



Thèse

Présenté par

Rachel Kafui

ALINYOH

**UNIVERSITE DE LOME
FACULTE DES
LETTRES ET SCIENCES
HUMAINES**

**Dramaturgie de la narration et
esthétique de l'adversité dans les
romans de Franz Kafka : Der
Verschollene, Der Proceß et Das Schloß**

Décembre 2008



UNIVERSITE DE LOME

FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

FORMATIONS DOCTORALES

CODESRIA

DEPARTEMENT D'ALLEMAND

Laboratoire-ArtELI

(Atelier de recherches thématiques Ecritures-Littératures et Identités)

Dramaturgie de la narration et esthétique de l'adversité dans les romans de Franz Kafka : *Der Verschollene*, *Der Proceß* et *Das Schloß*

Thèse de Doctorat Unique
Option : Littérature allemande

présentée par Rachel Kafui **ALINYOH**

sous la direction de

Professeur Adjai Paulin **OLOUKPONA-YINNON**

Membres de jury :

Président : Professeur Khaidi FALL, Université Cheikh Anta Diop, Dakar.

Rapporteur : Professeur Adjai Paulin Oloukpona-Yinnon, Université de Lomé

Membres :

- Professeur Serge Glitho, Université de Lomé
- Monsieur Komi KOSSI-TITRIKOU, Maître de Conférence, Université de Lomé

Décembre 2008

A

Steve Elom, Jeremy Elikeh et à Chloé Kafui.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Remerciements

A CODESRIA pour l'appui financier,

A mon Directeur de Recherches, le Professeur Adjai Paulin Oloukpona-Yinnon,

Au Professeur Nicoue Gayibor,

Au Professeur Ametepe Ahadji,

A Madame Priscilla Alinyoh,

Au Pasteur Jules Henri Varidel,

A Monsieur Anatole Lintinme Molley,

A Madame Obikoli Assemboni,

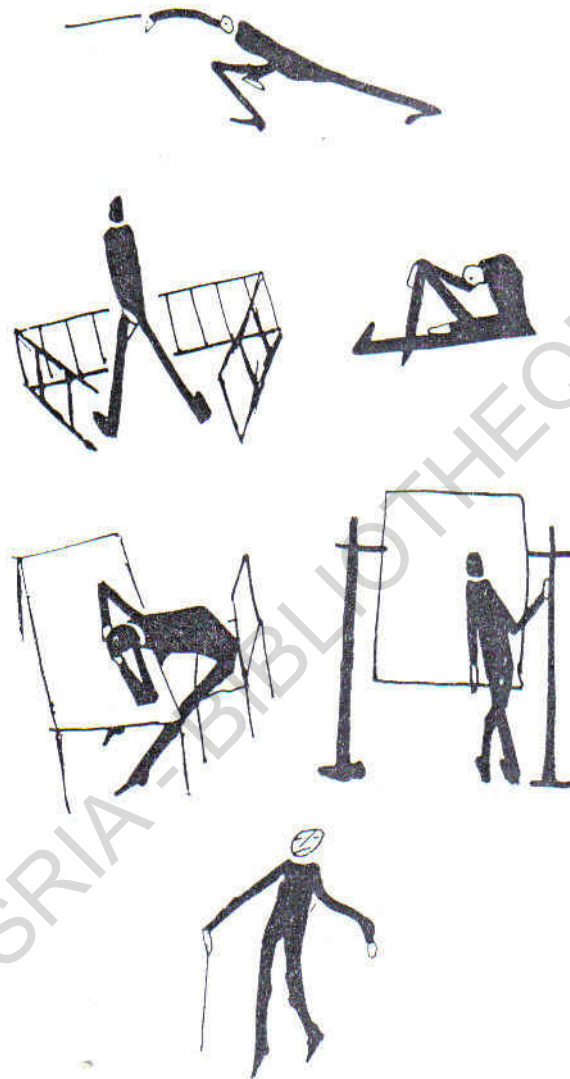
A Monsieur Ahouli Akila,

Aux Sœurs du Monastère de l' Assomption-Zogbegan

A No, à Clément, à tous ceux qui d'une manière ou d'une autre ont contribué à l'élaboration du présent travail,

A ma mère, Madame Louise Dogbe,

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE



Kafka a dessiné de sa propre main des hommes dans diverses postures très expressives. Quelques uns de ces dessins furent retrouvés dans les pages de ses manuscrits. Ce tableau en rassemble les plus connus. Il est reproduit à partir de H. Müller 1985 : 148.

INTRODUCTION

- **Philippe** : „Comprends-tu ce que tu lis? “
- **L'Éthiopien** : „Comment pourrais-je comprendre, si personne ne m'explique?“
(La Bible : Actes 8, 30)



Franz Kafka peint par son ami et camarade de classe au lycée, Friedrich Feigl (1884-1966), montrant l'auteur au cours d'une lecture de son récit *Der Kübelreiter*. Portrait utilisé en couverture de l'ouvrage de Heinz Politzer : *Das Kafka-Buch – Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen*, 1965. Source : H. Müller 1985: 111.

1. Genèse et justification du sujet de la Thèse - définitions de base

Dans notre mémoire de maîtrise sur le thème « Héros et héroïsme dans *Le Procès* de Franz Kafka »¹, nous avons essayé de montrer la vanité et l'inanité du personnage principal K. et de son projet dans ce roman. Il nous a paru utile et enrichissant de prolonger et d'approfondir la réflexion, en étendant l'analyse à l'ensemble de la production romanesque de Kafka qui n'est pas particulièrement dense (trois romans seulement², d'ailleurs pratiquement tous restés fragmentaires, c'est-à-dire des œuvres inachevées), mais une œuvre romanesque qui, pour être modeste et imparfaite, n'en révèle pas moins, dans sa forme autant que dans sa thématique, tous les aspects caractéristiques de l'univers épique de cet écrivain. Ainsi naquit le sujet de mémoire de notre DEA conçu comme un projet de Thèse et intitulé « Dramaturgie de la narration et caricature du héros dans les romans de Franz Kafka », lequel sujet a évolué au cours de nos recherches pour devenir au stade final « Dramaturgie de la narration et esthétique de l'adversité dans les romans de Franz Kafka : *Der Verschollene, Der Proceß* et *Das Schloß* ». Le choix de ce sujet repose sur quelques constats empiriques relatifs à l'ensemble de l'œuvre de Kafka.

Le premier constat peut être ainsi formulé : dans l'abondante production littéraire de Franz Kafka, il n'y a pas une seule pièce de théâtre parmi ses publications, même pas une seule pièce élaborée et achevée dans son *Nachlass* (œuvres posthumes)³. On ne

¹ Mémoire de Maîtrise ès Lettres, Option : Littérature allemande ; Université de Lomé, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département d'Allemand, Juin 2001.

² Mains critiques littéraires – dont Hartmut Müller (1985) – considèrent certains récits de Kafka comme des fragments de roman, notamment le texte *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* que Kafka a rédigé en trois versions dont seule la dernière semble avoir satisfait à son exigence de style. Hartmut Müller 1985 :95).

³ Dans le *Nachlaß* de Kafka on trouve seulement le fragment d'une pièce de théâtre intitulée *Gruftwächter-Dramenfragments* (K6 : 27-38), ainsi qu'un projet de pièce de théâtre (sans titre) avec l'ébauche de ce qui devrait être la première scène (K9 :202f et 204). A propos du premier texte, Peter

recense que des œuvres que nous qualifierons d'épiques si l'on se réfère à la division classique en trois genres littéraires : poésie, prose et drame. Cette production littéraire dont la plus grande partie ne fut découverte qu'après la mort de l'auteur, est essentiellement marquée par des textes composites généralement appelés « *Erzählungen* » (récits), faute d'une meilleure désignation. Elle comporte ensuite une importante correspondance, si importante que le genre épistolaire semble avoir été la forme préférée d'écriture de Kafka⁴. Enfin, il y a des aphorismes, un genre littéraire proche de la poésie. Cette dernière catégorie se trouve surtout dans ses *Tagebücher* (Journal Intime), dans un recueil spécial qui comprend au total 109 aphorismes (K6 :228-248). Du reste, Kafka n'a pas écrit de poèmes⁵ non plus, même si sa prose est presque toujours empreinte d'une poésie poignante. Au total, il n'y a donc ni poème, ni pièce de théâtre dans l'abondante production littéraire de Kafka.

L'absence d'œuvres dramatiques dans la production littéraire de Kafka pourrait inciter à penser que cet écrivain n'a aucun sens du dramatique, aucun talent pour la dramaturgie. Or, il n'en est rien, car, comme nous l'avons montré dans notre mémoire

Cersowsky a rédigé un article sous le titre : Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. München, 1989 et Kafkas philosophisches Drama : « Der Gruftwächter », in : GRM, NF 40 (1990), p. 54-65. Références citées dans Cersowsky p. 263.

⁴ Kafka est – avec Rainer Maria Rilke et Hugo von Hofmannsthal - l'un des rares écrivains du 20^{ème} siècle à avoir redonné à la correspondance toutes ses lettres de noblesse en tant que genre littéraire, comme l'avaient déjà fait au 18^{ème} siècle, entre autres, Herder (*Briefe zur Förderung der Humanität*, 11795), Schiller (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795) ; cf. Best 1995: 81).

⁵ Si l'on excepte quelques tentatives lyriques comme ce texte en deux « strophes » intitulé `Der rollende Wagen´ trouvé dans le *Nachlaß* de Kafka :

„Ach was wird uns hier bereitet
Bett und Lager unter Bäumen
Grünes Dunkel, trocknes Laub
Wenig Sonne, feuchter Duft
Ach was wird uns hier bereitet

*Wohin treibt uns das Verlangen
Dies erwirken? Dies verlieren?
Sinnlos trinken wir die Asche
Und ersticken unsern Vater
Wohin treibt uns das Verlangen.*“ (K6: 224).

de maîtrise, le personnage de K. par exemple, est le prototype même de celui qui excelle dans la « théâtralité »⁶ qu'il cultive avec virtuosité, particulièrement dans les situations d'adversité.

Et cela nous amène au deuxième constat : Il n'y a rien de plus dramatique que l'œuvre romanesque de Kafka, dans sa thématique comme dans sa forme d'expression. L'univers que nous décrivent les œuvres de Kafka est celui du drame existentiel de l'individu traqué, brimé, assommé par les puissances invisibles qui lui dénie les droits les plus élémentaires. Ses romans illustrent parfaitement la tragédie humaine et sont foncièrement marqués du sceau du pessimisme, car ils reflètent une condition humaine dramatique et sans issue. La vie de Kafka lui-même en fournit la première justification et la première illustration, mais son époque elle-même en est le véritable cadre réel : l'homme du 20^{ème} siècle est parfaitement identifiable dans les héros de Kafka qui sont toujours écrasés par le poids de la société et de ses institutions répressives.

