'art. Mais au lieu de le faire « sur le mode du dandy, ou du créateur génial, il s'est constitué en œuvre d'art sur le mode minable, du petit bureaucrate, avec des histoires privées inextricables. »⁸¹⁰ Tel un Jacob boîteux, il ne connaît pas la fétichisation de soi, mais il sait que son acte le couvrira de gloire. Sa mort elle-même fut le dernier acte contre le monde, le refus ultime d'appartenance.

Soares craint de se confondre avec ses doubles, figures de l'humanité ordinaire, tous ceux qu'il rencontre ou aperçoit depuis sa fenêtre : les passants, les autres employés de son bureau, les vendeurs de rue, etc. Ces avatars ont les mêmes rêves et les mêmes désillusions que lui ; pire, « tous sont poètes »⁸¹¹. Mais ce sont des poètes dans l'âme, et lui est poète en acte. C'est avec ironie que Pessoa-Soares se déclare irrémédiablement distinct de sa catégorie sociale : « Pouvoir me rêver en représentant de commerce a toujours été l'une de mes plus grandes ambitions, irréalisable, hélas ! »⁸¹² Parce qu'il appartient à l'humanité, il peut ressentir l'universel humain, incarner « la faim de se dire de milliers de vies, la patience de millions d'âme soumises, comme la mienne dans son destin quotidien, à leur rêve inutile, à l'espérance qui ne laisse pas de traces »⁸¹³. Parce qu'il lui est supérieur, il peut l'exprimer. L'écriture le place dans une position de sage, qui enveloppe

⁸⁰⁶ Interview du 21 janvier dans « Les mardis littéraires de France culture ».

⁸⁰⁷ Canetti, E., *L'Autre Procès...*, *op. cit.*, *passim*.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 113.

⁸⁰⁹ Magris, C., « L'Amour du lointain », in *Magazine littéraire : Kafka le rebelle*, n°415, décembre 2002, p. 55.

⁸¹⁰ « De la tête aux pieds », émission de France Culture, 3 août 2003.

⁸¹¹ *LI*, p. 90 (« todos [...] são poetas », p. 93).

⁸¹² *Ibid.*, p. 122 (« Poder sonhar-me caixeiro-viajante foi sempre uma das minhas grandes ambições – irrealizável infelizmente! » ; p. 121).

⁸¹³ *Ibid.*, p. 44 (« a fome de dizerem-se de milhares de vidas, a paciência de milhares de almas submissas como a minha ao destino quotidiano, ao sonho inútil, à esperança sem vestígios. » ; p. 50).

dans le même sourire sa triste vie et celle des autres. Il distingue ainsi deux êtres en lui : celui qui vit, auquel il n'accorde aucune valeur, et celui qui écrit, et par là même se distingue radicalement de la foule. C'est de lui-même que parle Soares en déclarant : « La conscience de l'inconscience de la vie est l'impôt le plus ancien que l'intelligence ait connu. »⁸¹⁴ Le poète a un tribut à payer pour toute cette humanité qui s'ignore. Mais, contrairement au Christ, il ne prétend pas sauver les hommes de leur condition mortelle. Il veut les inquiéter, les rendre, comme lui, « intranquilles », ôter le bandeau qui leur masque le chemin à l'échafaud. Il porte alors sur l'humanité le regard de Dieu : « J'éprouve une tendresse douloureuse, comme celle d'un Dieu qui nous contemplerait. »⁸¹⁵ Si la foule est constituée d'enfants inconscients de leur destin, le poète joue auprès d'eux le rôle de parents spirituels, c'est-à-dire d'un créateur divin : « [...] comme un être abstraitement maternel, je me penche la nuit sur mes enfants [...]. Je m'attendris et me dilate comme quelque chose d'infini. »⁸¹⁶ Comme Kafka, Soares s'attendrit sur cette humanité ignorante : « je les aime tant mes chers végétaux ! »⁸¹⁷, s'exclame-t-il. Observant le dos d'un passant, il éprouve de la tendresse « pour cet homme, cette tendresse que l'on ressent pour la commune médiocrité de l'humanité [...] pour son innocence à vivre sans analyser – bref pour le naturel tout animal de ce dos habillé »⁸¹⁸. Mais ces élans de sympathie s'accompagnent du « dégoût physique »⁸¹⁹ que lui inspirent ses semblables, le mépris en raison de « l'affreuse ignorance où ils sont de leur totale inimportance »⁸²⁰. Lui, en revanche, a conscience de son « inimportance » (LI 103). Pour lui, il n'y a que deux possibilités : il est soit un génie, soit un fou. Il écrit que l'humanité ordinaire est « la seule qui existe »⁸²¹, mais affirme en même temps sa supériorité : « Plus un homme est différent de moi, plus il me paraît réel, parce qu'il dépend moins de ma subjectivité. Et c'est pourquoi mon étude attentive, constante, porte sur cette humanité banale qui me répugne tant et dont je me sens si éloigné. Je l'aime parce que je la

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 99 (« A consciência da inconsciência da vida é o mais antigo imposto à inteligência. » ; p. 100).

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 101 (« Sofro uma ternura como se um deus visse » ; p. 102).

⁸¹⁶ *Ibid.* (« como alguém abstractamente materno, debruço-me de noite sobre os filhos [...]. Enterneço-me com uma largueza de coisa infinita. »).

⁸¹⁷ *Ibid.*, p. 314 (« os amo a todos. Meus queridos vegetais! » ; p. 294).

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 100 (« por esse homem [...] a ternura que se sente pela comum vulgaridade humana [...] pela inocência de viver sem analisar, pela naturalidade animal [...] costas vestidas » ; p. 101).

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 93 (« a náusea física » ; p. 95).

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 94 (« a horrorosa ignorância da inimportância do que são » ; p. 96).

⁸²¹ *Ibid.*, p. 93 (« a única que há » ; p. 95).

hais. »⁸²² Il se classe au rang de ceux que la vie a oubliés, comme Shakespeare, Milton, Dante et le Christ, ceux qu'il définit comme « les créateurs de conscience. »⁸²³ Pessoa se souvient que le bouffon shakespearien est dépositaire d'une vérité. Face à sa triste vie, Soares affiche un certain contentement : « En toute sérénité, et sans rien d'autre dans mon âme que l'équivalent d'un sourire, je considère ma vie enfermée pour toujours dans cette rue des Douradores [...]. »⁸²⁴ Satisfait d'avoir de quoi manger, boire, un logement, du temps pour rêver, écrire et dormir, il dit n'avoir rien d'autre à demander aux Dieux ou au Destin. Dans une *Notice biographique* rédigée par Pessoa, celui-ci écrit, en face de la catégorie « Profession » : « correspondant en langues étrangères dans des maisons de commerce » ! Est-ce un excès de modestie ? Mais il ajoute : « Le fait d'être poète et écrivain n'est pas une profession mais une vocation. »⁸²⁵ Voici réaffirmée la vision platonicienne du poète inspiré par les Dieux. « En fait, explique Robert Bréchon, il méprise les conquérants, les tyrans, les vainqueurs. »⁸²⁶ Comme le Stoïcien, il s'élève au-dessus de son destin : « Le sage adopte intérieurement une attitude telle que les événements extérieurs ne viennent l'affecter que de façon absolument minime. »⁸²⁷ Le modèle est Horace, « parlant de l'homme juste alors même que le monde s'écroulerait autour de lui. »⁸²⁸ Soares sait trouver une forme de repos dans une distance prise avec le drame humain. Il accède ainsi au relativisme du sage, c'est-à-dire à une maîtrise du monde. Il a « la sagesse de pouvoir tout perdre, splendidement »⁸²⁹. Il peut alors sourire à l'idée que la vie contienne à la fois ses pages de comptabilité et les grands hommes, navigateurs, saints et poètes. Il se console d'être « un employé de bureau » qui aligne « sagement » des écritures⁸³⁰. Or, tenir son journal, c'est aussi aligner

⁸²² *Ibid.*, p. 103 (« Quanto mais diferente de mim alguém é, mais real me parece, porque menos depende da minha subjectividade. E é por isso que o meu estudo atento e constante é essa mesma humanidade vulgar que repugno e de quem disto. Amo-a porque a odeio. » ; p. 103).

⁸²³ *Ibid.*, p. 283 (« os criadores da consciência do mundo » ; p. 266).

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 52 (« Encaro serenamente, sem mais nada que o que na alma represente um sorriso, o fechar-se-me sempre a vida nesta Rua dos Douradores [...]. » ; p. 57).

⁸²⁵ Pessoa, F., *Escritos íntimos...*, *op. cit.*, p. 252 (« correspondente estrangeiro em casas comerciais », « O ser poeta e escritor não constitui profissão mas vocação. »). Je traduis.

⁸²⁶ Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, *op. cit.*, p. 215.

⁸²⁷ *LI*, p. 128 (« O verdadeiro sábio, é aquele que assim se dispõe que os acontecimentos exteriores o alterem minimamente » ; p. 126).

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 183 (« falando do varão justo, que ficaria impávido ainda que em torno dele ruísse o mundo » ; p. 177).

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 112 (« o poder perder tudo esplendidamente » ; p. 112).

⁸³⁰ *Ibid.*, p. 43 (« um empregado deste escritório », « normalmente » ; p. 49).

sagement des écritures. Béatrice Didier fait remarquer que le diariste est un « fonctionnaire de l'écriture »⁸³¹, qui pratique une écriture régulière et monotone. Le lisboète joue ironiquement de cette concordance. Car ses écritures intimes n'ont, en réalité, rien de sage. Employé de bureau modèle et diabolique à ses heures, Soares se plaît à cette double vie, des écritures comptables à l'écriture poétique : « Quelle gloire nocturne que d'être grand, sans être rien ! »⁸³² s'exclame-t-il. Cette antithèse le ravit : « Mon destin est peut-être, de toute éternité, d'être comptable, et la poésie ou la littérature ne sont peut-être qu'un papillon venant se poser sur mon front, qui me rend d'autant plus ridicule que sa beauté est plus éclatante »⁸³³. Lui qui n'est rien, peut savourer à l'avance sa renommée (LI 167). Il se compare à Shakespeare et Érostrate. La vie et l'œuvre du premier lui semblent en-deçà de l'esprit qu'il était ; le second, incendiaire du temple d'Éphèse, n'est connu que par son œuvre, et sa gloire est posthume. Pessoa a écrit à son sujet : « Il souffre, pour que son nom soit glorifié, comme le Christ qui meurt en tant qu'homme afin de prouver qu'il est le Verbe. »⁸³⁴ Or, depuis le XIX^e siècle, le Christ est pour les artistes une figure possible du clown tragique⁸³⁵. Pessoa devient roi des Modernes, de tous ces individus solitaires avec leur conscience et leurs aspirations déçues. « C'est l'Homme qui échoue en lui, par lui, et à qui l'échec révèle sa destination finale »⁸³⁶, écrit Robert Bréchon. Dans un poème sur Kafka et Pessoa, il compare les deux écrivains à « deux phares inutiles dans l'océan désert »⁸³⁷. Leur situation est à la fois dérisoire et sublime. Les diaristes parviennent alors à une conception nouvelle de l'œuvre.

Une « mystique de l'échec » (Robert Bréchon)

L'artiste fonde ainsi la poétique de la modernité, qui est une esthétique du découragement et du soupçon. Bien loin d'occuper avec

⁸³¹ Didier, B., « Pour une sociologie du journal intime », *art. cit.*, p. 261.

⁸³² *LI*, p. 42 (« A glória nocturna de ser grande não sendo nada ! » ; p. 49).

⁸³³ *Ibid.*, p. 52 (« talvez o meu destino seja eternamente ser guarda-livros, e a poesia ou a literatura uma borboleta que, pousando-me na cabeça, me torne tanto mais ridículo quanto maior for a sua própria beleza. » ; p. 58).

⁸³⁴ Pessoa, F., *Erostratus*, *op. cit.*, p. 38 (« He suffers, that his name may enjoy, like Christ who dies as the man, that he may prove himself the Word. »). Je traduis.

⁸³⁵ Cf Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, *op. cit.*, p. 112.

⁸³⁶ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 165.

⁸³⁷ *Ibid.*, p. 343.

fracas la scène artistique et littéraire de son temps, il refuse le statut social d'écrivain pour laisser toute sa place à l'œuvre. Pour Maurice Blanchot, l'artiste doit s'effacer devant l'œuvre, pas seulement comme personne, mais aussi comme auteur : « L'œuvre demande cela, que l'homme qui l'écrit se sacrifie pour l'œuvre, devienne autre, devienne non pas un autre, non pas, du vivant qu'il était, l'écrivain avec ses devoirs, ses satisfactions et ses intérêts, mais plutôt personne, le lieu vide et animé où retentit l'appel de l'œuvre. »⁸³⁸ Tel est le projet des trois diaristes, auteurs de livres anonymes.

Rilke, à l'exception de quelques conférences qu'il a données, a fui les mondanités littéraires. Il fréquentait les artistes de son temps, mais ne fit partie, après la Jeune Prague, d'aucun mouvement. Quant à son hétéronyme, il le présente comme un débutant, et ne le situe dans aucun milieu littéraire. Pour Malte, la grandeur des saints et des amoureuses vient de ce qu'ils ont refusé le destin. Car « la vie est plus grande que le destin »⁸³⁹. Il désire être anonyme, comme ce peintre qui a fait le portrait d'Erik, ou les auteurs des livres des bouquinistes. La renommée est une tentation à laquelle l'artiste doit résister, car elle fait preuve à son égard d'une « sournoise hostilité »⁸⁴⁰. Elle est la dernière et la plus puissante « forme de résistance »⁸⁴¹ des hommes contre le solitaire. Malte pense qu'Ibsen a été trahi par sa gloire post-mortem. « "Mon destin est de n'avoir pas de destin" », aurait confié Rilke à Katharina Kippenberg⁸⁴². Pour Dieter Saalman, ce que perd le fils prodigue à la fin, c'est justement son destin, la détermination qui lui était imposée par sa personnalité. L'expression allemande dit « verloren » (perdu). Mais sa perte est une transcendance⁸⁴³. L'absence de destin est, pour l'artiste et son œuvre, la liberté suprême.

La discrétion de Kafka sur la scène littéraire cachait un suprême orgueil. Qu'il se soit considéré comme écrivain et mesuré aux autres, cela ne fait aucun doute. Il se montre jaloux lorsque Felice lit des contemporains, et lui reproche de ne pas aimer ce qu'il écrit. Il se dit

⁸³⁸ Blanchot, M., *Le Livre à venir*, op. cit., p. 293.

⁸³⁹ *CM*, p. 569 (« weil das Leben größer ist als das Schicksal. » ; p. 163).

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 486 (« listige Feindschaft » ; p. 68).

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 556 (« das Äußerste, den anderen Widerstand » ; p. 148).

⁸⁴² Kippenberg, K., *Rainer Maria Rilke. Un témoignage*, Paris, Plon, 1944, p. 193 (« Mein Schicksal ist, kein Schicksal zu haben. » *Rainer Maria Rilke. Ein Beitrag*, Leipzig, Insel, 1935, p. 149. Entre guillemets dans le texte.

