

COLLECTION « CRITIQUE »



GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA

POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

KAFKA

POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE

OUVRAGES DE DELEUZE-GUATTARI

Aux Éditions de Minuit

- L'ANTI-ŒDIPE, 1972
KAFKA - POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE, 1975
RHIZOME, 1976 (repris dans MILLE PLATEAUX)
MILLE PLATEAUX, 1980
QU'EST-CE QUE LA PHILOSOPHIE ?, 1991 (« Reprise », n° 13)

OUVRAGES DE GILLES DELEUZE

Aux Éditions de Minuit

- PRÉSENTATION DE SACHER-MASOCH, 1967 (« Reprise », n° 15)
SPINOZA ET LE PROBLÈME DE L'EXPRESSION, 1968
LOGIQUE DU SENS, 1969
SUPERPOSITIONS (en collaboration avec Carmelo Bene), 1979
SPINOZA - PHILOSOPHIE PRATIQUE, 1981 (« Reprise », n° 4)
CINÉMA 1 - L'IMAGE-MOUVEMENT, 1983
CINÉMA 2 - L'IMAGE-TEMPS, 1985
FOUCAULT, 1986 (« Reprise », n° 7)
PÉRICLÈS ET VERDI. La philosophie de François Châtelet, 1988
LE PLI. Leibniz et le baroque, 1988
POURPARLERS, 1990 (« Reprise », n° 6)
L'ÉPUISE (*in* Samuel Beckett, *Quad*), 1992
CRITIQUE ET CLINIQUE, 1993
L'ÎLE DÉSERTÉ ET AUTRES TEXTES. Textes et entretiens 1953-1974, 2002
DEUX RÉGIMES DE FOUS. Textes et entretiens 1975-1995, 2003
Aux P.U.F.

- EMPIRISME ET SUBJECTIVITÉ, 1953
NIETZSCHE ET LA PHILOSOPHIE, 1962
LA PHILOSOPHIE CRITIQUE DE KANT, 1963
PROUST ET LES SIGNES, 1964 (éd. augmentée, 1970)
NIETZSCHE, 1965
LE BERGSONISME, 1966
DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION, 1968

Aux Éditions Flammarion

- DIALOGUES (en collaboration avec Claire Parnet), 1977
Aux Éditions du Seuil
FRANCIS BACON : LOGIQUE DE LA SENSATION, (1981), 2002

OUVRAGES DE FÉLIX GUATTARI

Aux Éditions Maspero

- PSYCHANALYSE ET TRANSVERSALITÉ, 1972 (rééd. *La Découverte*, 2003)
Aux Éditions Recherches
LA RÉVOLUTION MOLÉCULAIRE, 1977 (10-18, 1980)
L'INCONSCIENT MACHINIQUE, 1979

Aux Éditions Bernard Barrault

- LES ANNÉES D'HIVER 1980-1985, 1985 (rééd. Les Prairies Ordinaires, 2009)
Aux Éditions Dominique Bedou
LES NOUVEAUX ESPACES DE LIBERTÉ (en collaboration avec Toni Negri), 1985
Aux Éditions Galilée

- CARTOGRAPHIES SCHIZOANALYTIQUES, 1989
LES TROIS ÉCOLOGIES, 1989
CHAOSMOSE, 1992

Aux Éditions de l'Aube

- LA PHILOSOPHIE EST ESSENTIELLE À L'EXISTENCE HUMAINE, 2002-2005
Aux Éditions Lignes-Manifestes

- ÉCRITS POUR L'ANTI-ŒDIPE, 2005

Aux Éditions du Seuil/Les empêcheurs de penser en rond

- MICROPOLITIQUES, avec Suely Rolnik, 2007

Aux Éditions Lume

- RITOURNELLES, 2007

Aux Nouvelles Éditions Lignes

- 65 RÊVES DE KAFKA, 2007

COLLECTION « CRITIQUE »

GILLES DELEUZE
FÉLIX GUATTARI

KAFKA
POUR UNE LITTÉRATURE MINEURE



LES ÉDITIONS DE MINUIT

© 1975 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
www.leseditionsdeminuit.fr

chapitre 1

contenu et expression

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

Nous prenons une entrée modeste, celle du Château,

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

1. Le cou féminin, recouvert ou nu, a autant d'importance que la tête masculine, penchée ou redressée : « Le col cerclé de velours

Il bloque le désir, il en tire des calques, il le rabat sur des strates, il le coupe de toutes ses connexions. Mais alors que pouvons-nous espérer ? C'est une impasse. Il est entendu toutefois que même une impasse est bonne, en tant qu'elle peut faire partie du rhizome.