A ce constat sur la thématique, il faut ajouter son corollaire sur la forme d'écriture « kafkaïenne ». Il n'y a rien de plus « spectaculaire »⁷ que les romans de Kafka,

⁶ Max Frisch décrit la théâtralité d'un personnage en ces termes (Geissler o. J. : 109) : „*Das Theatralische : `Auf der Bühne steht ein Mensch, ich sehe eine körperliche Gestalt, sein Kostüm, seine Miene, seine Gebärden, auch seine weitere Umgebung, lauter Dinge also, die ich beim Lesen nicht habe, nicht als sinnliche Wahrnehmung.´ Und dann kommt ein anderes hinzu: Sprache.[...] Außer jenem augenscheinlichen Bild empfangen ich noch ein sprachliches Bild, eines, das ich nicht durch **Wahrnehmung**, sondern durch **Vorstellung** gewinne, durch **Einbildung**, durch **Imagination**, hervorgehoben durch das Wort. Und beides habe ich gleichzeitig: Wahrnehmung und Imagination. Ihr Zusammenspiel, ihr Bezug zueinander, das Spannungsfeld, das sich zwischen ihnen ergibt, das ist es, was man, wie mir scheint, als das Theatralische bezeichnen könnte*“ Kafka nous donne tout cela à voir par la description dans ses romans, comme si c'était sur une scène.

⁷ Un „spectacle“ (au sens de Kafka) est une représentation totale de la réalité, donc à la fois comique et tragique. C'est ce que tentent d'illustrer tous ses romans.

particulièrement *Der Proceß*, véritable comédie qui a tourné au drame⁸. Et si l'on prolonge le regard, on peut constater qu'il n'y a rien de plus théâtral que l'attitude de K. dans *Das Schloß*.

Le troisième constat empirique peut se résumer comme suit : lorsque l'on observe plus particulièrement la correspondance privée de Franz Kafka en prenant soin d'analyser le « volet familial » en liaison directe avec le « volet amoureux », on est souvent surpris d'y trouver tous les germes et tous les ferments de l'œuvre romanesque de l'auteur. Par exemple : celui qui a lu *Brief an den Vater* (Lettre au père) y trouve de quoi expliquer les tergiversations de Franz Kafka dans ses « lettres d'amour » à Felice Bauer, Milena Jesenská et Dora Diamant. On sait que la fameuse « Lettre au père » (*Brief an den Vater*) n'est pas en réalité une simple missive privée, mais un texte canonisé, devenu un classique littéraire dans lequel Kafka traite, dans le style épistolaire, le thème général du conflit entre père et fils (*Vater-Sohn-Konflikt*), tel que nous le retrouvons chez plusieurs autres écrivains. De même, et pour l'essentiel, la correspondance amoureuse et privée de Franz Kafka n'a plus rien d'intime, et une lecture approfondie montre qu'elle peut servir à expliquer l'œuvre littéraire de l'auteur, tout en révélant également un modèle d'écriture épistolaire. Cela veut dire que la correspondance privée de Franz Kafka peut être aujourd'hui lue et interprétée comme un pendant de l'œuvre romanesque.

⁸ A ce sujet, il n'est pas sans intérêt de noter que l'écrivain Peter Weiß a trouvé ce roman tellement théâtral qu'il en a fait une adaptation scénique sous le même titre : *Der Proceß*. Mais le caractère trop politique de cette adaptation a conduit à l'échec de la pièce auprès du grand public. Cf. *Frankfurter Rundschau* du 5. 6. 1975 et *Literaturmagazin 4* (10/1975): *Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung*. Hrsg. von Hans Christoph Buch, Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1975, p. 108.

De ces trois constats, il résulte une interrogation principale : Comment peut-on expliquer qu'un auteur qui présente une production littéraire aussi proche du genre dramatique n'ait pas conçu et réalisé une seule pièce de théâtre ? C'est essentiellement pour répondre à cette question que la présente Thèse entreprend d'analyser les trois romans de Franz Kafka, en axant la recherche non plus seulement sur les personnages principaux que l'on appelle généralement les « héros », mais aussi et surtout sur la forme d'écriture dramatique qui caractérise le texte romanesque. Le sujet de la Thèse est donc ainsi formulé : « **Dramaturgie de la narration et esthétique de l'adversité dans les romans de Franz Kafka : *Der Verschollene, Der Proceß* et *Das Schloß*** ».

L'expression « esthétique de l'adversité » est forgée et utilisée ici en référence à la notion de « Ästhetik des Widerstands » (« l'esthétique de la résistance »), concept créé par Peter Weiss et défini comme « *une esthétique qui ne veut pas seulement embrasser des catégories artistiques, mais qui s'efforce de relier les processus spirituels de connaissance à des vues sociales et politiques. Esthétique militante.* » (cité in Mossé 1995: 1024). Toutefois, à l'opposé de « l'esthétique de la résistance » de Peter Weiss qui est postulée comme militante, ce que nous désignons ici par l'expression « esthétique de l'adversité » dans l'œuvre romanesque de Kafka, est essentiellement poétique et n'a rien de politique ou de militant, comme nous le verrons plus loin.

La notion d'« esthétique de l'adversité » renvoie donc à la vision poétique que Kafka donne des héros de ses romans, personnages toujours ancrés dans la logique de l'adversité et qui ne se définissent que par l'opposition à quelque chose ou à quelqu'un, tant et si bien que cette logique devient le principe même de l'écriture romanesque de l'auteur.

2. Problématique du sujet et objectifs de la Thèse.

La problématique de la présente Thèse peut se résumer à une série de questions : Quelle est la logique des romans de Kafka qui nous apparaissent toujours comme des histoires tragiques absurdes, des comédies burlesques, voire grotesques ? Comment lire et comprendre un écrivain qui pratique exclusivement la narration alors que ses œuvres paraissent si théâtrales ? Comment Kafka parvient-il à réaliser dans sa production romanesque ce que nous appelons une « narration-spectacle » qui traduit une « écriture dramaturgique » ? Comment expliquer que ses œuvres paraissent si hermétiques, alors qu'elles sont écrites dans une langue d'une clarté limpide ?

On peut dire que, pour l'essentiel, de cette Thèse s'interroge sur la contradiction historique que Franz Kafka a tenté de résoudre à sa manière, dans ses œuvres : s'exprimer et se faire comprendre dans une société en crise. Comment est-il parvenu à formuler cette équation et comment est-il parvenu à la résoudre ? Voilà les interrogations que nous plaçons au cœur de notre analyse.

En effet, comment situer Franz Kafka et comment comprendre ses œuvres par rapport à son temps, pas seulement d'un point de vue littéraire, mais aussi d'un point de vue global ? Comment comprendre le message de Kafka par rapport aux grands enjeux de la société de son époque ? Ces interrogations ne peuvent trouver de réponses qu'à travers une vision globale de la littérature du début du 20^{ème} siècle considérée comme une littérature en crise, reflet d'une société en crise. Etudier le lien invisible entre le fond et la forme, c'est s'interroger sur la manière dont Kafka a « coulé » ses sujets

dans une forme narrative donnée, afin de mettre en évidence – autant que possible - la concordance entre l'œuvre et son contexte. On peut formuler cela par les objectifs concrets poursuivis à travers cette Thèse :

- Montrer que les romans de Kafka sont généralement structurés comme des drames, et que le travail de narration romanesque est organisé sous forme dramaturgique. *Der Proceß* par exemple – tout comme *Das Schloß* d'ailleurs - peut être lu et interprété comme une comédie qui a mal tourné, qui a dérapé pour devenir une tragédie, au sens littéraire, comme au sens ordinaire : la comédie ou la tragédie de la condition humaine.
- Montrer les dérapages dramaturgiques de la narration et souligner la maîtrise technique de ces „dérapages contrôlés“ parfaitement maîtrisés par l'auteur !
- Montrer que Kafka écrit des romans comme Brecht écrit des pièces de théâtre, par exemple, c'est-à-dire avec un engagement total à trouver des réponses aux principales questions de son temps, même si cela n'est nullement l'objectif premier de son écriture.

En résumé, il s'agit de proposer une meilleure approche des romans de Kafka qui permet une meilleure lisibilité de la forme et du contenu dans leur corrélation réciproque.

3. Hypothèses du travail

Avec le sujet ainsi intitulé, nous voudrions formuler dans la présente Thèse une nouvelle hypothèse de travail pour une nouvelle lecture et une meilleure compréhension des œuvres romanesques de Kafka. C'est pourquoi nous avons choisi

comme épigraphe pour notre introduction le dialogue biblique entre Philippe, le disciple du Christ, et l'eunuque éthiopien, aux premières heures de la chrétienté. Ce dernier, malgré tous ses efforts et toute sa bonne volonté pour comprendre les paroles du Prophète Esaïe, n'y parvient qu'imparfaitement. Il a besoin d'un exégète averti, d'un homme envoyé et éclairé par l'Esprit Saint. En faisant référence à ces personnages bibliques, nous ne voulons nullement prétendre avoir eu un don spécial ou reçu une consécration particulière pour comprendre et interpréter l'œuvre de Kafka. Nous voulons tout simplement signifier qu'il faut avoir une vision globale de la production littéraire de Kafka pour pouvoir comprendre ses œuvres isolées telles que les romans. Il nous semble en effet qu'une pédagogie de la lecture des textes de Kafka est nécessaire pour aider à balayer le mythe selon lequel, il serait un écrivain de l'absurde. A notre humble avis, le principal problème que pose l'œuvre de Kafka à un lecteur, c'est d'abord une question de compréhension : si on ne comprend pas un texte, on ne peut pas l'interpréter de manière juste. Beaucoup de lecteurs ou de critiques interprètent Kafka selon leur compréhension personnelle ou selon leurs propres visions, et cela est sans doute compréhensible. Mais il faut comprendre avant d'interpréter. Il faut comprendre avant de pouvoir apprécier. Et pour comprendre une partie, il faut avoir une vision globale et cohérente de la totalité de l'œuvre. C'est à cette pédagogie de la perception et de la compréhension globale que la présente Thèse voudrait apporter sa modeste contribution. Elle se base sur la conviction selon laquelle „il ne suffit plus de dire le sens qu'a eu, jadis, le texte; il faut interpréter, c'est-à-dire manifester le sens qu'il a aujourd'hui. “ (Exégèse et herméneutique)⁹.

⁹ Cité in : David Banon : Le sens et les significations. In : *Les nouveaux cahiers*. Revue d'études et de libres débats, publiée sous les auspices de l'Alliance Israélite Universelle, n° 38/1974, p. 40.