⁸⁴³ Saalman, Dieter, *Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Bonn, Bouvier, 1975, p. 52.

envieux (« neidisch ») de Werfel⁸⁴⁴, Sophocle, Ricarda Huch, Lagerlöf, Jacobsen, mais surtout de Eulenberg, pour lequel Felice professe son enthousiasme. Du coup, Kafka fait une critique virulente de son concurrent : « [...] j'ai à peine pu le supporter, c'est une prose essoufflée et impure. »⁸⁴⁵ Non seulement Felice lit et admire d'autres écrivains, mais elle ne le lit pas, lui. Le 11 décembre, l'écrivain lui a posté *Betrachtung*, son premier recueil de nouvelles. S'il le qualifie alors de « vieux petit livre »⁸⁴⁶, c'est tout de même avec solennité qu'il le lui confie : « Aujourd'hui il t'appartient comme à personne d'autre [...]. »⁸⁴⁷ Il souligne que les critiques sont bonnes et annonce avec satisfaction que son nom est cité aux côtés de ceux de Kleist, Dickens, et Walser⁸⁴⁸. Durant plus de deux semaines, il attend en vain les impressions de lecture de son amie. Enfin, il n'y tient plus, et, dans la longue lettre du 29 au 30 décembre 1912, après avoir mis l'accent sur l'importance de l'écriture dans sa vie, il blâme Felice de son silence, qui le froisse plus que ne l'eût fait un jugement négatif : « [...] pourquoi ne me dis-tu pas en deux mots que ce livre ne te plaît pas ? »⁸⁴⁹, interroge-t-il. Son refus de publication ne signifie donc pas un désir de vouer son œuvre à l'oubli, mais relève d'une très grande exigence. Ainsi s'explique la modestie de son attitude auprès de ses éditeurs, Rowohlt puis Wolff, et sa répugnance à leur confier ses manuscrits, lorsqu'il les juge en-deçà de ses capacités.⁸⁵⁰ Et lorsque que Musil lui réclame un texte pour la *Neue Rundschau* en 1914, il note dans son *Journal* : « [...] je n'ai rien [...]. »⁸⁵¹ Il reproche à Brod d'avoir donné son adresse au grand écrivain : « Que veut-il ? Que peut-il me vouloir, lui ou quiconque ? Et que peut-il avoir de moi ? »⁸⁵² A en croire les testaments qu'il portait sur lui à l'adresse de Max Brod, il souhaitait que son œuvre fût brûlée. Le dernier en date demandait à son ami de détruire tout ce qui est de sa main, les récits, mais aussi les lettres, le *Journal* et les dessins⁸⁵³. Au-delà d'une

⁸⁴⁴ Kafka entretient avec celui-ci une relation ambivalente, mélange d'admiration et d'envie pour le succès de l'écrivain.

⁸⁴⁵ Lettre du 28 au 29 décembre 1912 (« [...] das konnte ich kaum ertragen, eine Prosa voll Atemnot und Unreinlichkeit. »).

⁸⁴⁶ *Ibid.* (« alten, kleinen Buch »).

⁸⁴⁷ *Ibid.* (« Heute gehört es Dir wie keinem sonst [...] »).

⁸⁴⁸ Stach, R., *Kafka, Die Jahre der Entscheidungen*, op. cit., p. 385.

⁸⁴⁹ (« [...] daß du mir nicht mit zwei Worten sagst, daß es Dir nicht gefällt. »).

⁸⁵⁰ Cf Stach, R., *Kafka, Die Jahre der Entscheidungen*, op. cit., p. 69-72.

⁸⁵¹ *J*, p. 341 (« [...] ich habe nichts [...] » ; *II*, p. 132).

⁸⁵² Lettre du 6 février 1914 (« Was will er? Was kann er, und überhaupt jemand, von mir wollen? Und was kann er von mir haben? »).

⁸⁵³ Cité par M. Brod, in « Franz Kafkas Nachlaß », *Die Weltbühne*, 20 février 1924, p. 107.

insatisfaction face à l'œuvre, ce vœu exhaustif révèle la volonté de l'écrivain de ne pas laisser de trace. Trahison du testamentaire ? Comme le soulignait Brod lui-même, si Kafka avait voulu que ses écrits fussent brûlés, il aurait choisi un autre exécuteur. En effet, Brod s'est acharné très tôt à faire publier son ami, et ne lui cachait pas toute l'admiration qu'il lui portait. Benjamin, dans un célèbre article, défend la même position. Pour lui, Kafka savait que Max Brod sauverait son œuvre⁸⁵⁴. D'ailleurs, un autre testament, plus ancien, mais que l'écrivain avait conservé dans un tiroir de son bureau, opère un tri entre les écrits, ne destinant qu'une partie d'entre eux aux flammes⁸⁵⁵. Surtout, l'écrivain autorise son exécuteur testamentaire à regarder les manuscrits avant de les brûler. Or Kafka savait bien que son ami ne trouverait rien qui méritât la destruction. D'ailleurs celui-ci avait averti Kafka qu'il ne brûlerait assurément rien. Il faut sans doute voir dans cet étrange legs une pose de jeune auteur – Brod avait fait lui-même un testament identique. Ce que Kafka a réellement voulu détruire, parce qu'il le jugeait médiocre, il l'a lui-même brûlé ou fait brûler par Dora Diamant. Il faut plutôt voir dans le fait d'avoir laissé à Max Brod le choix concernant l'avenir de ses manuscrits le désir d'effacement de soi. Il y a chez Kafka l'idée que c'est l'œuvre qui doit être grande, pas l'homme. « S'il avait été possible de bâtir la tour de Babel sans l'escalader, dit-il, c'eût été permis. »⁸⁵⁶ Il préférerait rester cet obscur employé de bureau, indépendant des coteries littéraires, fidèle à son œuvre. Libre dans son apparent esclavage quotidien.

L'écrivain, selon Soares, ne doit pas publier (LI 227). Il affiche son indifférence face au destin de l'œuvre, déclarant : « Si ce que je laisse écrit sur le livre des voyageurs peut, relu quelque jour par d'autres que par moi, les distraire eux aussi durant leur séjour, ce sera bien. S'ils ne le lisent pas, ou n'y trouvent aucun plaisir, ce sera bien également. »⁸⁵⁷ La seule justification qu'il donne à la publication est la suivante : « [...] je [...] publie parce que telle est la règle du jeu. »⁸⁵⁸ Il envisage même avec constance la disparition de ses manuscrits : « Si demain matin tous mes écrits étaient perdus, j'en éprouverais de la peine, mais il me semble

⁸⁵⁴ Benjamin, W., « Kavaliersmoral », in *Die literarische Welt*, 22 novembre 1929, p.1-2.

⁸⁵⁵ Cf Brod, M., « Franz Kafkas Nachlaß », *art. cit.*, p. 107.

⁸⁵⁶ *J*, p. 447 (« Wenn es möglich gewesen wäre, den Turm von Babel zu bauen, ohne ihn zu erklettern – der Bau wäre erlaubt worden. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 172). Traduction modifiée.

⁸⁵⁷ *LI*, p. 40 (« Se o que deixar escrito no livro dos viajantes puder, relido um dia pro outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não o lerem, nem se entretiverem, será bem também. » ; p. 47).

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 144 (« [...] publico [...] porque o jogo tem essa regra. » ; p. 141).

que ce ne serait pas une douleur intense et folle comme on pourrait s'y attendre, puisque j'ai mis en eux ma vie entière. »⁸⁵⁹ Et de fait, on peut être songeur quant au rangement des feuillets du *Livre* – ainsi que de l'ensemble de l'œuvre, dans la fameuse malle. Dans ses ouvrages et articles sur Pessoa, Teresa Rita Lopes raconte les difficultés extrêmes qui se sont posées aux chercheurs, car l'œuvre était enfoui pêle-mêle dans cette malle-sarcophage, qui, avant d'être mise à la disposition d'équipes officielles de recherche, fut accessible, après la mort du poète, à nombre de personnes qui ont contribué ainsi au désordre et à la perte de certains manuscrits. Lorsqu'on consulte les manuscrits du *Livre de l'intranquillité*, maintenant déposés à la Bibliothèque Nationale du Portugal, on est frappé du peu de cas que Pessoa en a fait. Il n'a pas pris la peine de numéroter les feuillets, très peu sont datés, un grand nombre ne porte pas la mention « L do D » ou « LD » (*Livro do Desassossego*). L'écriture y est quasiment illisible, ce qui entraîne Richard Zénith, déchiffreur permanent de cette œuvre, à publier régulièrement de nouvelles versions, au fur et à mesure de sa relecture de la graphie pessoenne. Enfin les supports utilisés révèlent un véritable mépris quant à la sauvegarde de l'œuvre : papier de qualité médiocre acheté au mètre, feuilles fournies par les cafés (en particulier le Brasileiro), calendriers, recto d'articles de quotidiens, brouillons divers et même... ses propres manuscrits. Ainsi un passage du *Livre* jouxte-t-il, quand il n'est pas copié par-dessus, un poème d'Alvaro de Campos, un horoscope, une liste de comptes etc. Soares professe d'ailleurs son indifférence pour l'outil et le support graphiques : « Je remplis peu à peu, à traits lents et mous d'un crayon émoussé (que je n'ai pas la sentimentalité de tailler), le papier blanc qui sert à envelopper les sandwiches et que l'on m'a fourni dans ce café, parce que je n'avais pas besoin d'en avoir de meilleur et que n'importe lequel faisait l'affaire, pourvu qu'il soit blanc. »⁸⁶⁰ La parenthèse manifeste le refus d'attacher une importance symbolique à l'aspect matériel du texte, c'est-à-dire un refus d'afficher les signes extérieurs de la condition d'écrivain. Soares est aide-comptable, même lorsqu'il écrit *Le Livre de l'intranquillité*. On ne peut qu'être surpris par le paradoxe d'un auteur qui d'un côté se proclame le

⁸⁵⁹ *Ibid.* (« Se amanhã se perdessem todos os meus escritos, teria pena, mas, creio bem, não com pena violenta e louca como seria de supor, pois que em tudo ia toda a minha vida. »).

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 97 (« Vou enchendo lentamente, a traços moles de lápis rombo – que não tenho sentimentalidade para aparar –, o papel branco de embrulho sanduíches, que me forneceram no café, porque eu não precisava de melhor e qualquer servia, desde que fosse branco. » ; p. 99).

Super-Camões⁸⁶¹, voire la réincarnation de Dom Sébastien, et d'un autre côté affiche un tel mépris pour le destin de son œuvre. Certes, Pessoa a fait publier des pages du *Livre de l'intranquillité* (Richard Zénith signale les fragments qui ont fait l'objet d'une publication). Cependant, un témoignage de sa sœur, Henriqueta Madalena, évoque le souci de perfection du poète. Selon elle, Pessoa pensait qu'il ne vivrait pas longtemps et ne voulait pas perdre de temps en démarches en vue d'une publication. Il ne trouvait pas son travail assez avancé et apportait d'incessantes corrections⁸⁶². S'il ne se préoccupait pas de l'existence matérielle de l'œuvre, c'est, comme Kafka, qu'il préférerait se consacrer à sa création. Cet apparent mépris pour le destin de l'œuvre ne cache-t-il pas en réalité l'orgueil du génie méconnu ? Et qui veut barrer l'accès à la voie précieuse qu'il a ouverte ? Celui qui enfouit sous les arbres de la forêt le temple le plus somptueux, parce que celui-ci ne peut en aucun cas accueillir le vulgaire ? « Les autres, qu'ont-ils donc en commun avec le monde que je porte en moi ? »⁸⁶³, interroge Soares. Robert Bréchon compare le geste de Pessoa avec celui des artistes qui sculptaient les bas-reliefs à l'intérieur des temples. « Les poètes écrivent pour les Dieux »⁸⁶⁴, dit-il. Au fragment 411, Soares, dans un autoportrait à peine déguisé, énonce que l'orgueil sans vanité produit le même résultat que la timidité, puisque l'on suppose qu'autrui ne partage pas l'idée qu'on a de sa propre grandeur. On craint alors de confronter l'opinion que l'on a de soi à celle des autres. Pessoa était obsédé par le talent et le génie. Son essai *Erostratus* en témoigne. Il craint plus que tout de connaître la célébrité comme tant de ces artistes médiocres, frustrés⁸⁶⁵. Il partage l'inquiétude de Malte à l'idée d'être livré à la renommée. Mieux vaut que l'écrivain conserve son œuvre par-devers soi. Soares craint que ses paroles ne résonnent dans le vide, comme une musique qui ne tomberait que dans l'oreille du profane : « Y a-t-il une seule âme que mes paroles fassent vibrer ? un seul être qui sache les entendre, en dehors de moi ? »⁸⁶⁶ Il préfère être méconnu, car « être compris c'est se prostituer »⁸⁶⁷. Demander la destruction de sa propre œuvre, ou renoncer volontairement à accomplir le chef d'œuvre dont on est capable, c'est

⁸⁶¹ Dans un article de 1912 paru dans *Águia*, revue liée au mouvement culturel du début du siècle, « Renascença Portuguesa ».

⁸⁶² Pessoa, F., *Lisbonne*, op. cit., p. 113.

⁸⁶³ *LI*, p. 227 (« Que têm os outros com o universo que há em mim? » ; p. 215).

⁸⁶⁴ Bréchon, R., *L'Innombrable*, op. cit., p. 188.

⁸⁶⁵ Pessoa, F., *Erostratus*, op. cit., p. 45 (« frustrated »).

⁸⁶⁶ *LI*, p. 96 (« vibra alguma alma com a minhas palavras. Ouve-as alguém que não só eu? » ; p. 98).

⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 153 (« Ser compreendido é prostituir-se » ; p. 149).

toucher au sublime, être « sanctifié d’Absurde »⁸⁶⁸. Les œuvres les plus grandes sont celles qui ont été détruites ou perdues par le destin : « quelle gloire que celle des œuvres perdues qu’on ne retrouvera jamais, des traités qui ne sont plus aujourd’hui que des titres, des bibliothèques réduites en cendres, et des statues mises en pièces ! »⁸⁶⁹ Pessoa refuse le succès, car la gloire a peut-être « un goût de mort et d’inutilité, et le triomphe, une odeur de pourriture »⁸⁷⁰. Pour lui, « faire de l’art » est une « mission terrible » qu’il faut accomplir « péniblement, monacalement »⁸⁷¹. Aussi a-t-il renoncé aux études universitaires, donnant la prépondérance à son activité littéraire. Il refusa diverses propositions d’emploi mieux rémunérées que celui qu’il occupait, parce qu’elles étaient trop contraignantes. Celui de correspondant commercial lui permettrait de travailler à domicile et surtout, lui laissait le temps d’écrire⁸⁷². Certes, il a occupé dans sa jeunesse la scène littéraire. Entre 1912 et 1924, le Portugal connaît en effet une renaissance artistique et littéraire. Diverses revues rendent compte de cette richesse, dont « Orpheu », fondée par Pessoa et Sá-Carneiro, qui sont parmi les principales figures du modernisme. Pessoa aurait donc pu mener une brillante carrière littéraire. Mais il s’investit de moins en moins dans ces coteries. C’est qu’il a, comme Rilke, la vision d’un poète-artisan. L’écriture n’est pas un exploit, mais un métier : « Au-dedans de mon métier, qui est littéraire, je suis un professionnel, dans le sens supérieur du terme. »⁸⁷³ Il a d’ailleurs amputé son hétéronyme de toute vie sociale. Soares ne fait partie d’aucun mouvement, n’écrit dans aucune revue. Il va même jusqu’à penser que son œuvre naît en partie de son échec social : « Je sais bien que, si mon passé irréel s’était réalisé, je ne serais pas aujourd’hui l’homme capable d’écrire ces pages [...] C’est à mon emploi de comptable que je dois une bonne partie de ce que je peux sentir et penser [...] »⁸⁷⁴ Il considère son patron et ses collègues de

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 327 (« sanctificados de Absurdo » ; p. 307).

⁸⁶⁹ *Ibid.* (« a glória das obras que se perderam e nunca se acharão, dos tratados que são títulos apenas hoje, das bibliotecas que arderam, das estátuas que foram partidas »).

⁸⁷⁰ Lettre du 5 juin 1914 à sa mère (« talvez a glória saiba a morte e a inutilidade, e o triunfo cheire a podridão »).

⁸⁷¹ Lettre du 19 janvier 1915 à Côrtes-Rodrigues (« fazer arte », « terrível missão », « arduamente monasticamente »).