La tête qui se redresse, la tête qui crève le toit ou le plafond, semble répondre à la tête penchée. On la retrouve partout chez Kafka². Et dans le Château, au portrait du portier, répond l'évocation du clocher natal qui « *montait tout droit* sans une hésitation et se rajeunissait en haut » (même la tour du château, comme machine de désir, évoque sur un mode triste le mouvement d'un habitant qui se serait *levé* en crevant le toit). Pourtant l'image du clocher natal n'est-elle pas encore un souvenir ? Le fait est qu'elle n'agit plus ainsi. Elle agit comme bloc d'enfance, et non comme souvenir d'enfance, redressant le désir au lieu de le rabattre, le déplaçant dans le temps, le déterritorialisant, faisant proliférer ses connexions, le faisant passer dans d'autres intensités (ainsi la tour-clocher, comme bloc, passe dans deux autres scènes, celle de l'instituteur et des enfants dont on ne comprend pas ce qu'ils disent, et la scène de famille déplacée, redressée ou renversée, où ce sont les adultes qui se baignent dans un baquet). Mais ce n'est pas l'important. L'important, c'est la petite musique, ou plutôt le son pur intense émanant du clocher, et de la tour du château : « Un son ailé, un son joyeux qui faisait trembler l'âme un instant ;

noir », « la collerette en dentelle de soie », « le col de fine dentelle blanche », etc.

2. Déjà dans une lettre à un ami d'enfance, Oskar Pollak : « Lorsque le grand honteux se levait de son escabeau, il perçait tout droit le plafond avec son crâne anguleux, et il lui fallait contempler des toits de chaume sans y tenir spécialement. » Et *Journal*, 1913 (Grasset, p. 280) : « Être tiré avec une corde qu'on vous a mise autour du cou, passer par la fenêtre du rez-de-chaussée d'une maison... »

on eût dit, car il avait aussi un accent douloureux, qu'il vous menaçait de l'accomplissement des choses que votre cœur souhaitait obscurément ; puis la grande cloche se tut bientôt, relayée par une petite qui sonnait faible et monotone... » C'est curieux comme l'intrusion du son se fait souvent chez Kafka en connexion avec le mouvement de dresser ou de redresser la tête : Joséphine la souris ; les jeunes chiens musiciens (« Tout était musique, leur manière de lever et de poser les pattes, certains mouvements de leur tête..., ils marchaient debout sur les jambes de derrière..., ils se redressaient rapidement... »). C'est surtout dans la *Métamorphose* qu'apparaît la distinction de deux états du désir, d'une part lorsque Grégoire se colle sur le *portrait* de la dame à la fourrure et penche la tête vers la porte, dans un effort désespéré pour conserver quelque chose dans sa chambre de famille qu'on est en train de vider, d'autre part lorsque Grégoire sort de cette chambre, guidé par le *son* vacillant du violon, projette de *grimper* jusqu'au cou dégagé de sa sœur (qui ne porte plus ni col ni ruban depuis qu'elle a perdu sa situation sociale). Différence entre un inceste plastique encore œdipien, sur une photo maternelle, et un inceste schizo, avec la sœur et la petite musique qui en sort étrangement ? La musique semble toujours prise dans un devenir-enfant, ou dans un devenir-animal indécomposable, bloc sonore qui s'oppose au souvenir visuel. « L'obscurité, s'il vous plaît ! Je ne saurais jouer dans la lumière, dis-je *en me redressant*³. » On pourrait croire qu'il y a là deux nouvelles formes : tête redressée comme forme de contenu, son musical comme forme d'expression. Faut-il écrire les équations suivantes ?

3. *Description d'un combat*. (La première partie de *Description d'un combat* développe constamment ce double mouvement tête penchée-tête redressée, celle-ci en rapport avec des sons.)