Pour appliquer cette vision globale à la notion de « dramaturgie de la narration », notre réflexion part de la conviction personnelle selon laquelle, historiquement et logiquement, toute littérature est d'abord oralité avant de devenir écriture¹⁰. L'oralité elle-même est directement et indissolublement liée à la gestualité et à la théâtralité. Elle est spectacle avant d'être une parole domestiquée par l'écrivain qui la fixe par l'écriture. Tout porte à croire que l'écriture romanesque de Franz Kafka est une tentative permanente d'atteindre une sorte de « narration-spectacle » qui serait sans doute l'expression du premier âge de toute littérature qui est d'abord oralité avant de devenir écriture, en somme, une sorte de retour aux sources de l'écriture. Voilà l'hypothèse de travail qui sous-tend cette Thèse ainsi que toute l'analyse qu'elle entreprend.

Si nous disons qu'il n'y a rien de plus dramatique que l'œuvre de Kafka et que, parlant de ses romans, nous utilisons l'expression « dramaturgie de la narration », il faut évidemment définir ce que nous entendons par « drame » et « dramaturgie » dans ce contexte.

L'Encyclopédie Bordas (1995) définit le drame comme suit :

Drame : genre théâtral. Le mot drame vient du mot grec « drama » qui signifie « action », « ce que l'on fait ». L'acception générale du terme, qui désignait la totalité des genres théâtraux, n'est plus guère utilisée, sauf dans les expressions « auteur dramatique » ou « littérature dramatique ». Au fil des siècles, ce mot a désigné une pièce dont le sujet et le dénouement ont un caractère douloureux. Bien qu'il puisse contenir des éléments comiques, le drame est le contraire d'une comédie et, en même temps, il s'oppose à la tragédie au sens classique, où le sujet et le style sont nobles et élevés, et la mort des personnages, inéluctable, car décidée par le destin.

¹⁰ Cf. Horst Albert Glaser, Hrsg., (1988) : *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 1: Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit. Höfische Literatur 750-1320*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

A cette définition générale, il faut ajouter des données spécifiques qui caractérisent le drame en tant que genre littéraire. C'est une œuvre dans laquelle une action se déploie directement sur une scène, à travers un dialogue (ou un monologue intérieur). Et si « action », scène » et « dialogue » constituent les trois piliers caractéristiques d'un drame, il faut encore ajouter que l'essence du drame repose sur la notion de « conflit » qui est au cœur de toute œuvre dramatique, et qui trouve (ou non) son dénouement (sa solution) à la fin de la pièce. La finalité du drame est ainsi, en général, d'exposer un conflit et de le mener à son dénouement à travers les acteurs qui le vivent directement sur scène, aux yeux des spectateurs. Le drame classique (hérité du drame antique aristotélicien) se déroule généralement en cinq actes dont les fonctions respectives sont bien définies, et qui se subdivisent en scènes. Mais il y a aussi des drames en 4 actes, en 3, en 2, voire en 1 acte. Parmi les éléments caractéristiques du drame classique, il y avait aussi la règle qui prescrivait l'unité de lieu, de temps et d'action, ce qui signifie que l'action d'un drame devait se concentrer sur un seul problème à résoudre, se dérouler pendant une seule journée et se limiter à un seul lieu. Mais là aussi, les choses ont beaucoup évolué à travers les siècles. Notons enfin qu'avec l'évolution du drame et de sa définition, l'œuvre dramatique peut désormais être une comédie ou une tragédie, elle peut être en prose ou en vers, elle peut s'enrichir de toute une multitude d'accessoires ou de décors, elle peut comporter un chœur qui sert à amplifier l'action dramatique, mais elle peut aussi se dépouiller de toutes ces choses pour se réduire à sa plus simple expression.

Après Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dramaturge du « siècle des Lumières » et auteur de *Nathan der Weise* (1779) ainsi que d'un essai sur le théâtre intitulé *Hamburgische Dramaturgie* (paru en deux tomes en 1768-1769), Christian Friedrich Hebbel (1813-1863) est reconnu comme le père du drame allemand moderne, libéré des contraintes du drame classique dont Lessing fut le théoricien en Allemagne. A propos de Lessing, Böttcher (1987: 361) écrit : „*Lessing schuf mit seiner [Hamburgischen] Dramaturgie ein grundlegendes Werk, auf dem nicht nur Goethe und Schiller aufbauten, sondern mit dem sich die Dramatik bis heute produktiv auseinandersetzt.*“ Et il précise à propos de l'innovation apportée par Lessing à la théorie du drame :

Einen wesentlichen Platz nehmen die Ausführungen zur Katharsis ein, die er in Auseinandersetzung mit Aristoteles' Poetik neu definierte: Furcht und Mitleid in der Tragödie sollen im Zuschauer eine 'Reinigung' der Affekte herbeiführen, die die 'Leidenschaften in tugendhafte Festigkeiten' verwandelt.

En effet, Lessing n'a pas seulement écrit des drames, mais il a aussi élaboré une théorie du drame. Il passe pour être en Allemagne le premier théoricien qui ait considéré le drame comme un art qui possède ses propres règles, un art qu'il a dénommé « dramaturgie¹¹ » et qui signifie « *l'art de la composition dramatique* ». Lessing se démarquait ainsi d'Aristote, le premier théoricien européen du drame, auteur de « *La Poétique* » (premier vrai essai de théorie de la création et des genres littéraires). « *La Poétique* » est en effet le titre qu'il a donné à son essai sur le théâtre

¹¹ Encyclopédie Bordas (1995) : « *Dramaturgie : art de la composition dramatique, connaissance des règles et des recettes indispensables à l'écriture, l'analyse d'une œuvre théâtrale. Avec le développement de la mise en scène au XXème siècle, un second sens du mot est apparu, désignant le passage du texte écrit à sa réalisation scénique. Le travail dramaturgique consiste alors à établir une réflexion permanente entre le texte et ses représentations possibles, grâce au dramaturge qu'engage parfois pour cela le metteur en scène.* »

que l'on désigne aujourd'hui communément par l'expression « drame aristotélicien », par opposition à ce que Bertold Brecht appelle « théâtre épique ».

Comme nous venons de le voir avec l'exemple de Lessing, la dramaturgie est l'art de la composition d'un texte dramatique, mais ce mot désigne aussi, toujours selon l'Encyclopédie Bordas,

la connaissance des règles et des recettes indispensables à l'écriture et à l'analyse d'une œuvre théâtrale. Avec le développement de la mise en scène au 20^{ème} siècle, un autre sens du mot est apparu, désignant le passage du texte écrit à sa réalisation scénique. Le travail dramaturgique consiste alors à établir une réflexion permanente entre le texte et ses représentations possibles, grâce au dramaturge qu'engage parfois pour cela le metteur en scène.

Le dramaturge est donc celui qui conçoit et réalise la traduction du texte écrit en un spectacle scénique. Et c'est ce qui nous fait penser qu'il existe une conception scénique naturelle et évidente dans la narration romanesque de Kafka. Après Lessing, il y a eu en Allemagne plusieurs grands dramaturges, parmi lesquels Friedrich Hebbel qui, comme nous le verrons plus loin, est celui dont la narration de Franz Kafka s'est le plus inspirée. Mais ce qui rapproche la narration de Kafka du genre dramatique, ce n'est pas tellement le drame de Hebbel, mais l'évolution que le genre dramatique a connue depuis le 19^{ème} siècle, et qui impose une nouvelle définition plus complexe et plus complète, évolution dont le théoricien structuraliste Jürgen Link rend compte en utilisant l'expression de « *Genotext-Diskurs* » :

Der dramatische Genotext-Diskurs [...] legt fest, dass ein narrativer Text theatralisch realisiert wird. Als theatralischen Genotext-Diskurs definieren wir einen teils literarischen, teils mimischen, teils szenischen multimedialen Diskurs. Die konkrete Realisierung dieses Diskurses, die Inszenierung, war ursprünglich jeweils einmalig-individuell, lässt sich heute aber technisch reproduzieren (Film, Fernsehen).

Ce dont rend compte cette nouvelle définition du drame, c'est que, dans son évolution à travers les siècles, le drame classique est parvenu au 20^{ème} siècle à devenir un spectacle intégral qui englobe bien d'autres choses que l'action et le dialogue des acteurs sur scène. Dans l'encyclopédie littéraire allemande *Fischer Lexikon Literatur* en 3 tomes (Ricklefs 1996, tome 1: 397), le drame est succinctement défini comme suit: „*Es ist ein literarischer Text, aber dieser ist für die Aufführung in einem Theater bestimmt (Ausnahme Lesedrama*¹²)“. En somme, le drame ne se conçoit plus sans sa représentation sur scène. Représenter un drame, c'est réaliser (selon une certaine dramaturgie) un texte littéraire de manière théâtrale, avec toutes les possibilités d'expression : non plus seulement la parole, mais aussi le corps, le geste, la mimique, voire la danse et toute autre forme d'art scénique (son et lumière), concourent à transformer un discours en un spectacle. C'est dans cette représentation spectaculaire d'un texte qu'il faut voir le rapprochement de la prose de Kafka avec le genre littéraire qu'est le drame, que ce soit sous forme de comédie ou sous forme de tragédie. Et affirmer qu'il n'y a rien de plus « spectaculaire » que les romans de Kafka, c'est postuler que Kafka pratique dans ses romans l'art de la composition dramatique d'une œuvre romanesque. Et si nous utilisons la notion d'« esthétique de l'adversité » pour caractériser la vision poétique de Kafka, c'est pour signifier que la narration dans ses romans est très proche de cette nouvelle définition du drame, en même temps qu'elle y intègre totalement la notion fondamentale de « conflit » qui est au cœur du drame classique, depuis toujours. Et nous entreprenons de démontrer cela dans cette Thèse.

¹² „Lesedrama oder Buchdrama: Drama, das aus dramaturgischen Gründen vor allem der Lektüre vorbehalten bleiben muß, auch Gedankendrama genannt » Beispiel: K. Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit* (1919).“ (définition citée in: Otto Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. 1995, p. 85.

4. Méthodes d'approche des textes de Kafka dans la présente Thèse

L'œuvre de Kafka est l'une des plus traitées et maltraitées par la critique littéraire, avec les interprétations les plus fantaisistes qui partent des perspectives les plus diverses¹³ : l'origine juive de Kafka, le conflit avec son père, l'incapacité d'avoir une vie amoureuse normale etc. Un inventaire de toutes les interprétations connues à ce jour constituerait sans doute des volumes entiers d'une bibliographie¹⁴. C'est qu'il n'est pas aisé de pénétrer l'univers littéraire de Kafka. Récits et héros sont déroutants, au point que d'aucuns qualifient de « kafkaïenne » toute œuvre ou toute situation qui paraît absurde. C'est ainsi que l'adjectif « kafkaïen » (ou kafkaesque !)¹⁵ est devenu synonyme des adjectifs « absurde », « déroutant », « confus », « inextricable ».