⁸⁷² Cf Bréchon, R., *Fernando Pessoa, le voyageur immobile, op. cit.*, p. 43-44.

⁸⁷³ Cité par J. A. Seabra, « Poétique et philosophie chez Fernando Pessoa », in *Critique : Revue générale des publications françaises et étrangères*, Paris, 1988 n°495-496, p. 760.

⁸⁷⁴ *LI*, p. 154 (« Sei bem que, se esse passado que não foi tivesse sido, eu não seria hoje capaz de escrever estas páginas [...] Devo ao ser guarda-livros grande parte do que posso sentir e pensar [...] » ; p. 150).

bureau comme une des influences majeures sur son écriture, au même titre que le grand poète Cesário Verde...

Le non-engagement, dont on a vu qu'il était le fruit d'une inversion, est assumé, revendiqué par les trois diaristes. Puisque le monde se refuse à eux, ils rejettent d'un haussement d'épaule cet inutile manteau et se penchent sur leur œuvre. Considérant la condition d'employé de Kafka et Pessoa, Claudio Magris écrit : « [Ils] font un voyage au bout, non pas d'une nuit ténébreuse, mais d'une médiocrité incolore encore plus inquiétante, dans laquelle on s'aperçoit qu'on n'est qu'un portemanteau de la vie et au fond de laquelle il peut y avoir, grâce à cette conscience, une ultime résistance de la vérité. »⁸⁷⁵

Ces œuvres sans auteur, sans destin, fondent l'esthétique moderne dans laquelle la littérature désigne sa précarité. Le genre intimiste manifeste particulièrement cette esthétique de l'impuissance, ou du désenchantement, qui hante la littérature depuis Baudelaire et Mallarmé. Georges Gusdorf fait remarquer que si « l'autobiographie a horreur du vide »⁸⁷⁶, il n'en est pas de même du journal. Celui-ci admet la nonchalance, les piétinements et répétitions. « Le rédacteur du journal est un être libre, devant lequel s'ouvrent à chaque heure des chemins qui conduisent vers l'avenir, ou peut-être des chemins qui ne mènent nulle part. » Dans la modernité, l'œuvre a cessé d'être une totalité qui déploie un sens, comme le souligne Peter Bürger : « La scission⁸⁷⁷ pénètre nécessairement dans l'art et inverse l'expérience souhaitée du sens en une histoire sans fin, celle de la représentation de son absence. »⁸⁷⁸ L'esthétique du fragment rejoint le thème du cabinet de curiosités. Comme le cabinet de Rodolphe, l'œuvre moderne présente une confusion babylonienne. Galerie des images, elle ne parvient pas à rendre compte d'une totalité, parce que l'homme moderne ne croit plus à cette totalité : « Cette certitude perdue, cette absence de l'écriture divine, c'est-à-dire d'abord du Dieu juif qui à l'occasion écrit lui-même, ne définit pas seulement et vaguement quelque chose comme la *modernité*. En tant qu'absence et hantise du signe divin, elle commande toute l'esthétique et la critique modernes. »⁸⁷⁹ Les symboles, depuis Baudelaire, ne fonctionnent plus, car l'homme en a perdu la clé. Reste alors l'allégorie mélancolique, au sens que lui donne Walter

⁸⁷⁵ Magris, C., *Danube*, op. cit., p. 71.

⁸⁷⁶ Gusdorf, G., *Les Écritures du moi*, op. cit., p. 324. Et citation suivante.

⁸⁷⁷ Entre le sujet et l'objet, le moi et le monde.

⁸⁷⁸ Bürger, Peter, *La Prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 198.

⁸⁷⁹ Deleuze, G., *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 21.

Benjamin : « A la totalité ou au fantasme de totalité que le symbole déploie, Benjamin oppose dans l'allégorie, le fragment amorphe, sans signification, l'histoire comme déclin, l'objet mort, le paysage pétrifié, l'œuvre partielle dont la cohérence ne réside qu'en elle-même. »⁸⁸⁰ Il n'est plus de sens transcendant, qui présiderait à la création.

Malte ne trouve pas ce nouveau langage que les fleurs des Tuileries lui ont promis (CM 444). Dans son échec, il est, comme l'a montré Claudio Magris, un « interprète de la modernité »⁸⁸¹. Le langage ne croit plus, en effet, en sa capacité à exprimer l'essence des choses. La forme choisie – le pseudo-journal – manifeste la destruction de l'homme comme sujet (le narrateur). Le poète écrit à Manon zu Solms-Laubach⁸⁸² que le livre s'est arrêté faute de mieux, comme si l'on avait trouvé ces papiers dans un tiroir et qu'il n'y en eût pas davantage. Il sait que d'un point de vue strictement artistique, l'ensemble manque d'unité. Mais le fragment a, dans la quête rilkéenne, un rôle poétique fondamental. À propos des statues sans bras de Rodin, le poète fait un éloge du dénuement qui permet de parvenir à l'essence de l'Être⁸⁸³. De même, Malte admire le peintre qui a portraituré Erik, car il n'a pas craint que la mort du modèle puisse interrompre son travail (CM 511). L'artiste véritable ne redoute pas l'inachevé. Les fragments des *Carnets*, doivent, en détruisant la structure narrative classique, permettre une épiphanie du sens profond des choses. L'esthétique du fragment correspond bien au projet formé par Malte de dégager l'essence de ses visions, de créer un univers à partir du détail. « Il appartient à l'artiste de faire avec beaucoup de choses, une autre, unique, et de la plus petite partie d'une chose, un monde »⁸⁸⁴, écrit Rilke. Geste pur de la création, comme celui d'Abelone détachant les grains des groseilles avec un « bonheur d'invention »⁸⁸⁵, le journal de Brigge ne prétend à rien d'autre qu'à la réussite des métaphores. Le diariste précise que dans ces petits gestes d'Abelone est inclus le Tout. De même, il n'a été transmis autre chose de la fin de la légende du fils prodigue, nous dit-il, que « son geste, ce geste inouï »⁸⁸⁶. Mais à partir de là, tout peut être reconstitué, car le geste est un condensé de significations. Ainsi le fragment devient une unité qui fait sens à elle seule. L'écriture est son propre accomplissement. Il

⁸⁸⁰ Robin, R., « Kafka et la mémoire », in Picard, Michel (dir.), *Comment la littérature agit-elle ?*, Klincksieck, 1994, p. 178.

⁸⁸¹ Magris, C., *Quand est-ce, le présent ?*, art. cit., p. 27.

⁸⁸² Lettre du 11 avril 1910.

⁸⁸³ Rilke, R. M., *Auguste Rodin*, op. cit., p. 51.

⁸⁸⁴ *Ibid.*, p. 54. En français dans le texte.

⁸⁸⁵ *Les Cahiers...*, trad. par M. Betz, op. cit., p. 177 (« so glücklich erfunden » ; p. 160).

⁸⁸⁶ *CM*, p. 603 (« seine Gebärde, die unerhörte Gebärde » ; p. 201).

n'y a rien après ni en-dehors d'elle. Peu importe alors que le récit reste sans véritable conclusion, puisque c'est dans l'ajustement des fragments qu'est atteint le terme assigné à la création. Rilke, des années plus tard, écrit que les fragments se complètent comme ceux d'une mosaïque⁸⁸⁷. Ainsi Charles VI, déçu de ne pouvoir mêler les images du livre illustré, car la reliure l'oblige à les regarder selon un développement linéaire imposé, lui préfère les cartons « de toutes les couleurs, séparément mobiles et remplis d'images »⁸⁸⁸ d'un jeu de cartes. Ce jeu est une métaphore des *Carnets* : œuvre non chronologique, fragmentaire, et qui déploie ses images colorées. Ce qui était l'œuvre avortée de Malte, l'échec de son récit, est converti en une fondation esthétique. C'est au lecteur de procéder au « difficile assemblage des fragments », affirme l'auteur⁸⁸⁹.

Le langage de Kafka, on l'a vu, fait constamment retour sur lui-même, se nie comme objet. Le style est fragmentaire, les phrases souvent nominales, inachevées, quand elles ne sont pas tout simplement raturées symboliquement par le commentaire du diariste. Kafka s'adresse des remarques acides. « Talent pour le « ravaudage » »⁸⁹⁰, note-t-il le 5 juin 1922. Parvenu au terme de sa vie, il songe à ce qu'il va laisser derrière lui : « [...] trois traits en zigzag. »⁸⁹¹ Il se blâme de n'avoir pas été enfoui dans son œuvre. Ce reproche de dilettantisme rejoint celui qu'il faisait à la psychologie, d'être justement un parcours en zigzags. La prose du journal de Kafka est grevée de silence, et se détruit au fur et à mesure de son élaboration. C'est dans le fragment cependant que surgit le sens profond du langage et de l'œuvre, tel que va le dessiner la poétique contemporaine. Les mots de Kafka, note Blanchot, tentent une « régression à l'infini »⁸⁹² qui lui permet d'atteindre l'illimité, d'aller vers un au-delà des mots qui est le lieu où prétend toute la littérature moderne. Pour Philippe Lacoue-Labarthe⁸⁹³, la fragmentation du texte kafkéen n'est pas celle des romantiques. Il n'espère pas retrouver, dans chaque fragment, un condensé d'œuvre absolue. Il sait seulement qu'il est inutile d'en écrire davantage.

Comme Kafka, Soares fait appel à la métaphore du zigzag pour décrire sa création et son existence d'écrivain : « *Un jour (zigzag) / [...] /*

⁸⁸⁷ Lettre du 10 novembre 1925 à Hulewicz.

⁸⁸⁸ *CM*, p. 578 (« bunt [...] und einzeln beweglich und voller Figur » ; p. 172).

⁸⁸⁹ Lettre du 11 avril 1910 à Manon zu Solms-Laubach.

⁸⁹⁰ *J*, p. 547 (« Talent für *Flickarbeit*. » ; *III*, p. 233). L'italique remplace les guillemets.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 552 (« Nur drei Zickzackstriche. » ; [Ich entließ ihr...], in *Das Ehepaar...*, *op. cit.*, p. 95).

⁸⁹² Blanchot, M., « La Lecture de Kafka », *art. cit.*, p. 31-32.

⁸⁹³ « De la tête aux pieds », émission de France Culture, 3 août 2003.

En fin de compte, il reste aujourd'hui ce qui est resté d'hier et restera de demain [...]. »⁸⁹⁴ Il est convaincu de l'indifférenciation de tout. « [...] il n'est rien qui mérite l'amour d'une âme humaine ; et cet amour, si nous voulons le donner [...], alors autant le donner à la chétive apparence de mon encrier qu'à la vaste indifférence des étoiles. »⁸⁹⁵ Puisque rien n'existe, tout se vaut : « Chacun de nos rêves est toujours le même rêve, puisque ce ne sont que rêves »⁸⁹⁶, écrit Soares. Le matériel et le spirituel sont mis sur le même plan, enveloppés dans la même absurdité du monde. C'est ainsi que le patron Vasques symbolise la vie, et que l'étage où il habite représente l'Art, « tout aussi monotone que la Vie – simplement en un lieu différent »⁸⁹⁷. La rue où Soares vit et travaille « contient pour [lui] tout le sens des choses, la solution de toutes les énigmes »⁸⁹⁸. Dans le fragment précédent, il découvrait que Vasques était un symbole, mais n'en avait pas la clé. Cette quête rappelle celle des poètes symbolistes, à cette différence près que chez Pessoa, le symbole est rabaisé et perd sa valeur spirituelle. La Vie est identifiée au patron Vasques, l'Art à l'étage où il vit, le sens des choses à une rue. L'usage des majuscules aux termes « Vie » et « Art », ainsi que l'exclamation : « Ah, j'ai compris ! Le patron Vasquês, c'est la Vie »⁸⁹⁹ sont ironiques. L'écriture relève dès lors d'une esthétique de l'absurde. Puisque tout se vaut, à quoi bon écrire ? Le journal lui-même n'a aucune valeur : « Ce que je confesse n'a pas d'importance, car rien n'a d'importance. »⁹⁰⁰ L'art, comme le reste, n'est qu'une forme de l'artifice du monde. « Tout cela n'est que songe et fantasmagorie, constate Soares, et peu importe que le songe soit fait d'écritures comptables ou de prose de bon aloi. »⁹⁰¹ Le constat du diariste est amer : « [...] les sables engloutissent ceux qui brandissent des étendards tout comme ceux qui n'en possèdent point. / Et les sables recouvrent tout – ma vie,

⁸⁹⁴ *LI*, p. 338 (« Um dia (zig-zag) / [...] / Afinal deste dia fica o que de ontem ficou e ficará de amanhã [...] » p. 317).

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 45 (« [...] talvez [...] porque nada valha o amor de uma alma, e, se temos [...] que o dar, tanto vale dá-lo ao pequeno aspecto do meu tinteiro como à grande indiferença das estrelas. », p. 51).

⁸⁹⁶ *Ibid.*, p. 90 (« Qualquer dos sonhos é o mesmo sonho, porque são todos sonhos. », p. 93).

⁸⁹⁷ *Ibid.*, p. 47 (« tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. », p. 53).

⁸⁹⁸ *Ibid.* (« compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas »).

⁸⁹⁹ *Ibid.* (« Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. »).

⁹⁰⁰ *Ibid.*, p. 48 (« O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. » ; p. 54).

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 49 (« Tudo isto é sonho e fantasmagoria, e pouco vale que o sonho seja lançamentos como prosa de bom porte. » ; p. 55).

mes écrits, mon éternité. »⁹⁰² Le sable qui recouvre l'écriture, c'est celui du sablier, du temps qui engloutit tout, même les chefs-d'œuvre. Aussi l'activité littéraire est-elle démythifiée, et comparée à d'autres activités moins nobles : la patience et le crochet au fragment 12, la comptabilité au fragment 13. Le fragment 198 porte le titre de « Prose de vacances »⁹⁰³. Le *Livre* est défini, au fragment 42, comme un assemblage de commentaires. Telle est l'image que le diariste se plaît à nous donner de son écriture. Toutes les métaphores la concernant évoquent une activité nonchalante, sans terme précis. Soares dit écrire comme on fait une tapisserie, une mosaïque ou de la broderie. Il tresse des guirlandes qu'il défait, au fragment 413, et se dit peintre sans toile à peindre. Il qualifie ses écrits de « divagations » enregistrées « sans hâte », « distraitements »⁹⁰⁴. Il n'écrit pas « pour dire quoi que ce soit, mais uniquement pour occuper [son] inattention. »⁹⁰⁵ Il réfute même la conception pascalienne du divertissement, déniait à sa création toute origine métaphysique : « Nous la produisons, il est vrai, pour nous distraire ; toutefois, ce n'est nullement comme le prisonnier qui fait de la vannerie pour se distraire du destin, mais simplement comme la jeune fille qui brode des coussins pour se distraire, et c'est tout. »⁹⁰⁶ Ainsi la littérature est-elle une parole vide, jetée dans un air vide, comme cette boîte d'allumettes lancée par la fenêtre, traversant les airs pour chuter sur la chaussée déserte au fragment 102. Elle n'est plus habitée par aucune transcendance.

L'écriture de Soares décrit des ellipses sans jamais pouvoir se rapprocher de l'objet de sa quête. Ce mouvement est matérialisé dans la typographie même du texte. De nombreux fragments commencent ou s'achèvent par des points de suspension. Cela se justifie quelquefois par le fait que le fragment prolonge la réflexion, voire la phrase du précédent. Le plus souvent, cependant, cette ponctuation ne fait suite à rien. Elle produit alors un intense effet poétique, car il semble au lecteur qu'une partie du texte est dérobée par l'espace vierge sur la page. Les lacunes du texte du *Livre* renvoient à un au-delà du langage. Ainsi, au fragment 412, Soares reprend une formule dont il a déjà donné plusieurs

⁹⁰² *Ibid.*, p. 85 (« [...] as arreias engolfam os que têm pendões como os que não têm. E as arreias cobrem tudo, a minha vida, a minha prosa, a minha eternidade. » ; p. 88).