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

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

Ce n'est pas encore ça. Ce n'est certes pas la musique organisée, la forme musicale, qui intéresse Kafka (dans ses lettres et son journal on ne relève que des anecdotes insignifiantes sur quelques musiciens). Ce n'est pas une musique composée, sémiotiquement formée, qui intéresse Kafka, mais une pure matière sonore. Si l'on recense les principales scènes d'intrusion sonore, on obtient à peu près : le concert à la John Cage, dans Description d'un combat où 1°) le Dévot veut jouer du piano, parce qu'il est sur le point d'être heureux ; 2°) ne sait pas jouer ; 3°) ne joue pas du tout (« Deux messieurs saisirent la banquette et me portèrent ainsi à l'autre bout de la pièce, tout en sifflant un petit air et en me balançant en cadence ») ; 4°) est félicité d'avoir si bien joué. Dans Recherches d'un chien, les chiens musiciens produisent un grand vacarme, mais on ne sait pas comment, puisqu'ils ne parlent, ne chantent ni n'aboient, faisant surgir la musique du néant. Dans Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris, il est improbable que Joséphine chante, elle siffle seulement et pas mieux qu'une autre souris, plutôt moins bien, de telle manière que le mystère de son art inexistant devient encore plus grand. Dans Amérique, Karl Rossman joue trop vite ou trop lentement, ridicule, et sentant « un autre chant monter en lui ». Dans la Métamorphose, le son intervient d'abord

comme pialement qui entraîne la voix de Grégoire et brouille la résonance des mots ; et puis la sœur, pourtant musicienne, n'arrive qu'à faire piauler son violon, gênée par l'ombre des locataires.

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

4. Apparitions multiples du cri chez Kafka : crier pour s'entendre crier – le cri de mort de l'homme à la boîte fermée. « Brusquement je poussai un cri. Rien que pour entendre un cri auquel rien ne répond en lui ôtant de sa force et qui, sans contre-partie, s'élève alors sans fin, même après s'être tu... » (*Contemplations*).

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

Nous n'essayons pas de trouver des archétypes, qui seraient l'imaginaire de Kafka, sa dynamique ou son bestiaire (l'archétype procède par assimilation, homogénéisation, thématique, alors que nous ne trouvons notre règle que lorsque se glisse une petite ligne hétérogène, en rupture). Nous ne cherchons pas davantage des associations dites libres (on connaît le triste destin de celles-ci,

toujours nous ramener au souvenir d'enfance, ou pire encore au fantasme, non pas parce qu'elles échouent, mais parce que c'est compris dans le principe de leur loi cachée). Nous ne cherchons pas non plus à interpréter, et à dire que ceci veut dire cela⁵. Mais surtout, nous cherchons encore moins une structure, avec des oppositions formelles et du signifiant tout fait : on peut toujours établir des rapports binaires, « tête penchée-tête redressée », « portrait-sonorité », et puis des relations bi-univoques « tête penchée-portrait », « tête redressée-sonorité » – c'est stupide, tant qu'on ne voit pas par où et vers quoi file le système, comment il devient, et quel élément va jouer le rôle d'hétérogénéité, corps saturant qui fait fuir l'ensemble, et qui brise la structure symbolique, non moins que l'interprétation herméneutique, non moins que l'association d'idées laïque, non moins que l'archétype imaginaire. Car nous ne voyons pas beaucoup de différence entre toutes ces choses-là (qui peut dire la différence entre une opposition différentielle structurale et un archétype imaginaire dont le propre est de se différencier ?). Nous ne croyons qu'à une *politique* de Kafka, qui n'est ni imaginaire ni symbolique. Nous ne croyons qu'à une ou des *machines* de Kafka, qui ne sont ni structure ni fantasme. Nous ne croyons qu'à une *expérimentation* de Kafka, sans interprétation ni signifiante, mais seulement des protocoles d'expérience : « Je ne veux pas du jugement des hommes, je ne cherche qu'à propager des connaissances, je me contente de relater ; même avec vous, Éminents Messieurs de l'Académie, je me suis

5. Par exemple, Marthe Robert ne propose pas seulement de Kafka une interprétation psychanalytique œdipienne, elle veut que les portraits et les photos soient des trompe-l'œil dont le sens doit être péniblement déchiffré, et que les têtes penchées signifient des recherches impossibles (*Œuvres complètes*, III, Cercle du livre précieux, p. 380).