Et pourtant, nous pensons que la logique des héros de Kafka est simple, voire enfantine, tout simplement parce que leur créateur Kafka – ou bien chacun de ses narrateurs fictifs - part toujours de données tout à fait simples, mais qu'il traite d'une façon nouvelle, souvent non-conventionnelle, en comparaison avec le roman traditionnel. Le roman traditionnel part de l'idée de créer un univers cohérent et autonome, et dont la démarche est logique, facile à comprendre pour le lecteur. Par exemple : une histoire d'amour lie deux personnes qui s'aiment ; elle se termine bien

¹³ Dans l'introduction à son article intitulé *Franz Kafka Der Proceß*, Peter Cersowsky, passe en revue la plupart de ces interprétations pour finalement les réfuter toutes comme partiales et partielles.

¹⁴ Cf. L'inventaire actuellement le plus complet dans ce sens se trouve dans Ludwig Dietz (1990): *Franz Kafka*. Stuttgart: J. B. Metzler. (2. erweiterte und verbesserte Auflage.)

¹⁵ Cf. Hartmut Müller (1985: 159): „Kafkaesk: Ein Schlagwort, das Grauen, Angst, Entfremdung und Scheitern zum Ausdruck bringen soll. Es weckt die Vorstellung des Ausgeliefertseins, an ein undurchschaubares, sinnloses Schicksal und erinnert an Terror, Schuld und Verzweiflung, an die Bedrohung des Menschen durch bürokratische Organisationen und anonyme Machtstrukturen, die ihn seine Nichtigkeit und Machtlosigkeit fühlen lassen.“

ou mal, selon l'objectif que s'est fixé l'auteur. La « logique du récit » peut être par exemple : le bien triomphe sur le mal (ou l'inverse, selon le cas), ou bien la raison triomphe sur les sentiments. Or, dans les œuvres de Kafka, dire que l'amour lie deux personnes ne signifie pas seulement qu'elles s'aiment, ce serait trop simple. Le bien ne triomphe pas facilement sur le mal, et la raison ne triomphe pas sur les sentiments, ce serait trop simple. Le monde moderne que décrit Kafka, qu'il soit vécu individuellement ou collectivement, ne fonctionne plus selon la logique manichéenne qui sait où est le bien et où est le mal, où est la raison et où est la déraison, où est le sentiment et où est la sensiblerie. Le monde moderne que décrit Kafka est celui dont Nietzsche a déjà montré le fondement : l'homme a renié et tué Dieu, sans être parvenu à le remplacer. L'homme a détruit toutes les valeurs judéo-chrétiennes de l'Occident, sans trouver une nouvelle religion salvatrice. L'homme est dérouté, désorienté, parce que sa place au centre de l'univers est fragilisée et contestée par toutes les inventions nouvelles. De nouveaux dieux commencent à dominer le monde : la machine et l'argent, par exemple. Kafka ne critique pas la réalité qu'il montre, il se contente de la présenter à sa manière. A l'image du monde dans lequel ils vivent, les héros romanesques de Kafka ne savent plus en quelles valeurs il faut croire, quels modèles et quel idéal il faut suivre. Ils sont tous fragiles dans un monde fragilisé. Du reste, Kafka les fragilise encore plus qu'ils ne le sont, en exagérant leur apparence, c'est-à-dire en les caricaturant, en exagérant leurs qualités comme leurs défauts. C'est une manière de montrer une réalité qui ne se laisse pas saisir, dans un monde qui est devenu trop complexe. En effet, comment exprimer et formuler une réalité complexe ? Comment traduire sentiments et ressentiments ? Comment parler d'amour dans un siècle sans amour ? Comment raconter de manière compréhensible ce que l'on vit soi-même de

manière confuse et diffuse ? Voilà toute la complexité du thème de l'amour dans les œuvres de Kafka, en rapport avec sa propre vie. Et Kafka donne une réponse à toutes ces questions, non pas par des messages, mais par sa forme d'écriture.

Les œuvres de Kafka exigent donc de celui qui les lit, une lecture active et participative, c'est-à-dire une lecture qui provoque le lecteur et l'amène à s'interroger, puis à apporter à ses propres interrogations des réponses personnelles au lieu d'attendre des interprétations dogmatiques. Kafka exige de son lecteur que ce dernier établisse lui-même le lien entre le texte et le contexte, entre le temps et l'espace du récit, entre l'auteur et ses personnages, entre la réalité et la fiction, et qu'il restitue ainsi à l'histoire qui est narrée, la totalité de son sens. Sans cette lecture participative, la compréhension du récit restera limitée, incertaine, l'interprétation de l'œuvre restera donc parcellaire.

Nous partons donc de la conviction que la lecture d'un texte de Kafka est un travail d'exigence imposé au lecteur qui ne peut se permettre de spéculer sur le sens, sans s'appuyer sur l'ensemble des paramètres servant de « clé de lecture ». Le lecteur doit prendre en compte, autant que possible, la totalité de la réalité que décrit l'auteur, et la saisir à partir de la totalité de l'univers de l'auteur lui-même. C'est pourquoi une étude sur les romans de Kafka doit avant tout se concentrer sur les œuvres elles-mêmes, mais doit aller chercher les éléments d'interprétation dans toute la production littéraire de l'auteur. Il faut donc adopter une approche globale. Une telle approche est désormais possible parce que, depuis 1990, une édition complète et critique de l'œuvre de Kafka, fidèle aux manuscrits originels de l'auteur, permet à tout chercheur de mesurer

l'étendue de sa production littéraire et de commencer à analyser la logique de sa création poétique.

Une approche globale dans la lecture et la compréhension des romans de Kafka ne peut vraiment révéler leur composante esthétique qu'à l'aide d'une théorie spécifique. En effet, il faut aussi entrer dans la logique esthétique de l'écriture de Kafka, qui n'est pas une « logique philosophique », mais plutôt une « logique poétique », fondée sur la manière particulière dont Kafka manie la langue allemande. Ceci est déjà soulignée depuis 1957 par Käte Hamburger dans son ouvrage *Die Logik der Dichtung*¹⁶ (La logique de la poésie), où elle a élaboré une théorie des catégories poétiques qui s'est révélée comme un outil parfaitement adéquat pour lire et expliquer l'écriture romanesque de Kafka, au moment où l'œuvre de Kafka n'était même pas encore totalement révélée dans sa double dimension quantitative et qualitative.

Hamburger définit la « logique de la poésie » comme suit (Hamburger 1980 : 10f) :

Die Logik der Dichtung als Sprachtheorie der Dichtung hat zum Gegenstand das Verhältnis der Dichtung zum allgemeinen Sprachsystem. Logik der Dichtung ist also im sprachtheoretischen Sinne zu verstehen, wobei die hier gemeinte Sprachtheorie im Folgenden als Aussagetheorie entwickelt wird und als solche im Laufe ihrer Erhellung den Terminus Logik ersetzen kann.

L'auteur délimite et précise bien la fonction assignée à cette théorie (Hamburger 1980 : 10) :

Logik der Dichtung sieht es zwar auf ein Verhältnis der Dichtung zur Sprache ab, aber [...] berücksichtigt nicht die Sprache in ihrer beschreibenden und ausdrückenden Funktion und damit die mehr oder weniger banale Tatsache, dass Dichtung sprachliche Kunst im Sinne von Wortkunst ist. Sie wird vielmehr aus dem Umstand entwickelt, dass die Sprache als das

¹⁶ Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*. Frankfurt a. M./Berlin/Wien: Ullstein, 3. Auflage 1980 (2. Auflage: 1968, 1. Auflage 1957).

Gestaltungsmaterial der Dichtung zugleich auch das Medium ist, in dem sich das spezifisch menschliche Leben überhaupt vollzieht.

Bien qu'elle apparaisse comme un instrument très utile dans l'analyse des œuvres littéraires en général, la théorie de Käte Hamburger n'a pas souvent été citée par les exégètes de Kafka, sans doute parce qu'elle repose essentiellement sur la linguistique, ce qui rend son usage prioritairement accessible aux linguistes. Mais cet ouvrage théorique a connu au moins deux rééditions, ce qui atteste sa pertinence. En outre, pour bien montrer que son essai théorique ne s'applique pas uniquement à la poésie au sens strictement lyrique, Käte Hamburger n'a consacré qu'un modeste chapitre au genre lyrique, alors que le genre épique, le genre dramatique, voire le genre cinématographique sont traités en long et en large. Par ailleurs, Hamburger cite à plusieurs reprises Franz Kafka, notamment des extraits de son roman *Das Schloß* dont elle se sert comme illustration de ses thèses théoriques (pp. 81f, 131f, 159). Il est donc tout à fait légitime d'utiliser cette théorie linguistique ici pour éclairer une approche globale d'interprétation des œuvres de Kafka. Cela est d'autant plus légitime que l'œuvre de Kafka s'inscrit elle-même dans un contexte de crise de la langue et de la société¹⁷. Cette crise est non seulement attestée par d'éminents linguistes, mais elle est aussi thématisée par plusieurs écrivains contemporains de Kafka. Citons quelques exemples !

¹⁷ A propos de la crise de la société à la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, Friedrich Nietzsche écrivait dans l'introduction à son essai intitulé *Der Wille zur Macht* (publication posthume en 1906): „Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: Die Herkunft des Nihilismus. Diese Geschichte kann jetzt schon erzählt werden: denn die Notwendigkeit selbst ist hier am Werke. Diese Zukunft redet schon in hundert Zeichen, dieses Schicksal kündigt überall sich an; für diese Musik der Zukunft sind alle Ohren bereits gespitzt. Unsre ganze europäische Kultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los: unruhig, gewaltsam, überstürzt: einem Strom ähnlich, der ans Ende will, der sich nicht mehr besinnt, der Furcht davor hat, sich zu besinnen.“ Extrait de Friedrich Nietzsche: *Werke in zwei Bänden. Band 2*, p. 315f, Stuttgart, 1930, cité in: *KENNWORT 13: Literaturgeschichtliches Arbeitsbuch* hrsg. Von Diether Krywalski, Andreas Margraf, Christian Roedig. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1994, p.12.

Juif, Allemand et Tchèque comme Franz Kafka, Fritz Mauthner (1849)-1923), originaire de Bohême, n'était ni pleinement intégré dans la culture allemande, ni pleinement dans l'univers tchèque dans lequel il vivait. Jusqu'à un âge avancé, il avait appris plusieurs langues pour tenter de comprendre comment fonctionnent les grammaires des différentes langues dans la formulation des énoncés. Il a publié en 1901/1902 un essai intitulé *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Contribution à la critique du langage). Et dans ses Mémoires parus en 1918 sous le titre *Erinnerungen* (Souvenirs), il a étudié le rapport entre les mots et les phénomènes qu'ils désignent, et est parvenu à la conclusion que „*Sprache ist ein Werkzeug, mit dem sich die Wirklichkeit nicht fassen lässt.[...] Wissen ist Wortwissen, wir haben nur Worte, wir wissen nichts.*“ Ce scepticisme radical de Mauthner envers la langue en général et les mots en particulier, est considéré comme « *un tournant révolutionnaire de la philosophie linguistique* » (*eine revolutionäre Wende der Sprachphilosophie* »)¹⁸.