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 214 (« Prosa de férias » ; p. 204).

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 97 (« divagações », « sem pressa », « distraidamente » ; p. 99).

⁹⁰⁵ *Ibid.* (« não para dizer isto, nem para dizer qualquer coisa, mas para dar um trabalho à minha desatenção. »).

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 39 (« produzimo-la, é certo, para nos distrair, porém não como o preso que tece a palha, para se distrair do Destino, senão da menina que borda almofadas, para se distrair, sem mais nada. » ; p. 46).

variantes, mais cette fois, il ne termine pas la phrase : « Entre la vie et moi... »⁹⁰⁷. Une détresse indicible semble habiter cette phrase en suspens. L'auteur ne se livre pas au tout venant, mais, fidèle à son héritage symboliste, charge le lecteur de compléter l'énoncé défaillant. C'est toute la question moderne de l'indicible qui affleure ici. Les remarques de Wittgenstein sur le langage trouvent leur aboutissement. Le passage suivant est sans doute l'un des plus beaux exemples de cette poésie : « ...onde, encolhido num banco de espera da estação apeadeiro, o meu desprezo dorme entre o gabão do meu desalento... »⁹⁰⁸. (« ...où, recroquevillé sur un banc de gare, mon dédain somnole, bien enveloppé dans la longue capote de mon abattement... »). Les points de suspension sont de Pessoa. La phrase débute donc par un pronom relatif (« onde ») dont l'antécédent n'est pas donné. Le début semble s'être perdu dans la mémoire, tandis que la fin évoque le silence qui suit les dernières notes. L'écriture, comme la musique, est un art du temps, son déroulement est linéaire, et chez Soares, elle a la précarité d'une mélodie saisie au vol. L'idéal mallarméen d'une résonance infinie du langage est ainsi réalisé. Le déploiement du texte est la seule raison d'être de l'œuvre. Il y a chez Pessoa cette « jubilation de la structure textuelle qui triomphe du sens » dont parle Alain Montandon⁹⁰⁹, et qui est caractéristique de la modernité. L'art moderne est un art qui voit diverger les sons, c'est-à-dire la parole et les sens, « au moment même où ils convergent »⁹¹⁰. Le diariste est à l'image des ces chevaliers rêvés, dont les pas « ouvraient du rien »⁹¹¹, en route pour une quête dont le sens est de n'en pas avoir :

Nous n'étions, en cette heure, que des voyageurs cheminant entre ce que nous avons oublié et ce que nous ignorions, chevaliers pédestres de l'idéal abandonné. Mais c'est en cela même, [...] que résidait la raison d'être et le but de notre marche – ou de notre arrivée, car ne connaissant ni le chemin ni le pourquoi de ce chemin, nous ne savions si nous partions ou si nous arrivions.⁹¹²

⁹⁰⁷ *Ibid.*, p. 397 (« Entre mim e a vida... » ; p. 369).

⁹⁰⁸ *LD*, p. 56 ; *LI*, p. 50.

⁹⁰⁹ Montandon, A., *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 97.

⁹¹⁰ *LI*, p. 53 (« no mesmo tempo em que convergem » ; p. 58).

⁹¹¹ *Ibid.* (« abriam nada » ; p. 59).

⁹¹² *Ibid.*, p. 372-373 (« Não éramos, nesse momentos, mais que caminhantes entre o que esquecêramos e o que não sabíamos, cavaleiros a pé do ideal abandonado. Mas nisso [...] estava a razão de ser da nossa ida, ou da nossa vinda, pois, não sabendo o caminho ou porque o caminho, não sabíamos se partíamos se chegávamos. » ; p. 348).

Le lecteur assiste dans *Le Livre de l'intranquillité* à la naissance d'une conception moderne de l'œuvre, qui ne tend vers rien, n'a aucun but. Pénélope tisse pour tisser et Ulysse navigue pour naviguer. Lorsque Soares ne se prend pas pour Ulysse, il se prend pour Pénélope, qui tue le temps. « [...] je me distrais en tissant des plaintes musicales... »⁹¹³, écrit-il. Il reprend à son compte l'adage des argonautes : « [...] il est nécessaire de naviguer, mais non point de vivre »⁹¹⁴. La notion de la *saudade* telle qu'elle nous semble émerger dans le *Livre*, et qui consisterait à toujours vouloir être sur l'autre rive, et n'y aller jamais, caractérise l'œuvre moderne. L'aventure du poète est un « voyage inaccompli »⁹¹⁵, et s'inscrit dans une « Esthétique du découragement »⁹¹⁶ caractéristique de la modernité. « Faisons de notre échec une victoire »⁹¹⁷, propose l'écrivain portugais. Il s'agit de ne pas aboutir l'œuvre pour « ne pas débarquer »⁹¹⁸, ne pas vivre. Soares veut bien être pèlerin, mais un pèlerin sans Dieu ni but. Il veut bien être ascète, mais sans religion. C'est l'échec qui fait naître l'écriture, car elle est un chant de deuil. « Je pleure sur ces pages imparfaites, écrit Soares, mais [...] leur perfection [...] m'empêcherait de pleurer, et par conséquent m'empêcherait même d'écrire. »⁹¹⁹ Il écrit ce livre justement parce qu'il est imparfait (fragment 330) et pressentait que les lecteurs seront sensibles à ses plaintes (fragment 64). Le souhait, et la certitude de celui qui se dit « scripturairement personne »⁹²⁰ est de laisser une trace – des fragments – de lui. Le constat d'échec est triomphant : « J'emporte avec moi la conscience de ma défaite, comme l'étendard d'une victoire. »⁹²¹ Dans un texte intitulé « Apothéose de l'absurde », Soares fait l'éloge « des ponts sans un « d'ici » ni un « vers là-bas », des routes sans commencement ni fin, des paysages inversés [...] –, l'absurde, l'illogique, le contradictoire, tout ce qui nous délie et nous éloigne du réel [...] »⁹²². Ce passage témoigne d'une volonté de libérer l'œuvre des

⁹¹³ *Ibid.*, p. 152 (« [...] entretenho-me a tecer musicais as minhas queixas [...] » ; p. 148).

⁹¹⁴ *Ibid.*, p. 150 (« [...] navegar é preciso, mas [...] viver não é preciso. » ; p. 146).

⁹¹⁵ Plusieurs Grands Textes s'intitulent *Le Voyage inaccompli* (« Viagem nunca feita »).

⁹¹⁶ *LI*, p. 227 (« Estética do desalento » ; p. 216).

⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 310 (« Façamos da nossa falência uma vitória » ; p. 290).

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 538 (« não desembarcar » ; p. 483).

⁹¹⁹ *Ibid.*, p. 96 (« Choro sobre a minhas páginas imperfeitas, mas [...] a perfeição [...] me privaria de chorar e portanto até de escrever. » ; p. 98).

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 366 (« escriturantemente ninguém » ; p. 342).

⁹²¹ *Ibid.*, p. 85 (« Levo comigo a consciência da derrota como um pendão de vitória. » ; p. 88).

⁹²² *Ibid.*, p. 360 (« Apoteose do absurdo », « pontes sem donde nem para onde, estradas sem princípio nem fim, paisagens invertidas □ – o absurdo, o ilógico, o contraditório, tudo quanto nos desliga e afasta do real [...] » ; p. 337).

liens de la logique, de créer un monde à l'opposé du réel. Peter Bürger, lisant Benjamin⁹²³, note que dans la société bourgeoise, l'art tend à perdre sa « fonction sociale », ce qu'il appelle la « perte du contenu politique de l'œuvre individuelle »⁹²⁴. L'artiste moderne redoute plus que tout de délivrer un quelconque message ou enseignement. Comme le dandy Baudelaire, il adore l'art pour son inutilité. « La beauté des ruines ? Celle de ne plus servir à rien »⁹²⁵, constate Soares. Dans ses écrits esthétiques, Pessoa se prononce en faveur de « l'art pour l'art »⁹²⁶. L'écriture fragmentaire est alors assumée, et même posée comme la plus belle : « [...] [ce livre] [...] je le sais beau autant qu'inutile. »⁹²⁷

Le texte moderne est un vestige doué d'une intensité poétique comparable à celle de la Vénus de Milo, à laquelle son incomplétude confère une fragilité émouvante. Ainsi s'explique le motif du geste qui traverse l'œuvre des trois diaristes. Parce qu'il est un temps d'arrêt, une rupture, le geste est dans l'action le moment du neutre, le point de bascule d'une réalité à l'autre. Il est à la fois le vecteur de l'imaginaire, le paradigme de la distance lyrique, la porte ouverte vers le mythe, la voie sacrée de l'écriture, le fragment dans lequel est inclus le tout. Aussi est-il sans doute l'élément clé de cette esthétique de la brisure, qui est aussi création de soi-même et du monde à partir de soi. Le geste et la gestation ont en effet la même origine étymologique⁹²⁸. La gestation est le geste originare répété à l'infini. De même, la succession des fragments révèle l'Être. Le geste, comme le fragment, est ontologique. L'écriture fragmentaire répète le geste divin : de même que Dieu a fragmenté la création dans les choses, l'écrivain de la modernité, bien loin de chercher, comme dans les arts poétiques qui ont précédé, l'unité de la création, poursuit le travail de parcellisation de l'univers. Il sait que l'écriture n'est pas la retranscription d'un sens préexistant, mais création de ce sens dans le tracé même de l'écriture. « C'est parce qu'elle est *inaugurale* [...] que l'écriture est dangereuse et angoissante »⁹²⁹, écrit Deleuze. La disparition d'Orphée, c'est-à-dire du poète comme mage, ne risque-t-elle pas d'entraîner la mort de la littérature ?

⁹²³ Benjamin, W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1933).

⁹²⁴ Bürger, P., *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 42. Je traduis.

⁹²⁵ *LI*, p. 328 (« A beleza das ruínas? O não servirem já para nada » ; p. 308).

⁹²⁶ Pessoa, F., *Páginas sobre literatura e estética*, op. cit., p. 32 (« art for art's sake »).

⁹²⁷ *LI*, p. 468 (« [...] [este livro] [...], sei que ele é belo e inútil. » ; p. 472).

⁹²⁸ Tous deux viennent du latin « gerere » (agir). Le geste est ce qui porte (« gestus »), la gestation est l'action de porter (du latin « gestare », fréquentatif de « gerere »).

⁹²⁹ Deleuze, G., *L'Écriture et la Différence*, op. cit., p. 22.

La littérature contemporaine se caractérise par la réflexion qu'elle tisse autour d'elle-même. « Ce qui attire l'écrivain, ce qui ébranle l'artiste, écrit Blanchot, ce n'est pas directement l'œuvre, c'est sa recherche, le mouvement qui y conduit, c'est l'approche de ce qui rend l'œuvre possible : l'art, la littérature et ce que dissimulent ces deux mots. »⁹³⁰ Constatant que la vraie littérature « n'est jamais là », il ajoute : « C'est pourquoi, finalement, c'est la non-littérature que chacun poursuit comme l'essence de ce qu'il aime et voudrait passionnément découvrir. »⁹³¹ La littérature contemporaine tend vers sa propre destruction. Pour Blanchot, à notre époque, « [...] écrire, c'est d'abord vouloir détruire le temple, avant de l'édifier ; c'est du moins, avant d'en passer le seuil, s'interroger sur les servitudes d'un tel lieu, sur la faute originelle que constituera la décision de s'y clôturer. Écrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à *écrire*. »⁹³² Nous avons vu que les diaristes n'hésitent pas à dévoiler les coulisses de leur écriture. Cette figure de l'ironie qu'est la « *parekbasis* », selon le terme de Schlegel⁹³³, et qui consiste en un dévoilement de ses propres règles par la poésie, est caractéristique de la modernité. Elle est née en littérature avec Cervantès, et s'est particulièrement illustrée depuis le romantisme allemand, pour trouver à l'époque contemporaine son lieu d'expression favori. La littérature moderne est iconoclaste. Elle sonorche l'œuvre, se met à nu. Le texte est dégradé par son auteur qui ne veut pas en être l'auteur ; il est inachevé, abandonné, livré à l'état de bribes. Il y a, note Alain Montandon commentant Blanchot, une « violence inhérente au fragment »⁹³⁴. Ce dernier a célébré dans ses écrits ce poète orphique, qui, en se tournant vers Eurydice, défait l'œuvre, mais qui choisit de voir sa bien-aimée « dans son obscurité nocturne [...], dans la plénitude de sa mort. »⁹³⁵ Désormais, les écrivains cherchent à « amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît », à ce que Barthes appelle « le degré zéro de l'écriture »⁹³⁶. La littérature, parce qu'elle est le seul univers existant aux yeux de l'écrivain contemporain – la religion de la littérature professée par les diaristes est aussi une caractéristique de notre époque – est sacrifiée à elle-même. Ainsi s'explique la présence,

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 270-271.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 273.

⁹³² Blanchot, M., *Le Livre à venir*, *op. cit.*, p. 281.

⁹³³ Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe*, Paderborn, Ferdinand Schöningh Verlag, 1963, vol. XVIII, 2, p. 637.

⁹³⁴ Montandon, A., *Les Formes brèves*, *op. cit.*, p. 97.

⁹³⁵ Blanchot, M., *L'Espace littéraire*, *op. cit.*, p. 228.

⁹³⁶ *Ibid.*, p. 282.

dans ces trois œuvres, de figures sacrificielles, car toute cosmogonie repose sur un sacrifice⁹³⁷. Pour faire naître la littérature, on démantèle le texte.

L'écriture appelée par Malte ne correspondra à aucune des significations connues : « et aucun mot ne restera plus uni à aucun autre et tout ce qui est sens se dissipera comme un nuage et s'écoulera comme de l'eau. »⁹³⁸ Il n'est pas jusqu'au « et » introductif, inutile car en réalité cette proposition est sur un plan différent de la précédente, qui n'ait ici valeur prophétique, et même apocalyptique. Que les *Carnets* aient été pour Rilke un tournant majeur de son esthétique, cela ne fait aucun doute. Charles Du Bos, à qui il rendit visite à la fin de sa vie (en 1925), note dans son journal, le 30 janvier : « En ce qui concerne sa prose, il ne tient vraiment qu'aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. »⁹³⁹

Il y a chez Kafka et Pessoa une mise à mort du sujet littéraire. Martina Egelhaaf voit dans ce rêve d'« abandon du sujet » la mystique des auteurs de la modernité, qui travaillent à rendre l'écriture impossible. En effet, rappelle-t-elle, l'écriture est « expérience d'un sujet »⁹⁴⁰. Kafka écrit sur un fil. Le *Journal*, on l'a vu, a conditionné l'échec de Kafka en tant qu'écrivain. Bien sûr, en parlant d'échec, je me suis faite l'avocat du diable, c'est-à-dire de Kafka. Car ce qu'il considérait comme un échec, la postérité le glorifie comme littérature majeure, et fait de cet auteur l'emblème de la modernité. La fortune des romans de Kafka s'explique peut-être par leur condition de production, parce qu'ils sont nés dans et de cette zone neutre – mortelle – de la fictionnalisation de soi. Pour reprendre une métaphore kafkéenne, ses romans collent encore au journal par leurs pattes de derrière, ce qui leur confère cette subjectivité énigmatique si embarrassante pour le lecteur. L'écriture du *Journal* est un numéro d'équilibriste. Le sujet lyrique est un mort qui ne cesse de vouloir mourir. La tentative renouvelée du meurtre suscite le mouvement même de la vie : « Don Quichotte mort veut tuer don Quichotte mort ; mais, pour tuer, il lui faut trouver une partie vivante, c'est celle qu'il cherche avec son épée, aussi inlassablement qu'en vain. Pris par cette occupation, les deux morts inextricablement enlacés et positivement bondissants de vie culbutent à

⁹³⁷ Cf. Éliade, M., *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, p. 102.