contenté de relater⁶. » Un écrivain n'est pas un homme écrivain, c'est un homme politique, et c'est un homme machine, et c'est un homme expérimental (qui cesse ainsi d'être homme pour devenir singe, ou coléoptère, ou chien, ou souris, devenir-animal, devenir-inhumain, car en vérité c'est par la voix, c'est par le son, c'est par un style qu'on devient animal, et sûrement à force de sobriété). Une machine de Kafka est donc constituée par des contenus et des expressions formalisés à des degrés divers comme par des matières non formées qui y entrent, en sortent et passent par tous les états. Entrer, sortir de la machine, être dans la machine, la longer, s'en approcher, fait encore partie de la machine : ce sont les états du désir, indépendamment de toute interprétation. La ligne de fuite fait partie de la machine. À l'intérieur ou à l'extérieur, l'animal fait partie de la machine-terrier. Le problème : pas du tout être libre, mais trouver une issue, ou bien une entrée, ou bien un côté, un couloir, une adjacence, etc. Peut-être faut-il tenir compte de plusieurs facteurs : l'unité purement apparente de la machine, la manière dont les hommes sont eux-mêmes des pièces de la machine, la position du désir (homme ou animal) par rapport à elle. Dans la Colonie pénitentiaire, la machine semble avoir une forte unité, et l'homme s'introduit complètement en elle – peut-être est-ce cela qui entraîne l'explosion finale, l'émiettement de la machine. Dans Amérique au contraire, K reste extérieur à toute une série de machines, passant de l'une à l'autre, expulsé dès qu'il tente d'entrer : la machine-bateau, la machine capitaliste de l'oncle, la machine-hôtel... Dans le Procès, il s'agit à nouveau d'une machine déterminée comme machine unique de justice ; mais son unité est tellement nébuleuse, machine à influencer, machine de contamination, qu'il

6. *Rapport pour une académie.*

n'y a plus de différence entre être dehors ou dedans. Dans le Château, l'apparente unité fait place à son tour à une segmentarité de fond (« Le château n'était après tout qu'une petite ville misérable, un ramassis de bicoques villageoises... Je ne suis fait ni pour les paysans ni sans doute pour le château. – Il n'y a pas de différence entre les paysans et le château, dit l'instituteur ») ; mais, cette fois, l'indifférence du dehors et du dedans n'empêche pas la découverte d'une autre dimension, une sorte d'adjacence marquée de haltes, d'arrêts, où se montent les pièces, rouages et segments : « La route faisait un coude qu'on eût dit intentionnel, et, bien qu'elle ne s'éloignât pas davantage du château, elle cessait de s'en rapprocher. » Le désir passe évidemment par toutes ces positions et ces états, ou plutôt suit toutes ces lignes : le désir n'est pas forme, mais processus, procès.

table des matières

Chapitre 1. CONTENU ET EXPRESSION	
<i>Tête penchée, tête redressée. – Photo, son</i>	7
Chapitre 2. UN ŒDIPE TROP GROS	
<i>Double dépassement : les triangles sociaux, les devenirs-animaux</i>	17
Chapitre 3. QU'EST-CE QU'UNE LITTÉRATURE MINEURE ?	
<i>Le langage. – Le politique. – Le collectif</i>	29
Chapitre 4. LES COMPOSANTES DE L'EXPRESSION	
<i>Les lettres d'amour et le pacte diabolique. – Les nouvelles et les devenirs-animaux. – Les romans et les agencements machiniques</i>	51
Chapitre 5. IMMANENCE ET DÉSIR	
<i>Contre la loi, la culpabilité, etc. – Processus : le contigu, le continu et l'illimité</i>	79
Chapitre 6. PROLIFÉRATION DES SÉRIES	
<i>Problème du pouvoir. – Désir, segment et ligne</i> ..	97
Chapitre 7. LES CONNECTEURS	
<i>Femmes et artistes. – Anti-esthétisme de l'art</i> ...	115
Chapitre 8. BLOCS, SÉRIES, INTENSITÉS	
<i>Les deux états de l'architecture selon Kafka. – Les blocs, leurs différentes formes et les compositions de romans. – Le maniérisme</i>	131
Chapitre 9. QU'EST-CE QU'UN AGENCEMENT ?	
<i>L'énoncé et le désir, l'expression et le contenu</i> ..	145
	159



Cette édition électronique du livre
Kafka. Pour une littérature mineure
de Gilles Deleuze et Félix Guattari
a été réalisée le 17 septembre 2013
par les Éditions de Minuit
à partir de l'édition papier du même ouvrage
(ISBN : 9782707300584).

© 2013 by LES ÉDITIONS DE MINUIT
pour la présente édition électronique.
www.leseditionsdeminuit.fr
ISBN : 9782707327833

Avec le soutien du



www.centrenationaldulivre.fr