Le constat désabusé de Mauthner était largement partagé par plusieurs de ses contemporains, notamment par Hugo von Hofmannstahl (1874-1929), un autre contemporain de Kafka (1885-1924), à qui l'on doit le concept de „Chandoskrise“ („Crise de Chandos“) qu'il a développé en 1902 dans une œuvre épistolaire fictive

¹⁸ P. Hai: Fritz Mauthner in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, 1988, vol. 11, p. 391. Hai écrit à propos de Mauthner (idem): „*Seine philosophische Ausgangsbasis ist positivistisch und sensualistisch, sein Kernproblem erkenntnistheoretischer Art: Ist die Sprache ein nützliches Werkzeug für die Erkenntnis der Welt? Diese Frage wird von ihm radikal verneint. Sie sei ein schlechtes, nahezu wertloses Werkzeug, weil sie metaphorisch und abstrakt sei. Es fehle ihr der Realitätsbezug; die Bezeichnungen und die Dinge der Wirklichkeit hätten keine Verbindung miteinander. Worte seien nur Erinnerungszeichen an früher mit den Sinnen Wahrgenommenes.*“

célèbre *Ein Brief (des Lord Chandos)*, dans laquelle il formulait, lui aussi, l'incapacité des mots à exprimer la réalité. Il y note en effet¹⁹ :

Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muss: Wirbel sind sie, in die hinab zu sehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt. [...] Mir haben sich die Geheimnisse des Glaubens zu einer erhabenen Allegorie verdichtet, die über den Feldern meines Lebens steht wie ein leuchtender Regenbogen, in einer stetigen Ferne, immer bereit, zurückzuweichen, wenn ich mir einfallen ließe hinzueilen und mich in den Saum seines Mantels hüllen zu wollen. [...] Die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muss, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.

Comme Kafka, Hofmannsthal appartenait à cette société autrichienne baignant dans la pluralité des langues, et tout jeune, il avait écrit des poèmes dans un allemand d'une mélodie envoûtante. Mais il cessa bientôt, lorsqu'il réalisa que la compétence linguistique et la culture polyglotte ne pouvaient lui permettre de traduire pleinement la réalité vécue.

Cette incapacité des écrivains à représenter la réalité du monde au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle, Robert Musil (1880-1942) le thématise dans son roman inachevé *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'homme sans qualités), paru entre 1930 et 1952. Ulrich, le héros de ce roman, ne peut plus saisir la totalité de la réalité ; pour cette raison, il substitue au monde réel un monde fictif dans lequel sa vie est faite de toutes sortes de rêveries. Ce « monde du possible » détermine aussi la structure du roman qui n'est qu'une accumulation linéaire ou un recoupement des actes, des paroles et des pensées du héros, ce qui tend à montrer que le temps présent vécu ne peut plus être saisi et exprimé par les formes narratives traditionnelles. Voilà la réalité que Kafka vivait et

¹⁹ Cité ici in : Franz Hebel et. al. : *Lesen – Darstellen – Begreifen. Schreiben als Reflexion über Sprache*. Berlin: Cornelsen Verlag, 1993, p. 211.

qu'il devait traduire à sa manière, dans ses œuvres, lui qui avait déjà du mal à saisir sa propre réalité personnelle et qui écrivait : „*Die innere Welt lässt sich nur leben, nicht beschreiben.*“²⁰

En effet, d'une manière générale, la question de la forme d'expression se posait personnellement à Kafka d'une façon très complexe et très poignante : Comment dire l'indicible²¹ ? Comment raconter aux autres un vécu que personne d'autre ne peut ressentir comme soi-même ? Comment raconter la mortification, sinon en se mortifiant devant les autres ? Comment raconter le ridicule, sinon en se ridiculisant devant les autres ? La recherche des formes adéquates d'expression a donc été la préoccupation constante de l'écrivain Kafka. Tant qu'il n'était pas satisfait d'un récit, il ne voulait pas le publier, il préférerait le brûler. N'oublions pas que Kafka avait condamné la presque totalité de ses œuvres à être brûlée, parce qu'il la trouvait imparfaite²². On peut ainsi dire que la quasi totalité de la production littéraire de Kafka a été une expérimentation permanente sur la forme d'écriture. Mais quand il considérait avoir trouvé la forme adéquate pour raconter le vécu, alors il jubilait. On peut citer le cas de *Brief an den Vater* (Lettre au père), dans laquelle la « dramaturgie de la prose » fut l'une des formes spécifiques d'expression choisie par Kafka pour communiquer.

²⁰ Cité in: Olivieri-Treder 1977: 108, source première de la citation : Franz Kafka : *Hochzeitsvorbereitungen ...* p. 91

²¹ A cette question, Klaus Hartung répond: *Zur Sprache bringen heißt: Bei der Sprachlosigkeit beginnen.* Cité in: - *Literaturmagazin 11 (1979): Schreiben oder die Literatur*, herausgegeben von Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, p. 69.

²² C'est son ami et légataire testamentaire Max Brod qui a reconnu dans cette production une vraie littérature et est passé outre, en publiant ce qui était destiné à être brûlé. Et le monde entier lui en sait gré aujourd'hui. Il n'est pas superflu de se demander si le sort que Kafka réservait à son œuvre n'est pas le sort qu'il considérait comme la sienne propre.

De tout cela, il résulte de nombreux questionnements que la théorie de Hamburger peut permettre d'aborder : quels sont les fondements théoriques de l'esthétique des œuvres de Kafka ? Quels sont les rapports entre la forme et l'énoncé, particulièrement dans ses romans qui ne sont pas nombreux, mais constituent l'épine dorsale de toute sa production littéraire? Quelles sont les caractéristiques et quels sont les éléments constitutifs de son style?

Au regard de toutes ces questions, il apparaît que le but de la présente Thèse ne peut pas être d'ajouter aux nombreuses interprétations déjà existantes de l'œuvre de Kafka, une nouvelle interprétation spéculative. C'est à juste titre et en toute connaissance de cause que Ludwig Dietz, l'auteur de la plus complète des bibliographies existantes sur Kafka, déplore le sort qu'a subi – et que continue de subir - l'œuvre de Kafka aux mains des critiques et exégètes. Il écrit (Dietz 1990:144):

Die Fülle der theologisierenden, psychologisierenden und philosophierenden Versuche über Kafka, deren Anlass dieses dichterische Werkes eher war denn ihr Ziel, hat den Dichter oft bedenklich und grenzenlos auf ihm fremde, außerkünstlerische Felder umgesiedelt. Diese Einsicht wurde zur Ausgangsposition dafür, das Werk so zu sehen, wie es der Autor selbst im Ausschnitt veröffentlicht hat: als dichterisches. Diese –zeitweilig verloren- Tatsache brachte Friedrich Beißner in den frühen fünfziger Jahren wieder ins Blickfeld zurück. Seither ist es ernsthaften Auseinandersetzungen mit Kafka nicht mehr möglich, von der künstlerischen Form abzusehen. Erst damit trat die Forschung in das Kafka angemessene philologische und dichtungswissenschaftliche Stadium.

Ludwig Dietz souligne que, même s'il n'est pas exclu de lire dans l'œuvre de Kafka une sorte de séismographe de son temps, il est reconnu entre-temps par tous les exégètes que rien ne peut être bien lu et bien compris chez Kafka que par le médium par lequel il a choisi de s'exprimer, à savoir : la littérature comme forme artistique qui modifie la vision banale et banalisante des choses de la vie. L'écrivain Hermann Hesse

(1877-1962), fasciné par le style cristallin de Kafka, avait déjà déclaré lui aussi, qu'il fallait lire et comprendre les œuvres de Kafka uniquement comme des œuvres poétiques (Urbanek 1961 : 156) : *„Kafkas Erzählungen sind nicht Abhandlungen über religiöse, metaphysische oder moralische Probleme, sondern Dichtungen. [...] Kafka hat uns weder als Theologe noch als Philosoph etwas zu sagen, sondern einzig als Dichter“*. En d'autres termes : Kafka doit être lu et compris, non pas comme un sociologue analysant une société, un théologien décortiquant un dogme, un moraliste prêchant une morale ou comme un psychologue décryptant les profondeurs de l'âme humaine ; tout cela n'est qu'interprétation et non compréhension : Kafka doit être lu et apprécié tout d'abord comme un artiste qui invente le monde à travers son imagination créatrice, un écrivain qui travaille avec les moyens de la littérature qui est un art. Cette mise au point est nécessaire et fondamentale, car la plupart des interprétations de l'œuvre de Kafka s'appuient sur tout, sauf sur l'art et la compétence artistique de l'écrivain. L'objectif de la présente Thèse est donc de ramener le débat à l'essentiel dans l'œuvre de Kafka, à savoir : la lire et à la comprendre comme une œuvre d'art.

Dans ce sens, il y a, par exemple, un détail significatif et révélateur dans le discours des personnages de Kafka : la communication gestuelle. Dans les romans de Kafka, une bonne partie du sens de l'action est fournie par les échanges communicatifs gestuels, le déplacement dans l'espace et le temps, les variations de positions des personnages dans un espace donné, et qui caractérisent leurs échanges interactifs. Tout cela peut être résumé par la notion de « proxémique »²³ qui désigne tout ce qui

²³ « Proxémique » : partie de la sémiotique qui étudie comment les êtres animés – et notamment l'homme - utilisent l'espace. (définition du Petit Robert).

appartient à l'organisation de l'espace lors d'une interaction²⁴. Dans l'analyse des romans de Kafka, il s'agit d'insister sur cet aspect pour montrer le rôle que jouent la communication et l'espace dans la lisibilité des textes, et l'utilisation qu'en font les personnages de ces romans. Il s'agit en somme, d'étudier aussi la gestuelle des héros de Kafka comme un élément dramaturgique essentiel de la communication, et de montrer que, là où il ne peut pas décrire ou raconter pour communiquer au lecteur le vécu des personnages, Kafka choisit la technique de la « mise en scène », c'est-à-dire un mode d'expression emprunté au théâtre.

Du reste, nous avons aujourd'hui de nombreuses connaissances nouvelles en sciences littéraires, en sciences sociales ou en sciences humaines qui nous permettent de mieux comprendre certains aspects de l'œuvre de Kafka. De même que la « proxémique » permet de prêter un regard plus attentif à la gestuelle des héros de Kafka, de même, la théorie des « nouvelles histoires de vie » permet d'aborder la vie des héros de Kafka avec une approche véritablement globale.