⁹³⁸ *CM*, p. 468 (« und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. » ; p. 47).

⁹³⁹ Du Bos, Charles, *Journal 1924-1925*, Paris, Corrêa, 1948, p. 283.

⁹⁴⁰ Cf Wagner-Egelhaaf, Martina, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, J.B. Metzler, Stuttgart 1989, p. 107.

travers les âges. »⁹⁴¹ C'est le geste et non l'acte qui assure au poète l'éternité. C'est le chemin et non le but, pour reprendre les thèmes chers au diariste, qui permet à sa littérature, bondissante de vie, de traverser les âges. C'est parce que le langage littéraire s'élançait constamment vers sa mort qu'il advient, comme l'écrit Blanchot parlant au nom de Kafka : « C'est comme si la possibilité que représente mon écriture avait pour essence de porter sa propre impossibilité. »⁹⁴² Car la littérature est une magnifique imposture, toujours elle déguise son objet. « L'art se sacrifie et s'annule lui-même : ce qui est fuite devient prétendument promenade, voire attaque »⁹⁴³, dit une note du *Journal*. Le texte moderne est une toile tendue sur le néant. À l'intérieur des mots, note Blanchot commentant Kafka, a lieu le suicide des mots⁹⁴⁴. Emrich voit en cet écrivain le symbole d'une littérature moderne qui se met à mort. Il constate que la tentative de bâtir un « Universel » sur le modèle de l'âge classique a échoué. « La poésie, écrit-il – et il faut entendre ce terme au sens large de la création littéraire –, n'est plus possible. »⁹⁴⁵ La fictionnalisation autorise l'émergence d'une parole précaire, qui dit « je » au moment même où s'évanouit le sujet et le langage chargés de le garantir dans son existence. Toute la poétique de Kafka consiste à avoir transformé, selon ses propres mots, l'or en cailloux⁹⁴⁶, dans un geste inverse du geste baudelairien – qui changeait la boue en or⁹⁴⁷. Or, on l'a vu, c'est le sujet lui-même qui est fait de boue. L'écrivain qui convertit tout en cette matière fuyante, s'approprie le monde. L'argile à pétrir est devenue le marécage de la modernité. Cet auteur est, comme le souligne Lacoue-Labarthe, un des derniers écrivains de la lignée romantique européenne⁹⁴⁸, car il porte encore en lui le rêve d'une transmutation glorieuse, d'une création démiurgique. Mais il est aussi des premiers modernes, car il sait que la littérature ne s'accomplira que

⁹⁴¹ *J*, p. 444 (« Der tote Don Quichote will den toten Don Quichote töten ; um zu töten, braucht er aber eine lebendige Stelle, diese sucht er nun mit seinem Schwerte ebenso unaufhörlich wie vergeblich. Unter dieser Beschäftigung rollen die zwei Toten, als unauflöslicher Purzelbaum, durch die Zeiten. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 167). Traduction modifiée.

⁹⁴² Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », *art. cit.*, p. 27.

⁹⁴³ *J*, p. 460 (« Selbstvergessenheit und Selbstaufhebung der Kunst: Was Flucht ist, wird vorgeblich Spaziergang oder gar Angriff. » ; [Oktavheft G] in *Beim Bau der chinesischen Mauer...*, *op. cit.*, p. 167).

⁹⁴⁴ Blanchot, M., « Kafka et la Littérature », *art. cit.*, p. 30.

⁹⁴⁵ Emrich, W., *Franz Kafka*, *op. cit.*, p. 67.

⁹⁴⁶ Lettre de la fin mars 1923 à Robert Klopstock. *Loc. cit.*

⁹⁴⁷ Baudelaire, C., « Orgueil », *Bribes*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 129.

⁹⁴⁸ « De la tête aux pieds », émission de France Culture, 3 août 2003.

dans le négatif. Il sait que le temps des mages est passé, et que désormais, les écrivains sont les artisans d'un désastre.

Eduardo Lourenço définit *Le Livre de l'intranquillité* comme « agonie de l'écriture »⁹⁴⁹. Selon lui, Pessoa « s'y dépouille de sa propre fiction... »⁹⁵⁰ *Le Livre* défait toutes les fictions qui l'ont séparé de son unique amour : la Mort. C'est pourquoi le critique, s'appuyant sur le texte que Pessoa-Soares a consacré à Louis II de Bavière, le compare au roi mélancolique. *Le Livre* montre l'envers de la comédie du *drama em gente* (le drame en personnes). Il en est le mémorial, car il contient en lui toutes les tonalités du reste de l'œuvre (excepté l'*Ode triomphale*)⁹⁵¹. Ce journal montre les coulisses de « la mise en scène vertigineuse du moi, comme absence radicale de soi-même et du monde »⁹⁵². Gerardo Mario Goloboff note que l'écriture du *Livre* conduit au « lieu où elle a été générée », à « la chambre occulte, au site de la trace initiale »⁹⁵³. Il y a en effet dans *Le Livre*, à la différence des autres œuvres de Pessoa, une réflexion sur le processus hétéronymique, en même temps que sa réalisation. On a vu que Soares évoquait en effet la mise en fiction de soi, et le danger encouru. Lourenço y voit une lutte pour « briser le cercle de la fiction »⁹⁵⁴. En ce sens, c'est un « texte tragique », un « texte suicidaire »⁹⁵⁵, où se déroule le suicide de la « mythologie hétéronymique ». Pessoa ne cherche pas à simplement démonter l'artifice de l'hétéronymie, – cela relèverait en effet du pur jeu –, mais à montrer ce processus comme un « labyrinthe sans sortie ». En effet, Soares y dresse le constat d'échec de l'hétéronymie, cette tentative infinie d'autogenèse : « Aucun miroir ne nous reflète comme des « en-dehors », parce qu'aucun miroir ne nous tire hors de nous-mêmes. [...] Je reste toujours au-dedans de moi, dans le domaine, clos de hautes murailles, de ma conscience de moi-même. »⁹⁵⁶ Et pourtant, c'est là précisément, dans cette répétition sans espoir du geste créateur, dans ces

⁹⁴⁹ Lourenço, E., « *Le Livre de l'intranquillité* ou le Mémorial des limbes », *art. cit.*, p. 13.

⁹⁵⁰ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁵¹ *Ibid.*, p. 124-125.

⁹⁵² *LI*, p. 119 (« a encenação abismal do Eu, como ausência radical de si mesmo e do mundo », p. 86).

⁹⁵³ Goloboff, Gerardo Mario, « Le Passager de lui-même », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, *op. cit.*, p. 51.

⁹⁵⁴ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 121.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 127. Et citation suivante.

⁹⁵⁶ *LI*, p. 334 (« Não há espelho que nos dê a nós como foras, porque não há espelho que nos tire de nós mesmos [...] estou sempre aqui dentro, na quinta da muros altos da minha consciência de mim. » ; p. 313).

envols avortés, ou l'écume jamais résorbée de la chute d'Icare, c'est là qu'émerge la poésie.

Dans ces journaux naît le lyrisme moderne, qui est un « lyrisme critique ». L'expression est employée par Robert Bréchon à propos de Pessoa⁹⁵⁷, et par Jean-Michel Maulpoix pour qualifier la poésie contemporaine :

Quand elle n'est plus un envol, la poésie reste une en-allée. Le lyrisme la pousse et la tire plus avant. Elle tend vers ses propres confins, elle survit dans ses propres marges.

Le lyrisme d'aujourd'hui est critique. Plus cruciales, plus directes, plus à nu que jamais sont à présent la forme et la question du poème. [...] La poésie [...] s'est faite critique, et d'abord d'elle-même, et de cette parole que nous sommes.⁹⁵⁸

Ces propos peuvent s'appliquer plus généralement à l'écriture contemporaine de soi (dès lors qu'elle est littérature), cette écriture qui évalue ses propres limites, remet en cause son existence même, et la possibilité de toute littérature.

⁹⁵⁷ Bréchon, R., *L'Innombrable*, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁵⁸ Maulpoix, J.-M., « Pour un lyrisme critique... », article en ligne, *art. cit.*

Conclusion

J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie [...].¹

Rilke, Kafka et Pessoa n'ont voulu d'autre existence que la littérature, qui leur semblait être la seule réalité vivable. Dans un projet de préface, Pessoa écrit : « Me transformer ainsi, dans le pire des cas en un fou rêvant tout haut, et dans la meilleure des hypothèses, non seulement en un écrivain, mais encore en toute une littérature [...]. »² Ce vœu, partagé par les trois auteurs, ne s'est pas accompli sans un terrible sacrifice : celui de soi comme être de chair, supplanté par un être de papier. La fictionnalisation a été le moyen de réaliser ce vœu, en devenant la métaphore de soi-même.

Rilke ne se libèrera de Malte qu'en 1920, lors d'un nouveau séjour parisien, comme en témoigne une lettre à Lou³. L'hétéronyme n'a pas échoué en vain : il a créé une œuvre d'une grande modernité par la forme et l'expérience décrite. Son assumption, c'est le poète qui la connaîtra, dans l'œuvre à venir, que Malte pressentait, et en laquelle il n'a pas cessé de croire. Le vœu du narrateur des *Carnets* était de ces vœux « qui durent longtemps, qui durent toute la vie »⁴, car c'était le désir qu'il cherchait, non son accomplissement. Rilke et Malte sont maintenant confondus dans la même mort, après avoir vécu de la même vie : celle des mots. Présentant l'immense gloire du poète et de son œuvre, Marina Tsvétaïeva écrivait en 1928 : « [...] le chemin qui mène à cette tombe ne s'effacera pas, nous ne sommes pas les premiers, nous ne serons pas les derniers. »⁵

Kafka est un passeur qui entraîne les vivants dans le monde des morts, dans le paysage désolé de sa conscience. Blanchot constate que

¹ Samuel Beckett cité par Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 14.

² Pessoa, F., *Le Chemin du serpent*, *op. cit.*, p. 178 (« Tornando-me assim, pelo menos um louco que sonha alto, pelo mais, não um só escritor, mas toda uma literatura [...] » ; *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, *op. cit.*, p. 95).

³ Lettre du 31 décembre 1920 à Lou.

⁴ *CM*, p. 490 (« die lange vorhalten, das ganze Leben lang » ; p. 73).

⁵ Rilke, Pasternak, Tsvétaïeva, *Correspondance à trois, été 1926*, dir. par Lily Denis, Paris, NRF/Gallimard, 1983, p. 278.

les témoins ont mis l'accent sur la gaieté de l'écrivain, et que Max Brod a forcé le trait dans cette direction. Certains critiques se font l'écho de cette interprétation. Pour Alexandre Vialatte, il faut imaginer Kafka heureux. Selon lui, il « n'est pas un professeur de désespoir »⁶. Blanchot rappelle au contraire que le désespoir, la tristesse, la solitude, l'éloignement du monde, l'angoisse, ont amené l'écrivain à la limite de l'égarement⁷. Quant à l'humour, il est un acide corrosif déversé sur soi-même, ou sur les autres, dans une caricature épouvantable de l'espèce humaine. Cependant, si le *Journal* de Kafka signe l'échec d'une vie et d'une écriture – du moins de celle, rêvée, d'un Goethe ou d'un Flaubert –, il marque à coup sûr l'émergence en littérature d'un genre nouveau, entre journal et roman de soi, qui va caractériser l'écriture intime contemporaine, et faire de son auteur l'emblème de l'écrivain du XX^e siècle.

Quant à Pessoa, son *Livre* signe, selon Eduardo Lourenço, l'aventure terminée ou jamais commencée de « l'être dit humain »⁸. Ce voyage intérieur, ce naufrage préexistant, cette vie ordinaire d'un héros dérisoire, voilà les caractéristiques de l'Odysée pessoenne, reflet à la fois d'une crise du sujet et de l'esthétique de la modernité. La volonté de Pessoa-Soares de s'effacer, de n'être personne, fait de lui le héros paradoxal de cette quête inachevée. Celui qui fut un non-vivant repose maintenant dans cette non-mort au Monastère des Hiéronymites, qui renferme le tombeau de Vasco de Gama. Pessoa aura finalement rejoint les Grands Navigateurs...

Rilke-Malte, Kafka et Pessoa-Soares cherchent à se mettre réellement au monde, à échapper à la pseudo-existence, jour après jour, dans la tenue d'un journal hanté par la solitude métaphysique et la pensée de la mort. Ces journaux visent à résoudre la question d'un être pris entre l'excès et le défaut, entre une forme vide et un contenu sans forme. Cette démarche ontologique dévoile l'essence même de la création littéraire ou artistique. Les diaristes retracent en effet, selon les termes de Starobinski, le « passage à l'œuvre »⁹ comme « décentrement », genèse de soi dans l'écriture. Ce fantasme est au cœur même de l'art, qui tente de *réaliser* l'espace du dedans. Mais cette volonté ne relève-t-elle pas aussi du fantasme ? C'est ce que semble signifier Kafka : « La bête arrache le fouet au maître et se fouette elle-même pour devenir maître, et ne sait pas que ce n'est là qu'un

⁶ Vialatte, Alexandre, *Kafka ou l'innocence diabolique*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, p. 112.

⁷ Blanchot, M., « Kafka et Brod », *art. cit.*, p. 143.

⁸ Lourenço, E., *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, *op. cit.*, p. 140.

⁹ Starobinski, J., *L'Œil vivant II...*, *op. cit.*, p. 63. Et suivante.

fantasme produit par un nouveau nœud dans la lanterne du maître. »¹⁰ La création est un cercle vicieux où la quête de soi aboutit à la destruction du sujet. « Se connaître, c'est connaître les moyens de [...] s'effacer. [...] La fin de cette machine d'écriture est aussi la mort du sujet »¹¹, observe Michel Beaujour. Non seulement le poète est sacrifié, mais aussi la forme littéraire, pleine et entière, l'œuvre telle qu'on la concevait depuis l'Antiquité. Rilke, Kafka et Pessoa sont les précurseurs de l'écriture contemporaine de soi. De nombreux écrits intimes contemporains témoigneront de l'insécurité ontologique de l'homme moderne, tenteront en vain de réparer la scission ontologique en recréant le soi et le monde à partir de soi, constatant à chaque pas la précarité du sujet et de l'art. Ce que Dominique Rabaté nomme « la littérature de l'épuisement »¹² dit l'existence d'un moi postiche, la difficulté à écrire, voire de l'impossibilité de la littérature.

Le lyrisme est, depuis Pétrarque, l'aventure ontologique d'un « je » poète qui s'invente. Le *Canzoniere* est en effet une fiction. Pétrarque est le premier poète à avoir fait de la poésie lyrique amoureuse l'expression de la conscience de soi. La fictionnalisation du sujet est donc inhérente au lyrisme. Mais, à l'époque moderne, elle aboutit à la disparition de ce sujet, place vide d'où le moi se scrute avec une acuité sans précédent, zone neutre où toutes les métamorphoses sont possibles. Ce sujet vacant est le berceau de toutes les figures et figurations de soi, le mythe fondateur d'une singularité protéiforme. La quête ontologique a permis à une singularité de s'épanouir, de toucher à l'infini en occupant toutes les places, y compris celle de la mort. Le poète est une figure dérisoire, mais à l'image du mime dont Théodore de Banville dit qu'il fait *l'impossible*. C'est Jean Starobinski qui établit ce parallèle : « Les peintres et écrivains du début du XX^e siècle [...] exploreront activement l'impossible [...] »¹³ Livres tragiques, ces journaux intimes sont les livres d'un mort. Ils énoncent le cogito moderne, marqué à la fois par l'impossibilité de se saisir soi-même comme sujet, et la certitude d'une mort définitive. Mais la conscience moderne, si elle est habitée par un sentiment tragique de l'existence, refuse d'en adopter le ton. C'est une conscience à la fois sarcastique et mélancolique qui invente le lyrisme de la modernité, tel que le conçoit Octavio Paz. Selon lui, la réponse

¹⁰ J, p. 449 (« Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst um Herr zu werden und weiß nicht daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn. » ; [Es war der erste Spatenstich] in *Zur Frage der Gesetze...*, op. cit., p. 163).