Selon Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand (1993 : 3f), la notion d'« Histoire de vie » est définie comme

recherche et construction de sens à partir de faits temporels personnels. Cette définition étend triplement le territoire des écritures du moi²⁵. Elle l'élargit d'abord, hors de l'espace graphique, en ne s'arrêtant pas aux moyens écrits d'exprimer la vie : biographie, autobiographie, journal, mémoire. Elle l'ouvre à d'autres médias, oraux et visuels – photo, théâtre, radio, vidéo, ciné, télé- dont l'utilisation actuelle démultiplie les possibilités naturelles d'expression.

²⁴ Vanoye, F. /Mouchon, J. /Sarrazac, J.-P.(1981): *Pratiques de l'Oral. Ecoute, Communications sociales, Jeu Théâtral*. Paris : Armand Colin.

²⁵ Gorges Gusdorf, *Lignes de vie, 1: Les écritures du moi*, Paris, O. Jacob, 1990, p. 145 (citation dans la citation).

En second, elle le fait sortir de l'espace à connotation intérieure du moi. La vie déborde largement l'ego, ballottée qu'elle est entre les courants psychophysiologiques internes et les mouvements environnementaux externes, physiques et sociaux, à conjuguer à la première personne du singulier, à temps et contretemps. Elle joue `à la fois intensivement en son foyer l'individu vivant –et extensivement- dans la totalité de la biosphère [...] C'est bien cette complexité qu'il faut considérer maintenant de front²⁶.

Ces jeux –et ces luttes- qui fondent toute vie individuelle sont-ils, dans leur relativité contingente, porteurs de sens ? De sensibilité ? D'orientation ? De signification ? Les pratiques courantes, quasi réflexes, pour chaque individu de retour sur ses moments passés, semblent bien pointer un mouvement biocognitif fondamental. Opter pour cette fonction de recherche-construction de sens à partir de faits temporels est le troisième élargissement proposé, en s'appuyant sur l'étymologie du mot `histoire'. Au-delà des définitions littéraires, psychologiques, historiques, ou disciplinaires, l'histoire de vie est ainsi abordée comme pratique autopoïétique²⁷.

Au regard de cette définition par laquelle les sciences humaines cherchent à explorer la manière dont s'exprime la relation profonde entre l'individualité et la globalité, on peut lire et comprendre l'œuvre de Kafka comme une « écriture de soi », selon l'expression de Klaus - Michael Bogdal qui, dans son article intitulé « *Nach Gott haben wir nichts Wichtigeres gehabt als die Oeffentlichkeit'. Selbstinszenierung eines deutschen Schriftstellers* », analyse en profondeur le cas de Martin Walser, disciple et héritier spirituel de Kafka²⁸. Bogdal, professeur de germanistique, critique littéraire, spécialiste de la littérature du 19^{ème} siècle et du 20^{ème} siècle, auteur de plusieurs ouvrages d'approches théoriques en littérature²⁹, analyse l'exemple de Martin Walser pour s'interroger sur la part réelle de la dimension autobiographique des œuvres d'un écrivain. Il emprunte son hypothèse de travail à un autre critique littéraire, Niklas Luhmann, qui postule que l'écriture autobiographique n'a pas besoin d'être une

²⁶ E. Morin, *La méthode, 2: La vie de la vie*, Seuil, 1980, p. 350 (citation dans la citation).

²⁷ Francisco J. Varela, *Autonomie et connaissance. Essai sur le vivant*, Paris, Seuil, 1989. « Ces systèmes produisent leur identité ; ils se distinguent eux-mêmes de leur environnement, c'est pourquoi nous les nommons autopoïétiques, du grec *autos* (soi) et *poiein* (produire) » (p. 45) (citation dans la citation).

²⁸ Martin Walser a fait sa Thèse de Doctorat en littérature allemande sur Franz Kafka sous le titre : *Beschreibung einer Form, Literatur als Kunst*, à Munich en 1951. Plusieurs de ses textes se réfèrent implicitement ou explicitement à Kafka (cf. l'étude comparative de « Ein schöner Sieg » de Martin Walser et de « Der Nachbar » de Kafka dans Werner Zimmermann : *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Interpretationen. Teil 2*. Düsseldorf: Schwann, 1969, pp. 250-266.

²⁹ Notammen : *Neue Literaturtheorien in der Praxis* (1993) et *Historische Diskursanalyse der Literatur* (1999).

« confession » publique, une flagellation masochiste ou encore une introspection à haute voix de l'écrivain : « *Es genügt, die eigene Realitätssicht mit der eigenen Identität zu verschweißen und sie als Projektion zu behaupten.* » En somme, l'œuvre d'un écrivain révèle totalement la vérité sur lui-même et sur son entourage (son monde et ses contemporains) lorsque sa propre manière de percevoir la réalité est soudée et se confond intimement avec sa propre identité. C'est là une question de perspective d'observation du monde, un facteur-clé de l'analyse des œuvres de Kafka. Pour illustrer son hypothèse de travail, toujours à l'exemple de Martin Walser, Bogdal pose les questions : « *Wer ist ein Schriftsteller ?* » (p. 20), « *Wie spricht das Gewissen ?* » (p. 24). Il déconstruit dans les écrits de Walser ce qu'il appelle „*die Authentizität der Aussage*“ (p. 25), „*Dialogverweigerung*“ (p. 25), „*Sehnsucht nach Einheit*“ (p. 26), „*Ecriture de soi*“ (p. 28), „*Techniken der Selbstinszenierung*“ (p. 29), „*Beobachtungsperspektiven*“ (p. 31), „*der 'beschädigte' Autor und seine Heilung*“ (p. 36). Les méthodes de ces études peuvent s'appliquer parfaitement à une analyse sur Franz Kafka.

Il en est de même, par exemple, pour une étude menée sur un auteur plus ancien et plus classique, qui n'a apparemment rien de commun avec Kafka. Il s'agit du récent ouvrage de Mads Nygaard Folkmann intitulé *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Aesthetik bei Novalis* (2006)³⁰. Analysant les deux œuvres majeures de cet écrivain romantique que sont *Hymnen an die Nacht* et *Heinrich von Ofterdingen*, l'auteur montre que Novalis (1772-1801) a réussi mieux que tout autre écrivain de son

³⁰ Frankfurt a. M./Berlin/Bern/ Bruxelles etc; Peter Lang.

temps, à concevoir et à réaliser une littérature qui explore de manière productive les frontières du dicible et de l'indicible. La thèse centrale de l'ouvrage est³¹

dass Novalis' Texte sich stets als Zeichen einer anderen Bedeutung zu setzen versuchen und sich dabei als unendliche und selbstbewusste Figurationen eines Übergangs zum Höheren und Absoluten verstehen. In das Blickfeld gerät dann, wie Novalis nicht ausschließlich ein theoretisches Konzept zur Darstellung des Undarstellbaren hervorbringt, sondern es vor allem auch literarisch umsetzt. Die Arbeit argumentiert deshalb dafür, dass ein Verständnis der *literarischen Ästhetik* von Novalis unumgänglich für ein Verständnis seines Werkes ist.

Les articulations principales de cet ouvrage sont : „*Literarische Ästhetik*“, „*Identität und Darstellung*“, „*Romantische Ironie*“, „*Poetische Imagination*“, „*Bildlichkeit*“, „*Poetische Konstruktion*“, „*Abstrakte Romanpoetologie*“, „*Idee und Erfahrung*“, „*Utopie und Realität*“, „*Poetischer Stil*“, „*Romantische Allegorie*“, „*Reine Form*“, „*Literarisches Nachleben*“, „*Ästhetischer Raum*“. A travers cette énumération, on voit bien qu'il s'agit de concepts que l'on peut appliquer autant à l'analyse des œuvres de Kafka qu'à celles de Novalis.

On peut en dire autant de la publication d'Edwin Vanecek intitulée *Große Spiele. Schreiben in seiner literarischen Darstellung bei Frank Kafka, Georg Büchner, Robert Musil und Hugo von Hofmannsthal* (2006)³² qui explore les facteurs déterminants d'une interprétation d'un texte littéraire. Edwin Vanecek, né à Vienne, est musicien et musicologue de formation (études supérieures au Conservatoire de Musique de Vienne), mais il a fait aussi des études supérieures de littérature allemande couronnées par cette brillante Thèse de doctorat qui a été primée en 2000 d'interprétation des

³¹ Thèse résumée ici selon la version du catalogue Germanistik 2005/6, Frankfurt a. M. etc. ; Peter Lang, p. 3.

³² Frankfurt a. M: Peter Lang, 2006.

œuvres littéraires³³. Dans ce cas précis, les textes de Kafka choisis comme paradigmes pour son analyse sont *Die Verwandlung*³⁴, *Der Proceß*³⁵ et *Ein Hungerkünstler*³⁶. Ici, l'hypothèse de travail adoptée se résume au fait qu'une interprétation littéraire ne peut – et ne doit – partir d'aucun *a priori* imposé au texte et qui exigerait une réponse de ce dernier. L'interprétation doit, selon l'auteur de cette thèse, rester ouverte à toutes les ressources du texte, toutefois, cette attitude d'interprétation a ses exigences :

sie verlangt die vollkommene Auslieferung des Interpretierenden an den Text und damit eine Reduktion der Fragen, die über ihn gestellt werden, auf die Frage 'Was *muss* ein Text aussagen?' So ist die ursächliche Aussage eines Textes nicht *was*, sondern *dass* er aussagt. [...] Die Grundlage der literarischen Erkenntnis bleibt so als Hinweis auf eine vor ihr –jenseits von Sprache– liegende Determinante vorhanden, die uns in Verwandlung von Sprache immer fehlen muss. Und die Erkenntnis dieser ersten, schon sprachlichen Überlegung bringt den Interpreten der verwendeten Sprache in dieselbe Lage wie den sie am Anfang verwendenden Autor.³⁷

Sur la base de cette vision quasi absolutiste – en tout cas : très élitiste - de l'interprétation littéraire, on peut dire que les meilleurs exégètes des œuvres de Kafka sont en définitive ceux qui, comme lui-même auteur, maîtrisent tous les ressorts de la langue en tant que « matière première de l'écriture »³⁸, et comprennent tout ce qu'elle peut exprimer autant que tout ce qu'elle ne peut exprimer.

³³ Après avoir enseigné successivement dans plusieurs universités américaines (Harvard University, University of Massachusetts, University of Boston et George Mason University of Virginia), Vanecek a dirigé le Séminaire de « Literaturwissenschaftliche Grundlage der Musik » à Vienne. Depuis 2004, il est « Professor für Deutsche Literatur, Kulturwissenschaft und Geistesgeschichte » à la Westbter University de Vienne en Autriche.

³⁴ Sous-titre de l'analyse : « Wandlung des Bewußtseins des Autors beim Akt seiner Darstellung dieser Wandlung. »

³⁵ Sous-titre de l'analyse : « Der Roman ; Darstellung der prozessualen Entwicklung seines eigenen Zustandekommens ».

³⁶ Sous-titre de l'analyse : « Der Akt eben dieser Kunstvermittlung des Schreibenden als tatsächlicher Bruch zwischen dem Akt des *Beschreibens* und einem *des Schreibens* »

³⁷ Citation ici dans la version du catalogue Germanistik 2005/6, Frankfurt a. M. : Peter Lang, p. 50

³⁸ Une langue est pour l'écrivain ce que l'argile est pour le potier : une matière première. La langue est la matière première de l'écrivain comme l'argile est celle du potier. Le talent ou le génie d'un écrivain peut se mesurer à sa capacité de dompter et de modeler la langue pour la soumettre à sa volonté. L'écrivain est comme le maître de la parole écrite.

Voilà donc une série d'ouvrages théoriques qui ont nourri notre compréhension des œuvres de Kafka et qui sous-tendent notre lecture et l'analyse des romans entreprise dans la présente Thèse.

En résumé, on peut affirmer qu'une meilleure compréhension de l'œuvre de Kafka est aujourd'hui possible sur la base de plusieurs études nouvelles sur d'autres auteurs, ou provenant de diverses disciplines autres que la littérature elle-même. Dans cette Thèse, nous tentons de tirer le meilleur parti de cette richesse produite par la constante recherche effectuée sur Kafka et son œuvre, depuis que celle-ci a été sauvée par Max Brod.

5. Etat des lieux sur la compréhension de l'œuvre de Kafka

Malgré l'ambition de fournir de nouveaux éléments d'appréciation et d'analyse pour une lecture plus adéquate des romans de Kafka, la présente Thèse ne peut prétendre apporter une solution définitive aux multiples et complexes questions qui jalonnent le chemin vers la compréhension de l'œuvre romanesque de cet écrivain. En effet, incommensurable est la profondeur du génie de Kafka, et innombrables sont les tentatives enregistrées jusqu'à présent, pour cerner sa création littéraire. Dans sa vie comme dans son œuvre, il est perçu comme une énigme à laquelle chacun cherche sa propre réponse, sa propre solution, et il est pratiquement impossible de donner une liste exhaustive de toute la littérature secondaire consacrée à l'homme lui-même et/ou à sa production littéraire. On peut seulement essayer de recenser les principales tendances des interprétations que la critique littéraire propose de ses œuvres. Mais,

même dans une telle entreprise relativement modeste, nul ne peut prétendre à l'exhaustivité. Kafka et ses œuvres font aujourd'hui partie du patrimoine littéraire mondial pratiquement accessible à tout intellectuel, aux quatre coins du monde³⁹. Et nul ne se prive du droit de dire ou d'écrire ce qu'il en pense.

La réception de Kafka à travers le monde a connu – grosso modo – quatre phases qui correspondent aux différents stades de la découverte de l'écrivain. A sa mort en 1924, son œuvre n'était connue que d'un cercle restreint d'amis et de spécialistes parmi lesquels Max Brod, son confident et légataire testamentaire, qui, passant outre la consigne qu'il avait reçue de Kafka lui-même de brûler la plus grande partie de ses œuvres, en a publié en 1926 quelques premiers extraits. Max Brod fut aussi le premier à reconnaître ce que personne n'a pu, jusqu'à ce jour, contester à l'écriture de Kafka, notamment la clarté. Brod écrit à ce sujet⁴⁰ :

Nehmt beispielsweise seine Sprache. Seine Sprache ist kristallklar, und an der Oberfläche merkt man gleichsam kein anderes Bestreben, als richtig, deutlich, dem Gegenstand angemessen zu sein. Und doch ziehen Träume, Visionen von unermesslicher Tiefe unter dem heiteren Spiegel dieses reinen Sprachbaches. Man blickt hinein und ist gebannt von Schönheit und Eigenart.

Max Brod est ainsi le premier à reconnaître que Kafka est un romancier d'un talent incommensurable, qui écrit dans un allemand d'une beauté sublime. C'est du reste pourquoi il n'avait pas pu se résoudre à respecter la consigne donnée par Kafka de

³⁹ Tout récemment encore, le germaniste camerounais Patrice Djoufack a montré – et, avant lui, beaucoup d'autres Africains – que l'intérêt de l'Afrique et des Africains pour la production littéraire de Kafka est aussi grand que dans les autres parties du monde. Cf. Patrice Djoufack (2004): *Orientalismus und Diskontinuität: Kafka und die Repräsentation des Anderen im chinesischen Diskurs*. In: *Germanistik in und zwischen den Kulturen. Festschrift für David Simo zum 25jährigen Wirken an der Universität Yaoundé*. Herausgegeben von Esaie Djomo & Albert Gouaffo.. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 126-139. Cf. aussi dans la même publication collective (pp. 112-125), la contribution de Pierre Kodjio Nenguié intitulée *Interculturalité comme catégorie et méthode d'interprétation postmoderne : Réflexions critiques et repères*.

⁴⁰ Cité dans Franz Kafka : *Sämtliche Erzählungen. Originalfassung*. Hrsg. von Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer, 4. Auflage, 1998, 4ème page de couverture.

brûler ses œuvres. Si nous jetons un regard rétrospectif sur cette consigne donnée, et que nous considérons maintenant la qualité esthétique de tous les fragments de textes laissés par Kafka, on est bien obligé de penser que ç'aurait été sans aucun doute un crime contre l'Humanité si ce vœu testamentaire avait été exécuté. Evidemment, personne n'aurait pu alors prouver ce crime, si les œuvres avaient été effectivement brûlées.

Pendant environ une décennie après sa mort en 1924, Kafka ne fut jugé que sur les quelques extraits de ses œuvres, et ceci jusqu'à la publication, en 1935, de ses récits dont quelques uns avaient été déjà publiés de son vivant, mais l'essentiel provenait de son *Nachlass* sauvé par Max Brod. Ce fut alors l'explosion dans les rangs de la critique littéraire qui, non seulement voyait confirmé ce que l'on savait déjà – la beauté du style de Kafka – mais aussi découvrait combien riche et profonde était cette œuvre initialement destinée à l'autodafé.

La publication, en 1951, de ses *Tagebücher 1910-1923* a offert une nouvelle clé d'accès à l'univers de Kafka, mais a engendré plus de confusion que de clarté dans la compréhension de ses œuvres. Elle a ouvert l'ère de toutes les interprétations, des plus cohérentes aux plus spéculatives. Elle a coïncidé avec la naissance de la philosophie de l'existentialisme, ce qui a poussé beaucoup d'exégètes de Kafka à lire ses œuvres littéraires comme des traités de philosophie⁴¹ et à traiter d'absurdes ses idées et ses inspirations. Et c'est la compréhension que le commun des mortels a aujourd'hui

⁴¹ Cf. Hartmut Müller (1985: 163) : „philosophische Deutung“.

encore des œuvres de Kafka que l'on ne prend même plus la peine de lire en entier avant de formuler des jugements là-dessus.

Mais depuis les années 1960, particulièrement depuis la publication de la Thèse de Doctorat de Martin Walser sur Franz Kafka en 1961 – une petite fenêtre nouvelle a été ouverte sur Kafka par une approche totalement nouvelle de ses œuvres : une approche poétique. Le premier mérite de Martin Walser est d'avoir démontré d'une manière convaincante pour les spécialistes de la littérature que Franz Kafka est d'abord un écrivain, un poète, et non un philosophe. Le second mérite de Martin Walser – plus grand que le premier – est d'être devenu un vrai disciple de Kafka et d'avoir mis en pratique la logique poétique de ses œuvres, en écrivant lui-même des œuvres fortement inspirées de son maître. Ce faisant, Martin Walser a ouvert une nouvelle ère de la compréhension de Kafka en popularisant son style et en entraînant beaucoup d'autres écrivains dans son sillage. Aujourd'hui, beaucoup d'écrivains du monde entier écrivent « à la manière de Kafka », sans savoir ce qu'ils doivent à cet auteur qui a libéré l'inspiration et l'écriture des carcans de l'orthodoxie. L'avènement de la théorie de l'interculturalité – avec tous ses corollaires méthodologiques – a révélé la dimension universelle de l'œuvre de Kafka et prouvé qu'aucune interprétation de ses œuvres ne peut prétendre à l'exclusivité ou à l'exhaustivité.

Mais – et c'est cela le plus important et le point de départ de la présente Thèse – toutes les approches des œuvres de Kafka trouvent leurs premières limites dès lors qu'elles occultent – ou qu'elles minimisent- la dimension littéraire et poétique du texte. En effet, depuis la parution de l'édition complète des écrits de Kafka en 1990, il est

devenu évident pour ceux qui en doutaient encore, que l'unique objectif et l'unique obsession de Kafka pendant toute sa vie, ce fut d'écrire et de vivre de ses écrits, de faire de l'écriture sa profession, bref : d'être un écrivain. Même lorsqu'il a eu d'autres buts et d'autres projets dans sa vie, il les avait toujours subordonnés à cet objectif premier. Les 12 tomes de ses écrits qui rassemblent aussi bien ses œuvres publiées que ses œuvres inachevées, fournissent à quiconque prend la peine de les lire, la preuve que toute la vie de Kafka fut passée à chercher un style littéraire propre à sa personnalité et à parfaire son écriture, et surtout à réaliser toute sa vie en réalisant son rêve d'écrivain. Voilà le constat qui a orienté le choix du sujet de la présente Thèse.

6. Le plan de la Thèse

Après l'introduction qui situe la genèse du sujet, définit l'orientation principale de la problématique et de la méthodologie, et esquisse le plan de l'ensemble du travail, cette Thèse comprend une première partie intitulée « **Le siècle de Kafka : fondements de l'écriture romanesque moderne** ». Cette première partie est consacrée à l'histoire de la littérature (européenne en général, allemande en particulier) et surtout à l'évolution du genre épique vers le genre dramatique, aspect capital qui sert de toile de fond à toute notre recherche.

La deuxième partie intitulée « **La création littéraire chez Franz Kafka : des formes poétiques mineures aux grands récits littéraires** » aborde la production littéraire de Kafka, sa nouveauté et sa spécificité au regard de la crise générale qui a servi de cadre et de contexte à sa création, particulièrement au regard de la crise de la langue, instrument de travail de l'écrivain. A titre illustratif, cette deuxième partie revisite

quelques textes de Kafka choisis sur le mode de l'échantillonnage. Il ne s'agit pas là d'offrir nécessairement une nouvelle « interprétation » des textes choisis, mais plutôt de montrer qu'il ne sert généralement à rien de chercher à les enfermer dans une interprétation dogmatique qui n'offre aucune garantie de compréhension exacte. La présentation des textes fournit donc essentiellement des « clés de lecture » facilitant leur compréhension. Elle en souligne surtout les aspects esthétiques et la valeur poétique qui constituent la préoccupation principale de Kafka dans sa création littéraire.