¹¹ Beaujour, M., *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 347.

¹² Rabaté, D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

¹³ Starobinski, J., *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, op. cit., p. 121.

apportée par l'art à la mort de Dieu est « l'ironie, l'humour, le paradoxe intellectuel ; mais aussi l'angoisse, le paradoxe poétique, l'image. »¹⁴ Les journaux de Malte, Kafka et Soares témoignent d'une incessante aventure qui passe par toutes les phases du cheminement mental d'un artiste, de la divinisation à la dépréciation de soi, d'une détresse pathétique à l'autodérision. Le journal intime, parce qu'il autorise l'expression de toutes ces postures de la conscience, est le lieu de prédilection de l'homme contemporain en travail de lui-même. Il est également le creuset où se conçoit la poétique de la modernité, où l'esthétique romantique de la ruine et de l'inachevé devient une véritable remise en cause du sens et de la possibilité du geste littéraire. La transgression de la frontière entre fiction et autobiographie, l'écriture fragmentaire, le dévoilement du processus d'élaboration des images annoncent les fantasmes de la post-modernité. Ce que Zacharias Siaflekis écrit de Pessoa peut s'appliquer aux trois œuvres : « Son écriture elliptique, l'effacement du narrateur, la faible présence d'un milieu réel soulignent le caractère moderniste du récit et assurent le degré de déviation esthétique par rapport à la norme de l'époque. »¹⁵ Se créer comme mythe, faire de soi une fiction où le sujet se convertit tout entier en texte, dépasse l'utopie wagnérienne d'une fusion des arts et union des artistes, pour aboutir à la création autarcique de soi comme œuvre. Richard Zénith constate que l'on passe avec Pessoa de l'œuvre d'art comme « livre de la vie » à « la vie comme œuvre d'art totale », ce qui apparaît aujourd'hui comme la poétique de la littérature du XXI^e siècle¹⁶. Il n'y a plus de moi, seulement un « je » littéraire, habitant d'un monde en ruines, puisque la littérature elle-même a été mise à mort. Cette imposture qu'est le théâtre de l'écriture de soi, qui ne cesse de trahir ses propres images, est cependant la seule vie possible, l'éternelle métamorphose.

¹⁴ Paz, O., *Point de convergence*, op. cit., p. 69.

¹⁵ Siaflekis, Z. I., « *Le Livre de l'intranquillité...* », art. cit., p. 231.

¹⁶ Zenith, Richard, « A heteronímia: muitas maneiras de dizer o mesmo nada », in *Homenagem a Fernando Pessoa*, dir. par Bernardino Crego, Edith Lucas Pereira, Maria de Lourdes Carita, Rosa Correia, Lisbonne, Colibri, 1999, p. 40. Je traduis.

Bibliographie

Ouvrages des auteurs

Ouvrages de référence

Rilke

Les Carnets de Malte Laurids Brigge, in *Œuvres en prose. Récits et essais*, dir. et trad. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 435-604.

Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, trad. par Maurice Betz, Paris, Seuil, 1966.

Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, Francfort-sur-le-Main, Insel Taschenbuch, 1982. Texte d'après : *Sämtliche Werke VI*, dir. par Ernst Zinn, 1966.

Kafka

Journaux, in *Œuvres complètes*, vol. 3, dir. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 4-552.

Tagebücher, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, 3 vol., Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994. Texte d'après : *Tagebücher*, Kritische Ausgabe, dir. par Hans-Gerd Koch, Michael Müller et Malcolm Pasley, Francfort-sur-le-Main, Fischer Verlag, 1990.

Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994.

Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994.

Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß, in *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1994.

Pessoa

Le Livre de l'Intranquillité, trad. par Françoise Laye, présenté par Robert Bréchon et Eduardo Lourenço, Paris, Christian Bourgois, 1999.

Livro do Desassossego, composto por Bernardo Soares, ajudante de guardalivros na cidade de Lisboa, dir. par Richard Zénith, Lisbonne, Assírio & Alvim.

Autres ouvrages

Rilke

- Œuvres en prose, Récits et essais*, dir. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- Œuvres poétiques et théâtrales*, dir. par Gerald Stieg avec la participation de Claude David pour les *Œuvres théâtrales*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.
- Sämtliche Werke*, dir. par Ernst Zinn, 7 vol., Francfort-sur-le-Main, Insel, 1955-1966.
- Journaux de jeunesse*, trad. Par Philippe Jaccottet, Paris, Points Seuil, 1989.
- Tagebücher aus der Frühzeit*, dir. par Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1973.
- Correspondance, Oeuvres III*, Paris, Éditions du Seuil, dir. par Philippe Jaccottet, 1976.
- Rilke et Lou Andreas-Salomé, *Correspondance*, texte établi par Ernst Pfeiffer, Paris, NRF/Gallimard, 1985, 559p.
- Lettres à un jeune poète*, Paris, Grasset, Les cahiers rouges, 1937.
- Rilke, Pasternak, Tsvetaïeva, *Correspondance à trois, été 1926*, dir. par Lily Denis, Paris, NRF/Gallimard, 1983.
- Briefe*, dir. par Karl Altheim, 3 vol., Francfort-sur-le-Main, Insel, 1987.
- Rilke et Mathilde Vollmoeller, *"Paris tut not". Briefwechsel*, dir. par Barbara Glauert-Hesse, Göttingen, Wallstein Verlag, 2001.
- Rilke et Kurt Wolff, *Briefwechsel eines Verlegers. 1911-1963*, dir. par Bernhard Zeller et Ellen Otten, Francfort-sur-le-Main, Vienne, Zurich, 1966.
- Rilke et la France, textes et poèmes inédits de Rainer Maria Rilke. Essais et souvenirs...*, Paris, Plon, 1942.
- Auguste Rodin*, Paris, Émile-Paul, 1953.

Kafka

- Œuvres complètes, Récits et fragments narratifs*, vol. 2, dir. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- Heimkehr*, in *Sämtliche Erzählungen*, dir. par Paul Raabe, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1981, p. 320.
- Der Prozeß*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1979.

- Das Schloß*, Apparatband, dir. par Malcolm Pasley, in *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Aufgabe*, dir. par Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley et Jost Schillermeit, 1982. (Introduction).
- Lettres à sa famille et à ses amis*, in *Œuvres complètes*, vol. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 553-1301.
- Lettres à Felice - Lettre à son père - Lettres à Milena - Articles et allocutions, textes professionnels*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, dir. par Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- Briefe*, in *Gesammelte Werke*, dir. par Max Brod, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1966.
- Briefe an Felice*, dir. par Erich Heller et Jürgen Born, in *Gesammelte Werke*, dir. par Max Brod, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1970.
- Briefe an Milena*, dir. par Erich Heller et Jürgen Born, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1983.
- Briefe an Ottla und die Familie*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1974.

Pessoa

- Cancioneiro*, Préface de Robert Bréchon, Paris, Christian Bourgois, 1988.
- Le Chemin du serpent*, dir. par Robert Bréchon et Eduardo Prado Coelho, préface de Robert Bréchon, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- L'Éducation du stoïcien*, Paris, Christian Bourgois, 2000.
- L'Heure du Diable / A hora do Diabo*, Paris, José Corti, 1989.
- Lettres à la fiancée*, Paris, Rivages poche / Petite Bibliothèque, 1989.
- Lisbonne*, Paris, éditions Anatolia, 1995.
- Notes en souvenir de mon maître Caeiro*, dir. par Teresa Rita Lopes, Paris, Fischbacher, Minuit rouge, 1996.
- Pessoa en personne*, dir. par José Blanco, Paris, éditions de la Différence, 1986.
- Pour un Cancioneiro*, in *Œuvres poétiques*, dir. par Patrick Quillier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 561-1002.
- Le Privilège des chemins*, dir. par Teresa Rita Lopes, Paris, José Corti, 1990.
- Sur les hétéronymes*, dir. par Rémy Hourcade, lettre à Casais Monteiro, Le Muy, Éditions Unes, 1993.
- Le Théâtre de l'être*, dir. par Teresa Rita Lopes, éd. de la Différence, 1985.
- Le Violon enchanté*, Paris, Christian Bourgois, 1992.
- Aforismos e afins*, dir. par Richard Zenith, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- Barão de Teive: A Educação do estoíco*, Lisbonne, Assírio & Alvim, 1999.
- Cartas a Armando Côrtes-Rodrigues*, dir. par Joel Serrão, Lisbonne, Livros horizonte, 1985.

- Cartas entre Fernando Pessoa e os directores da « Presença »*, dir. par Enrico Martines, Lisbonne, Casa da Moeda, 1998.
- Correspondência*, 2 vol., dir. par Manuela Parreira da Silva, Lisbonne, Assírio e Alvim, 1999,
- Correspondência inédita*, dir. par Manuela Parreira da Silva, préfacé par Teresa Rita Lopes, Lisbonne, Livros Horizonte, 1996.
- Erostratus*, in *Obra poética e em prosa*, vol. 3 : *Prosa 2*, dir. par Antonio Quadros e Dalila Perreira da Costa , Porto, Lello & Irmão-editores, 1986, p. 36-70.
- Escritos autobiográficos, automáticos e de reflexão pessoal*, dir. par Richard Zenith avec la collaboration de Manuela Parreira da Silva, São Paulo, A Girafa, 2006.
- Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, in *Obra em prosa*, dir. par António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986.
- O Livro do Desassossego*, dir. par Teresa Sobral Cunha Lisbonne, Presença, 1990, vol.1.
- Mensagem*, in *Obras completas de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Ática, 1997.
- Obra poética de Fernando Pessoa*, 2 vol., dir. par António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1995.
- Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, dir. Par Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, Lisbonne, Ática, 1966.
- Páginas íntimas e de auto-interpretação*, dir. par Georg Rudolf Lind et Jacinto do Prado Coelho, Lisbonne, Ática, 1966.
- Páginas sobre literatura e estética*, in *Obra em prosa*, dir. par António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1986, 294p.
- Pessoa por conhecer*, dir. par Teresa Rita Lopes, Lisbonne, Estampa, vol. 2, 1990.
- Pessoa Inédito*, dir. par Teresa Rita Lopes, Lisbonne, Livros Horizonte, 1993.
- Textos Filosóficos*, 2 vol., dir. par António de Pina Coelho, Lisbonne, Ática, 1968.
- Orpheu, Revista Trimestral de Literatura*, dir. par Fernando Pessôa et Mário de Sá-Carneiro, Lisbonne, 1ère année, n°2, Avril-Mai-Juin 1915.
- *inédits à la Bibliothèque nationale du Portugal.
- *livres annotés par Pessoa :
- Amiel, Frédéric, *Œuvres posthumes, fragments d'un journal intime*, Genève, 1911.
- Nordau, Max, *Paradoxes psychologiques*, Paris, Félix Alcan, 1911.

Sur les auteurs

Rilke

- Allemann, Beda, *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichts*, Pfullingen, Neske, 1961.
- Andreas-Salomé, Lou, *Journal d'une année (1912-1913)*, in *Correspondance avec Sigmund Freud suivie du Journal d'une année*, Paris, NRF/Gallimard, 1970.
- Angelloz, Jean-François, *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952.
- Betz, Maurice, *Rilke à Paris*, Paris, éditions Émile-Paul Frères, 1941.
- Blanchot, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p.59-64.
- Blanchot, Maurice, « Rilke et l'exigence de la mort », in *L'Espace littéraire*, Paris, Idées/Gallimard, 1955, p.151-209.
- Camion, Arlette, « Le fils prodigue chez Rilke », in *Religion(s) et littérature en Autriche au XXe siècle. Actes du colloque d'Orléans, octobre 1995*, dir. par Arlette Camion et Jacques Lajarrige, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1997, p. 25-34.
- Dembski, Tanja, *Paradigmen der Romantheorie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Lukács, Bachtin und Rilke*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, « L'Aiguille et le papillon, ou le dispositif du silence perçant », in *L'Inactuel. Psychanalyse et culture*, N.S., n°5, automne 2000, p. 201-214.
- Du Bos, Charles, *Journal, 1924-1925*, Paris, éditions Corrêa, 1948.
- Fülleborn, Ulrich, *Das deutsche Prosagedicht, zu Theorie und Geschichte einer Gattung*, Fink, Munich, 1970.
- Fülleborn, Ulrich, « Veränderung . Zu Rilkes Malte und Kafkas Schloß », in *Études germaniques*, oct-déc 1975, n°4, p. 438-454.
- Giloy, Birgit, *Die Aporie des Dichters, Rainer Maria Rilkes « Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Munich, Ars Una, 1992.
- Hamburger, Käte, « Die phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes », in *Rilke in neuer Sicht*, dir. par Käte Hamburger, Kohlhammer, Stuttgart / Berlin / Cologne / Mayence, 1971, p. 83-158.
- Heidegger, Martin, « Pourquoi des poètes ? », in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1997, p. 323-385.
- Henninger, Peter, « Quelques aspects du non-dit dans Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », in *Rainer Maria Rilke et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge »*, écriture romanesque et modernité, dir. par Christian Klein, Paris, Masson / Armand Colin, 1996.
- Hoffmann, Ernst Fedor, « Zum dichterischen Verfahren in Rilkes Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge », in *Materialen zu R.M. Rilkes*

- « *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* », dir. par Hartmut Engelhardt, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974, p. 214-244.
- Huiru, Liu, « *Suche nach Zusammenhang, Rainer Maria Rilkes Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* », Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 1994.
- Jaccottet, Philippe, *Rilke*, Paris, Seuil, 1998.
- Jongy, Béatrice, « Postface : Le Fils prodigue et la modernité », in Jongy, B., Chevrel, Yves et Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Le Fils prodigue et les siens (XXe-XXIe siècles)*, Paris, éditions du CERF, 2009, p. 283-292.
- Jongy, B., « Le Temps dans *Humus* de Raul Brandão et *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de R.M. Rilke : du chaos à l'extase. », in Schnyder, Peter (dir.), *Temps et roman*, Strasbourg, PUS, 2007, p. 155-167.
- Kahl, Michael, *Lebensphilosophie und Ästhetik, Zu Rilkes Werk 1902-1910*, Fribourg-en-Brisgau, Rombach Verlag, 1999.
- Kant, Roswitha, M., *Visualität in Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge ». Eine Untersuchung zum psychoanalytischen Symbolbegriff*, Peter Lang, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., 2002.
- Kippenberg, Katharina, *Rainer Maria Rilke, un témoignage*, Paris, Plon, 1944.
- Klein, Johannes, « Die Struktur von Rilkes *Malte* », in *Wirkendes Wort*, vol. 2, 1952, p. 93-103.
- Kruse, Arnold, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität, Zu Rilkes « Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Wiesbaden, Deutscher UniversitätsVerlag, 1994.
- Lauterbach, Dorothea, « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge », in *Rilke Handbuch: Leben, Werk, Wirkung*, dir. par Manfred Engel, Stuttgart, J.B. Metzler, 2004, p. 318-332.
- Le Rider, Jacques, « Le Narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », in *Europe*, n°719, Paris, mars 1989, p. 104-121.
- Le Rider, Jacques, « Rilke et Cézanne : la poésie à l'école de la couleur », in *Rilke, ein europäischer Dichter aus Prag*, dir. par Peter Demetz, Joachim W. Storck, Hans Dieter Zimmermann, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, p.137-148.
- Le Rider, Jacques, « Les Silences de Lou Andreas-Salomé », Postface à Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Maren Sell, 1989, p.111-120.
- Lortholary, Bernard, « Le Premier Roman de notre siècle », in *Magazine littéraire : Rainer Maria Rilke*, n° 308, mars 1993, p.40-42.
- Loock, Wilhelm, *Rainer Maria Rilke, « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Munich / Oldenburg, 1976.
- Magris, Claudio, « Quand est-ce, le présent ? », in *Europe*, n° 719, Paris, mars 1989, p. 21-34.
- Martini, Fritz, *Das Wagnis der Sprache, Interpretationen deutscher Prosa, von Nietzsche bis Benn*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1954.

- Masson, Jean-Yves, « Comment inaugurer une *Vita nova* ? Le départ du Fils prodigue de Rilke (1907), entre tradition et rupture », in Jongy, Béatrice, Chevrel, Yves et Léonard-Roques, Véronique (dir.), *Le Fils prodigue et les siens (XXe-XXIe siècles)*, Paris, éditions du CERF, 2009, p. 127-152.
- Naumann, Helmut, *Gesammelte Malte-Studien: zu Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Rheinfelden-Berlin, Schäuble, 1993.
- Paek, In-Ok, *Rilkes Poetik des « neuen » Sehens in den « Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Constance, Hartung-Gorre Verlag, 1996.
- Porcell, Claude, Introduction aux *Carnets de Malte Laurids Brigge*, Paris, Garnier-Flammarion, 1995.
- Ryan, Judith, « Hypothetisches Erzählen: zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes *Malte Laurids Brigge* », in *Rainer Maria Rilke, Wege der Forschung*, dir. par Rüdiger Görner, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1987, p. 245 à 284.
- Ryan, J., *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in Rainer Maria Rilkes Lyrik der mittleren Periode (1907-1914)*, Munich, Winkler Verlag, 1972.
- Saalmann, Dieter, *Rainer Maria Rilkes « Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge »*, Bonn, Bouvier, 1975.
- Seifert, Walter, *Das epische Werk Rilkes*, Bonn, Bouvier, 1969, p.195-323.
- Stephens, Anthony R., *Rilkes Malte Laurids Brigge. Strukturanalyse des erzählerischen Bewusstseins*, Herbert Lang, Bern et Francfort, 1974.
- Stieg, Gerald, « Les Langues-patries », in *Magazine littéraire : Rainer Maria Rilke*, n° 308, mars 1993, p. 56-58.
- Vanoosthuysse, Michel, « L'Abject et le sublime : voyage dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* », in *Rainer Maria Rilke et les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Écriture romanesque et modernité*, dir. par Christian Klein, Paris, Masson / Armand Colin, 1996, p.129-146.
- Wegener-Stratmann, Martina, « Über die unerschöpfliche Schichtung unserer Natur ». *Totalitätsvorstellungen der Jahrhundertwende. Die Weltbilder von Rainer Maria Rilke und C. G. Jung im Vergleich*, Francfort-sur-le-Main / Paris etc., Peter Lang, 2001.
- Winkelvoss, Karine, « Rilke et Venise », in *Travaux et mémoires*, n°2, *Villes et écrivains*, pp.171-204.
- Winkelvoss, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, PIA, 2004.
- Zimmerman, Ulf, « Malte Ludens : Humor, Satire, Irony and deeper significance in Rilke's Novel », in *The Germanic Review*, vol. LXVIII, N°2, printemps 1993, p. 50-59.

Kafka

- Adorno, Theodor W, « Réflexions sur Kafka », in *Prismes*, Paris, Payot, 1986, p. 214-242.
- Anders, Günther, *Kafka, Pour et contre*, Paris, Strasbourg, Circé, 1990.
- Bancaud, Florence, *Le Journal de Franz Kafka ou l'Écriture en procès*, Paris, CNRS éditions, 2001.
- Bataille, Georges, *La Littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- Bauer-Wabnegg, Walter, « Monster und Maschinen », in *Franz Kafka: Schriftverkehr*, dir. par Wolf Kittler et Gerhard Neumann, Freiburg, Rombach, 1990.
- Benjamin, Walter, « Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Euvres II*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 2000, p. 410-453.
- Benjamin, Walter, « Kavaliersmoral », in *Die literarische Welt*, 22 Novembre 1929, p.1-2.
- Benjamin, Walter, *Benjamin über Kafka*, dir. par, Hermann Schweppenhäuser, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1981.
- Binder, Hartmut, *Kafka in neuer Sicht*, J.B. Metzler, Stuttgart, 1976.
- Binder, Hartmut, *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, Bouvier, 1966.
- Blanchot, Maurice, « Kafka et Brod », in *De Kafka à Kafka*, Paris, Folio/Gallimard, 1981, p.140-154.
- Blanchot, Maurice, « Kafka et l'Exigence de l'œuvre », in *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard Folio, 1981, p. 94-131.
- Blanchot, Maurice, « Kafka et la Littérature », in *La Part du feu*, Paris, NRF/Gallimard, 1949, p. 20-34.
- Blanchot, Maurice, « La Lecture de Kafka », in *La Part du feu*, Paris, NRF/Gallimard, 1949, p. 9-19.
- Brod, Max, « Franz Kafkas Nachlaß », in *Die Weltbühne*, 20 février 1924.
- Brod, Max, « Neue Züge zum Bilde Franz Kafkas », *Merkur*, n°7, 1953, p. 518-530.
- Canetti, Elias, *L'Autre procès : Lettres de Kafka à Felice*, Paris, NRF/Gallimard, 1972.
- Chevrel, Yves, « Kafka et le silence du fils prodigue », in Zard, Philippe (dir.), *Sillages de Kafka*, Le Manuscrit, 2007, p. 131-143.
- David, Claude, "Das Bildnis des Malers", in *Literatur und Kritik*, November 1979, n°140, Salzbourg, Otto Müller Verlag, p. 597-606.
- David, Claude, *Franz Kafka*, Paris, Fayard, 1988.
- Deleuze, Gilles et Guattari Félix, *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975.
- Doppler, Alfred, « Das Erzeugen von Schuld und Schuldgefühlen durch Erziehung », in Wolfgang Kraus et Norbert Winkler, *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*, Böhlau Verlag, Vienne / Cologne / Weimar, 1995, p. 68-78.

- Ehrenstein, Albert, « Méditation », in *Les Critiques de notre temps et Kafka*, textes présentés par Claudine Raboin, Garnier Frères, Paris, 1973, p. 58-59.
- Emrich, Wilhelm, *Franz Kafka*, Francfort-sur-le-Main / Bonn, Athenäum Verlag, 1965.
- Gilman, Sander, *Franz Kafka, The Jewish Patient*, New York / Londres, Routledge, 1995.
- Grözinger, Karl Erich, *Kafka und die Kabbala*, Francfort-sur-le-Main, Eichborn Verlag, 1992.
- Grözinger, Karl Erich, « Schuld und Sühne bei Kafka im Lichte jüdischer Theologie », in Wolfgang Kraus et Norbert Winkler, *Das Schuldproblem bei Franz Kafka*, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau Verlag, 1995, p.126-148.
- Guntermann, Georg, *Vom Fremdwerden der Dinge beim Schreiben*, Tübingen, Niemeyer, 1991.
- Hausbei, Kerstin, « Dissiper les nuages ou laisser pleuvoir les paraboles ? La parabole vue par Walter Benjamin et Theodor W. Adorno », in *Registres*, n°7, décembre 2002, p. 42-51.
- Henel, Ingeborg C., « Kafka als Denker », in *Franz Kafka, Themen und Problemen*, dir. par Claude David, Göttingen, Vandenhoeck et Ruprecht, 1980, p. 48-64.
- Hornschuh, Manfred, *Die Tagebücher Franz Kafkas. Funktionen - Formen - Kontraste*, Francfort-sur-le-Main / Paris, etc., Peter Lang, 1987.
- Janouch, Gustav, *Conversations avec Franz Kafka*, Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978.
- Jongy, Béatrice, « Kafka, cet oiseau de malheur : Günther Anders contre Franz Kafka. », in Zard, Philippe (dir.), *Sillages de Kafka*, Le Manuscrit, 2007, p. 329-345.
- Jongy, B., « Kafka : le Mal, les mots », in Lacheny, Marc et Laplénie, Jean-François, *Au nom de Goethe ! Hommage à Gerald Stieg*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 55-65.
- Jürgensen, Manfred, *Das fiktionale Ich*, Bern / Munich, Francke, 1979.
- Koch, Hans-Gerd (dir.), *J'ai connu Kafka. Témoignages*, Solin, Actes Sud.
- Lee, Joo-Dong, *Taoistische Weltanschauung im Werke Franz Kafkas*, Francfort-sur-le-Main / Paris, etc., Peter Lang, 1985.
- Le Rider, Jacques, « Prague à l'époque de Kafka », in *Littératures de langue allemande. Des lumières à nos jours*, dir. par Jacques Le Rider et Fridrun Rinner, Paris, PUF, 1998.
- Lévy, Ghyslain, et Sabinus, Serge, *Kafka, le corps dans la tête*, Paris, Scarabée & Co, 1983.
- Magris, Claudio, « L'Amour du lointain », in *Magazine littéraire : Kafka le rebelle*, n°415, décembre 2002, p. 55-56.
- Montandon, Alain, *Désirs d'hospitalité de Homère à Kafka*, Paris, PUF, 2002.
- Müller, Ernest, *Histoire de la mystique juive*, Paris, Payot, 1976.

- Neumann, Gerhard, « Umkehrung und Ablenkung: Franz Kafkas *Gleitendes Paradox* », in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (42), 1968, p. 702-744.
- Pasley, Malcolm, *Die Schrift ist unveränderlich*, Francfort-sur-le-Main, Fischer Taschenbuch, 1995.
- Robert, Marthe, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Presses Pocket, 1979.
- Robin, Régine, « Kafka et la mémoire », in *Comment la littérature agit-elle ?*, dir. par Michel Picard, Paris, Klincksieck, 1994, p.177-192.
- Robin, Régine, *Le Deuil de l'origine*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.
- Seffray, Émilie, *Franz Kafka et la nourriture*, Maîtrise, Université de Cergy-Pontoise, 2001.
- Sokel, Walter H., *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, Munich / Vienne, Albert Langen-Georg Müller, 1964.
- Sokel, Walter H., « Zwischen Gnosis und Jehovah. Zur Religions-Problematik Franz Kafkas », in *Franz Kafka Symposium* (1983), dir. par Wilhelm Emrich et Bernd Goldmann, Mayence, Hase et Koelher, 1985, p. 37-79.
- Stach, Reiner, *Die Jahre der Entscheidungen*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 2002.
- Starobinski, Jean, « Regards sur l'image », in *Le siècle de Kafka*, dir. par Yasha David, Centre Georges Pompidou, Paris, 1984, p. 35-170.
- Stieg, Gerald, « Kafka und Weininger », in *Dialog der Epochen. Studien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, dir. par Eduard Beutner, Josef Donnerberg et alii, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1987, p. 88-100.
- Stieg, Gerald, « Langue maternelle : Karl Kraus, langue marâtre : Franz Kafka », *Revue d'Esthétique*, n°9, 1985, p. 71-77.
- Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline, *Franz Kafka, Aspects d'une poétique du regard*, Louvain / Paris / Sterling, Virginia, Peeters / Vrin, 2000.
- Thiébaud, Claude, *Les Métamorphoses de Franz Kafka*, Paris, Découverte Gallimard, 1996.
- Vialatte, Alexandre, *Kafka ou l'innocence diabolique*, Paris, Les belles Lettres, 1998.
- Voigts, Manfred, *Geburt und Teufelsdienst. Franz Kafka als Schriftsteller und als Jude*, Königshausen & Neumann, 2008.
- Whayoung, Yu-Oh, *Franz Kafkas Sendungsbewußtsein*, Tübingen et Bâle, Francke Verlag, 1994.

<http://www.kafka.org/>

"De la tête aux pieds", émission hebdomadaire de France Culture, du 3 au 24 août 2003.

Pessoa

- Antunes, Alfredo, *Saudade e profetismo em Fernando Pessoa*, Braga, Publicações da Faculdade de filosofia, 1983.
- Balso, Judith, « L'Hétéronymie : une ontologie poétique sans métaphysique », in *Colloque de Ceris : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p.157-190.
- Baltrusch, Burghard, *Bewußtsein und Erzählungen der Moderne im Werk Fernando Pessoa*, Francfort-sur-le-Main / Paris, etc., Peter Lang, 1997.
- Blanco, José, « *Le Livre de l'inquiétude* : vers une édition définitive », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, septembre 1991, n°291, p. 48-49.
- Bréchon, Robert, « La Conscience et le Réel dans le Livro do desassossego », in *Actas du 2° Congresso internacional de estudos pessoanos*, Porto, Centro de estudos pessoanos, 1985, p. 93-98.
- Bréchon, Robert, « Dans le silence de l'intranquillité », préface à Fernando Pessoa, *Le Livre de l'Intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1992, vol. 2.
- Bréchon, Robert, *Étrange étranger. Une biographie de Fernando Pessoa*, Paris, Christian Bourgois, 1996.
- Bréchon, Robert, *Fernando Pessoa, le voyageur immobile*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2002.
- Bréchon, Robert, *L'Innombrable*, Paris, Christian Bourgois, 2001.
- Bréchon Robert, « Note sur la poésie sacrée de Pessoa », in Fernando Pessoa, *Poèmes ésotériques. Message. Le Marin*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988.
- Bréchon Robert, *Pessoa, le poète intranquille*, Croissy-Beaubourg, éd. Aden, 2008.
- Centeno, Yvette, *Fernando Pessoa e a filosofia hermética*, Lisbonne, Presença, 1985.
- Centeno, Yvette, *O Pensamento esotérico de Fernando Pessoa*, Lisbonne, & Etc., 1990.
- Crespo, Angel, *A Vida plural de Fernando Pessoa*, Lisbonne, Bertrand, 1990.
- Crespo, Angel, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisbonne, Teorema, 1988.
- Ornellas de Andrade (de), Maria Ivone, « Entretien avec Henriqueta Madalena : "Ele sabia o valor que tinha" », in *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 26 novembre 1985, p. 6-7.
- Durand, Gilbert, « Fernando Pessoa, la rémanence européenne du mythe et le réenchantement de la modernité », in *Fernando Pessoa e a Europa do século XX*, Fundação de Serralves, 1991, p. 243-251.
- Faria, Almeida, « Rilke/Pessoa : l'Ère du soupçon », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, septembre 1991, n°291, p. 52-53.
- Gil, José, *Fernando Pessoa ou la Métaphysique des sensations*, Paris, éditions de la Différence, 1988.

- Gil, José, *O Espaço interior*, Lisbonne, Presença, 1993.
- Gil, José, « Qu'est-ce que voir ? » in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p.191-214.
- Gil, José, « Le Théâtre des sensations », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, septembre 1991, n°291, p. 54-57.
- Goloboff, Gerardo Mario, « Le Passager de lui-même », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, septembre 1991, n°291, p. 50-51.
- Guerreiro, Ricardina, *De Luto por existir*, dissertação de Mestrado, Université Nouvelle de Lisbonne, avril 1995.
- Jongy, Béatrice, « Fernando Pessoa, une écriture occulte de l'intime », <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14207>. Mis en ligne le 19 mars 2007.
- Klettke, Cornelia, « Le Word-painting dans le Livre de l'intranquillité », in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Christian Bourgois, 2000, p. 275 à 310.
- Léglise-Costa, Pierre, « L'Auteur et ses représentations », in *Magazine littéraire : Fernando Pessoa*, septembre 1991, n°291, p. 31-32.
- Lind, Georg Rudolf, *Estudos sobre Fernando Pessoa*, Lisbonne, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1981.
- Lopes, Teresa Rita, *Fernando Pessoa et le Drame symboliste*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1977.
- Lopes, Teresa Rita, *Fernando Pessoa, Le Théâtre de l'Être*, Paris, La Différence, 1985.
- Lourenço, Eduardo, « Faust ou le vertige ontologique », Préface à Fernando Pessoa, *Faust*, Paris, Christian Bourgois, 1990.
- Lourenço, Eduardo, *Fernando Pessoa, roi de notre Bavière*, Paris, éd. Chandeigne, 1997.
- Lourenço, Eduardo, « *Le Livre de l'Intranquillité* ou le Mémorial des limbes », in *Fernando Pessoa, Le Livre de l'Intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p.11-19.
- Lourenço, Eduardo, *Pessoa, l'étranger absolu*, Paris, éd. M. Chandeigne et A.M. Métaillé, 1990.
- Lourenço, Eduardo, « Poésie et philosophie chez Pessoa », in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p.121-140.
- Martinho, José, *Pessoa e a Psicanálise*, Coimbra, Almedina, 2001.
- Moitinho de Almeida, L.P., *Fernando Pessoa no cinquentenário da sua morte*, Coimbra, Coimbra Editora, 1985.
- Pérez da Silva Babo, Maria Augusta, *La Problématique du sujet dans le langage poétique. « Le Livro do Desassossego » de Fernando Pessoa*, Thèse, Paris VII, 1981.

- Perrone-Moisés, Leyla, « Pessoa et la maladie de l'Occident », in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 477-499.
- Prado Coelho, Eduardo, « A Lógica do desassossego e o espaço literário », in *Expresso*, Lisbonne, 21 août 1982, p. 25R-26R.
- Prado Coelho, Eduardo, *A Mecânica dos fluidos. Literatura, cinema, teoria*, Lisbonne, Casa da Moeda, 1984.
- Rocha, Clara, « O Livro do Desassossego: conversa inacabada », in *Cadernos de Literatura*, n°21, 1985, Coimbra, p. 42-49.
- Salado, Régis, «... Encore un pas de plus sur l'échelle de la dépersonnalisation... . Le Lyrisme critique de Fernando Pessoa », in *Op. Cit. –Littératures française & comparée*, n°9, 1997, p. 279-301.
- Salado, Régis, « Fictions du désenchantement : sur l'énergie du spleen chez Leopardi, Baudelaire et Pessoa », in *Poétiques du néant*, Paris, Sedes, dir. par Béatrice Didier, Déborah Lévy-Bertherat, Gwenhaël Ponnau, 1998.
- Seabra, José Augusto, *O Coração do texto/ Le Coeur du texte*, Lisbonne, Cosmos, 1996.
- Seabra, José Augusto, *Pessoa ou le Poétodrame*, Paris, José Corti, 1988.
- Seabra, José Augusto, « Poétique et philosophie chez Fernando Pessoa », in *Critique : revue générale des publications françaises et étrangères*, Paris, 1988 n°495-496.
- Siaflekis, Zacharias I., « *Le Livre de l'intranquillité : logique générique et acte communicationnel* », in *Colloque de Cerisy : Pessoa, Unité, diversité, obliquité*, Paris, Christian Bourgois, 2000, p. 217-237.
- Tabucchi, Antonio, *La Nostalgie, l'automobile et l'infini*, Paris, Seuil, 1998.
- Tabucchi, Antonio, *Une malle pleine de gens*, Paris, Christian Bourgois, 1998.
- Zenith, Richard, « A Heteronímia : muitas maneiras de dizer o mesmo nada », in *Homenagem a Fernando Pessoa*, dir. par Bernardino Crego, Edith Lucas Pereira, Maria De Lourdes Carita, Rosa Correia, Lisbonne, Colibri, 1999, p. 33-45

Outils

- Bérubé, Louise, *Terminologie de neuropsychologie et de neurologie du comportement*, Montréal, Les Éditions de la Chenelière Inc., 1991.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1982.
- Dictionnaire International des Termes Littéraires (DITL) :*
<http://www.ditl.info/>

Sciences humaines

- Agamben, Giorgio, *Stanze*, Paris, Rivages, 1994.
- Baker, Roger, *Les Crises d'angoisse*, Paris, Empreinte Temps présent, 2001.
- Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, dir. par Claude Coste, Paris, Seuil / Imec, 2002.
- Barthes, Roland, *Le Neutre. Cours et séminaires au Collège de France (1977-1978)*, dir. par Thomas Clerc, Paris, Seuil / Imec, 2002.
- Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985.
- Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle : Le Livre des passages*, Paris, éditions du Cerf, 1989.
- Bergson, Henri, *Le Rire*, Paris, PUF, 1993.
- Blake, Nancy « Violence et mélancolie : Sur les ruines de l'autre », in *Melancholia : littérature et psychanalyse*, dir. par Marie Blaise, Université Paul Valéry / Montpellier III, 1999, p.165-176.
- Boehme, Jacob, *Confessions*, Paris, Fayard, 1973.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Buber, Martin, *Le Problème de l'homme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1962.
- Canetti, Elias, *Masse et Puissance*, Paris, Gallimard, 1966.
- Chouraqui, André, *Histoire du judaïsme*, Paris, PUF, 1957.
- Corbin, Alain, « Couloises », in *Histoire de la vie privée*, dir. par Philippe Ariès et Georges Duby, vol. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987, p. 413 à 611.
- Deleuze, Gilles, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Éliade, Mircea, *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986.
- Éliade, Mircea, *Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952.
- Ey, Henri, *Études psychiatriques*, vol. 3, Paris, Desclée de Brouwer & Cie, 1954.
- Ey, Henri, *Manuel de psychiatrie*, Paris / Milan etc., Masson, 1989.
- Freud, Sigmund, « Du bien-fondé à séparer de la neurasthénie un certain complexe symptomatique sous le nom de "névrose d'angoisse" », in *Œuvres complètes / Psychanalyse*, vol. III, Paris, PUF, 2005.
- Freud, Sigmund, « Deuil et mélancolie », in *Œuvres complètes / Psychanalyse*, vol. XIII, Paris, PUF, 1988, p. 261-278.
- Freud, Sigmund, « L'Inquiétant », in *Œuvres complètes / Psychanalyse*, vol. XV, Paris, PUF, 1996, p.151-188.

- Freud, Sigmund, « L'Interprétation des rêves », in *Œuvres complètes / Psychanalyse*, vol. IV, Paris, PUF, 2003.
- Garoux, Roger, « L'Acédie, une forme de mélancolie », in *Melancholia : littérature et psychanalyse*, dir. par Marie Blaise, Université Paul Valéry / Montpellier III, 1999, p. 55-69.
- Green, André, *Narcissisme de vie, Narcissisme de mort*, Paris, éd. de Minuit, 1983.
- Heidegger, Martin, *Être et temps*, Paris, NRF/Gallimard, 1986.
- Heidegger, Martin, « Qu'est-ce que la métaphysique ? », in *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 21-84.
- Hume, David, *Enquête sur l'entendement humain*, Paris, Flammarion, 1983.
- Husserl, Edmond, *Recherches logiques*, Paris, PUF, 1993.
- Jung, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Genève, Librairie de L'Université Georg et Cie, S.A., 1968.
- Jankélévitch, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964.
- Johnston, William M., *L'Esprit viennois*, Paris, PUF, 1985.
- Kierkegaard, Sören, *Miettes philosophiques, le concept de l'angoisse, Traité du désespoir*, Paris, Tel/Gallimard, 1948.
- Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dispersion et mélancolie*, Paris, NRF/Gallimard, 1987.
- Lacan, Jacques, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 93-100.
- Lagandré, Cédric, *L'Inspiration des Grecs*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Laing, Ronald D., *Le Moi divisé*, Paris, Stock, 1970.
- Lao Tseu, *Tao te King*, Paris, Dervy-Livres, 1951.
- Le Rider, Jacques, *Modernité viennoise et Crises de l'identité*, Paris, PUF, 1990.
- Mach, Ernst, *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Iena, Fischer, 1900.
- Meschonnic, Henri, *Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988.
- Nemo, Philippe, *Job et l'excès du mal*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Livre de poche, 1983.
- Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Folio/Gallimard, 1990.
- Nietzsche, Friedrich, *Crépuscule des idoles*, Paris, Folio/Gallimard, 1974.
- Nietzsche, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Paris, Folio/Gallimard, 1982.
- Nietzsche, Friedrich, *Humain, trop humain*, 2 vol., Paris, Mercure de France, 1921.
- Nietzsche, Friedrich, *Par-delà bien et mal*, Paris, Folio/Gallimard, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1948.
- Nordau, Max, *Dégénérescence*, Paris, 1894, vol. 2.

- Ouaknin, Marc-Alain, *Invitation au Talmud*, Paris, Flammarion, 2001.
- Pariante, Jean-Claude, *Le Langage et l'Individuel*, Paris, A. Colin, 1973.
- Pascal, *Pensées*, Paris, GF/Flammarion, 1976.
- Platon, *Phèdre*, 246a-256e, Paris, Garnier/Flammarion, 1989.
- Pontalis, Jean-Bertrand, *Entre le rêve et la douleur*, Paris, NRF/Gallimard, 1977.
- Radkau, Joachim, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1998.
- Ricoeur, Paul, *Finitude et culpabilité*, vol. 2 : *La Symbolique du mal*, Paris, Aubier/Montaigne, 1960.
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil 1990.
- Rougemont, Denis (de), *Les Mythes de l'amour*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, Paris, PUF, 1966.
- Sontag, Susan, *La Maladie comme métaphore*, Paris, Seuil, 1979.
- Valéry, Paul « La Crise de l'esprit », *Variétés, Essais quasi politiques, première lettre*, in *Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 988-1014.
- Weber, Max, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus in Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, vol. 1, Tübingen, J.C.B. Mohr, 1963.
- Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Schriften I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1969.
- Schérer, René, "Dionysos, l'étranger", article en ligne : <http://www.philagora.net/mar-nos/dionysos.htm> p.1 (dernière visite au printemps 2010.)

Critique littéraire et artistique, Poétique

- Adorno, T.W., *Théorie esthétique*, Francfort-sur-le-Main, Klincksieck, 1974.
- Bachelard, Gaston, *L'Eau et les Rêves*, José Corti, Paris, 1942.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1989.
- Beaujour, Michel, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- Bilen, Max, *Le Sujet de l'écriture*, Paris, Greco, 1989.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Idées/Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice, « La Littérature et le Droit à la mort », in *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard Folio, 1981, p.11-61.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1959.

- Blanchot, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, NRF/Gallimard, 1992.
- Bürger, Peter, *La Prose de la modernité*, Paris, Klincksieck, 1994.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1974.
- Combe, Dominique, « La Référence dédoublée », in *Figures du sujet lyrique*, dir. par Dominique Rabaté, Paris, PUF, 1996, p. 39-65.
- Cortanze, Gérard (de), *Le Baroque*, Paris, M.A. éditions, 1987.
- Didier, Béatrice, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1976.
- Didier, Béatrice, « Pour une sociologie du journal intime », in *Le Journal intime et ses formes littéraires*, dir. par Vincent del Litto, Genève / Paris, Droz, 1978, p. 245-265.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, NRF/Gallimard, 1966.
- Friedrich, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Denoël/Gonthier, 1976.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Poétique Seuil, 1972.
- Girard, Alain, *Le Journal intime*, Paris, PUF, 1963.
- Godé, Maurice, *L'Expressionnisme*, Paris, PUF, 1999.
- Gusdorf, Georges, *La Découverte de soi*, Paris, PUF, 1948.
- Gusdorf, Georges, *Lignes de vie*, vol.1 : *Les Écritures du moi*, Paris, Odile Jacob, 1990. *Lignes de vie*, vol.2 : *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.
- Hofmannsthal, Hugo (von), *Lettre de Lord Chandos / Brief des Lord Chandos*, Préface de Claudio Magris, Paris, Rivages Poche, 2000.
- Lejeune, Philippe, *Les Brouillons de soi*, Paris, Seuil poétique, 1998.
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Points Seuil, 1996.
- Lukács, Georges, *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1971.
- Magris, Claudio, *Danube*, Paris, Gallimard, 1988.
- Maulpoix, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Le Lyrisme comme quête de l'altérité ». Entretien avec Bertrand Leclair", in *La Quinzaine littéraire*, n°785, 16 mai 2000.
- Maulpoix, Jean-Michel, « Pour un lyrisme critique... », Notes prises en vue d'une intervention à la Comédie de Reims, le 14 décembre 2000. Article en ligne : <http://www.maulpoix.net/lyrismecrit.html>. (Dernière visite au printemps 2010.)
- Maulpoix, Jean-Michel, « La Quatrième Personne du singulier », in *Figures du sujet lyrique*, dir. par Dominique Rabaté Paris, PUF, 1996, p. 147-161.
- Mauthner, Fritz, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. 1, Vienne / Cologne / Weimar, Zur Sprache und zur Psychologie, Böhlau Verlag, 1999.
- Montandon, Alain, *Les Formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- Paz, Octavio, *Point de convergence*, Paris, NRF/Gallimard, 1976.

- Postel-Vinay, Nicolas, « Cette monstrueuse beauté », in *Agora*, 1993, vol. 25-26, p. 7-10.
- Quignard, Pascal, *Petits Traités*, 2 vol., Paris, Folio/Gallimard, 1990.
- Quignard, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Folio/Gallimard, 1994.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- Rivière, Jacques, *De la sincérité envers soi-même*, Paris, NRF/Gallimard, 1943.
- Rousset, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1953, 1995.
- Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- Schaeffer, Jean-Marie, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », in *Littérature, modernité, réflexivité*, dir. par Jean Bessière et Manfred Schmeling, Paris, Honoré Champion, 2002, p.15-27.
- Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir : trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
- Starobinski, Jean, *L'Œil vivant II. La Relation critique*, Paris, NRF/Gallimard, 1970.
- Starobinski, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, J.B. Metzler, Stuttgart 1989.

Prolongements

- Ariès, Philippe et Duby, Georges (dir.), *Histoire de la vie privée*, vol. 4 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Seuil, 1987.
- Ariès, Philippe, *L'Homme devant la mort*, vol. 2 : *La Mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977.
- Bataille, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Tel/Gallimard, 1954.
- Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968.
- Büchner, Georg, *Lenz*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Hambourg (Hamburger Ausgabe), Christina Wegner Verlag, 1967, p. 77-101.
- Bürger, Gottfried August, *Aventures du baron de Münchhausen*, Paris, José Corti, 1998.
- Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, Londres et Melbourne, Everyman's library, 1983.
- Cioran, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001.
- Dante (Alighieri), *La Divine Comédie : L'Enfer*, Grenoble, Roissard, 1961.
- Di Salvo, Tommaso, Introduction à *La divina commedia*, dir. par Tommaso di Salvo, Bologne, Zanichelli, 1990.

- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976-1984.
- Foucault, Michel, « Des espaces autres » (1967), in *Dits et écrits*, vol. 2, 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1571-1581.
- Hebbel, Friedrich, *Werke IV*, Munich, Hanser, 1966.
- Khayam, Omar, *Rubayat*, Paris, NRF/Gallimard, 1994.
- Kierkegaard, Sören, *Journal* (extraits), vol. 4, Paris, NRF/Gallimard, 1957.
- Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
- Maine De Biran, Pierre, *Journal*, dir. par Henri Gouhier, Neuchatel, La Baconnière, 1954-1957, vol. 1
- Michaux, Henri, *Œuvres complètes*, 2 vol., Paris, NRF/Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- Orléans, Charles (d'), *Ballades et Rondeaux*, Paris, Livre de Poche, 1992.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, Paris, GF/Flammarion, 1976.
- Pétrarque, *Lettres familières*, vol. 2, livres IV-VII, dir. par Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres.
- Pozzi, Catherine, *Journal 1913-1937*, Paris, Ramsay, 1987.