La troisième partie intitulée « **Dramaturgie de la narration chez Franz Kafka : l'esthétique de l'adversité** » est réservée à l'analyse proprement dite des romans de Kafka, et constitue l'aboutissement des deux parties précédentes, puisqu'elle représente l'épicentre de la Thèse annoncé dans l'intitulé de la Thèse. Elle est consacrée principalement à l'analyse des trois romans de Kafka : *Der Verschollene*, *Der Proceß* et *Das Schloß*. Elle s'attache à illustrer la thèse selon laquelle l'adversité est la logique naturelle des héros de Kafka et le principe esthétique de l'écriture de l'auteur. L'analyse de ces romans ne s'appuie pas seulement sur les romans eux-mêmes, mais aussi sur les acquis des analyses des autres textes abordés dans la deuxième partie. En somme, cette troisième partie est consacrée à la récapitulation et à la synthétisation de tout ce qui, dans la production romanesque de Kafka, contribue à illustrer les deux notions centrales de la Thèse que sont la « dramaturgie de la narration » et l'« esthétique de l'adversité ».

Chacune des trois parties de la Thèse est composée de trois chapitres. Nous avons ainsi au total, neuf chapitres qui composent l'ossature de la Thèse. Chaque fois que cela

apparaît nécessaire, le chapitre est clôturé par une conclusion partielle qui en récapitule les principaux acquis. De même, lorsque cela apparaît comme adéquat, chacun de ces chapitres est coiffé d'un épigraphe qui en annonce la substance.

Enfin, une conclusion générale intitulée « **Franz Kafka ou la poétisation de la souffrance** » est consacrée à la synthèse de toute l'analyse élaborée dans les neuf chapitres. Elle met en évidence l'idée centrale de la Thèse, à savoir : l'écrivain Franz Kafka pense son écriture romanesque en termes de théâtre et de dramaturgie, alors qu'il pratique la narration. Cette conclusion générale rappelle, sous forme de synthèse, la technique d'écriture romanesque de Kafka. Celle-ci repose sur un principe apparemment contradictoire : l'hétérogénéité des textes et la permanence de l'idée poursuivie. En d'autres termes, Kafka parle généralement des mêmes sujets, des mêmes préoccupations, mais les exprime dans la multiplicité et la variété des genres littéraires. Une compréhension réelle et exacte de ses œuvres parcellaires nécessite donc une connaissance des différentes particules qui la composent. Pour comprendre la cohérence de son œuvre romanesque, il faut donc se référer à plusieurs autres écrits qui ne relèvent pas nécessairement du roman. C'est ce que nous entreprenons dans la présente étude.

Nous avons mis en annexe trois textes qui nous paraissent intéressants pour notre sujet. Il s'agit de deux textes de Kafka lui-même (*Axiome über das Drama* et *Man darf nicht sagen*) et d'un article de Karel Kosil qui compare Kafka à son compatriote Hašek (*Hašek und Kafka oder Die groteske Welt*). A défaut de traités théoriques rédigés par Kafka lui-même pour permettre une meilleure compréhension de ses œuvres, les deux premiers textes

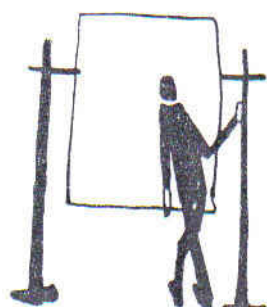
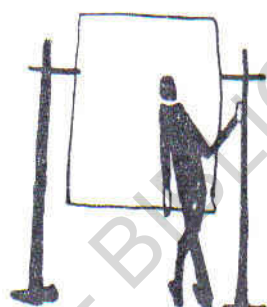
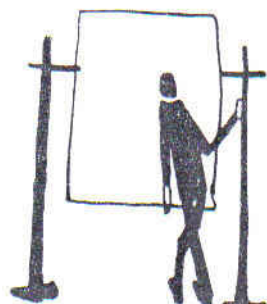
nous fournissent quelques indices sur sa vision du drame et sur ce qu'il appelle « **ästhetische Apperception** », et qui pourrait bien être un coin de voile levé sur sa vision de l'esthétique littéraire. L'intérêt du troisième texte réside dans le fait que Jaroslav Hašek, écrivain tchèque de Prague comme Kafka, décrit la même réalité que ce dernier et nous offre ainsi quelques éléments de comparaison utiles pour la compréhension de l'univers romanesque de Kafka.

Enfin, nous avons inséré des images dans la présente Thèse. L'utilisation d'images dans une Thèse de littérature allemande peut paraître insolite, mais s'explique ici par le fait que nous vivons aujourd'hui à l'ère de la communication multimédia qui abolit les frontières traditionnelles entre les moyens d'expression, et où le texte, l'image, le son et la lumière permettent, dans une interaction concertée, de mieux illustrer une idée ou une réalité. Dans le cas précis de Franz Kafka, il nous est apparu que lui-même exprimait parfois ses idées et sa vision par des images étonnantes d'expressivité. Il a dessiné de sa propre main des hommes dans diverses postures, dessins dont quelques-uns furent retrouvés dans les pages de ses manuscrits. Ces esquisses nous offrent des images mouvantes et émouvantes, des poses fascinantes et troublantes, des émotions suggérées, des impressions fugitives, mais toujours marquantes par leur expressivité. Le sens qui se dégage de ces dessins est des fois, pour ce qui concerne certains, explicite ; pour d'autres, il prend une dimension symbolique. En somme ils constituent eux tous un regard sobre de l'auteur sur un monde insaisissable, le reflet d'une réalité complexe figée en un court instant, avec virtuosité. Il faut vraiment avoir vu ces dessins pour percevoir combien leur finesse, leur caractère fragmentaire et leur expressivité correspondent à l'écriture de l'auteur, soit pour exprimer la crise, la tragédie humaine ou tout simplement le supplice d'un condamné. C'est pourquoi nous en donnons quelques échantillons dans

la présente Thèse, convaincue que l'image soutient et renforce l'écriture comme la gestuelle soutient et renforce la parole. Nous proposons donc ces dessins comme éléments d'accompagnement de l'écriture de Kafka.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

PREMIERE PARTIE :
« LE SIECLE DE KAFKA » :
LES FONDEMENTS DE L'ECRITURE ROMANESQUE MODERNE.



Montage à partir du motif d'un dessin de Kafka extrait de H. Müller 1985 : 148.

1. Du drame au roman : la « romanisation du drame »

„Gattungen sind keine `Naturformen´ der Literatur“.⁴²

1. 1. Franz Kafka : icône de la modernité littéraire

„Der Zeit ihre Kunst, Der Kunst ihre Freiheit!“ : (« A chaque époque son art, et à l'art sa liberté »). C'est avec ce slogan que le mouvement des artistes sécessionnistes viennois avait déclenché en 1890 la principale révolution littéraire par laquelle la littérature allait rompre définitivement avec l'illusion du réalisme bourgeois (« bürgerlicher Realismus ») encore appelé réalisme poétique (« poetischer Realismus »). C'est une réaction à ce que Hofstätter appelle « *le réalisme triomphant de la deuxième moitié du [19^{ème}] siècle* » (Hofstätter 1985 :8) et qui est considéré comme un réalisme illusoire.

Au début de cette revendication, il y avait donc le mouvement des Sécessionnistes Viennois, un courant artistique prônant le renouveau. Opérant depuis la fin des années 1880 de manière informelle et inorganisée, le courant artistique dit des Sécessionnistes Viennois s'est formellement constitué à Vienne en 1897 dans le cadre de l'Association des artistes plasticiens d'Autriche. Il avait pour but de rassembler les forces créatives du pays, d'instaurer des contacts avec les artistes étrangers et d'opposer un art véritable au pseudo-art des salons viennois. La revue *Ver sacrum*, [« Printemps

⁴² Extrait de Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. Von Rolf Grimminger. Redaktion Hans Joachim Simm. Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*. Hrsg. Von Rolf Grimminger. München, Wien 1980, p. 11, cité in: Esaïe Djomo: „Des Deutschen Feld, es ist die Welt!“. *Pangermanismus in der Literatur des Kaiserreiches, dargestellt am Beispiel der deutschen Koloniallyrik. Ein Beitrag zur Literatur im historischen Kontext*. St Ingbert: W. J. Röhrig Verlag, 1992, p. 14.

sacré »] fondée la même année, devint l'organe officiel de l'Association dont le critique littéraire Hermann Bahr définit ainsi l'objectif dans le premier numéro : « *Notre art n'est pas un combat des artistes modernes contre les anciens mais la promotion des arts contre les colporteurs qui se font passer pour des artistes et qui ont un intérêt commercial à ne pas laisser l'art s'épanouir. Le commerce ou l'art, tel est l'enjeu de notre Sécession. Il ne s'agit pas d'un débat esthétique mais de la confrontation de deux états d'esprit.* » (Hofstätter 1985 : 209). Et de proclamer (Hofstätter 1985 : 222) :

Nous voulons déclarer la guerre à la routine stérile, au byzantinisme rigide, à toutes les formes du mauvais goût, et nous comptons pour ce faire sur le soutien actif de tous ceux pour qui l'art représente une haute mission culturelle, une des plus grandes tâches éducatives des nations cultivées. [...] Il nous faut d'abord avoir la force de détruire, de faire le vide. On ne peut construire sur un socle vermoulu. On ne peut verser du vin nouveau dans de vieilles outres. Lorsque le terrain aura été suffisamment défriché, labouré, nous aurons besoin de la chaleur du soleil, d'un travail constructif, de la créativité, de la constance. [...] L'art ne veut pas prêcher, mais créer.

Au moment où naissait ce mouvement artistique, personne ne savait ce qui allait remplacer le « réalisme poétique ». On sait que ce fut aussi une rupture avec le naturalisme prolétarien⁴³, et l'annonce de la naissance d'une littérature post-moderne que le 20^{ème} siècle allait vivre plus tard sous forme d'une « crise de la modernité », crise de la société et du langage, puisque, par la suite, la littérature connut en moins de trois décennies, une avalanche de courants littéraires (symbolisme, impressionnisme, expressionnisme etc.), expression d'une crise culturelle que le monde occidental n'a pas encore surmontée jusqu'à nos jours.

⁴³ Le naturalisme connaît son principal détracteur en la personne de Hermann Bahr (1863-1934) avec son essai *Die Überwindung des Naturalismus* paru en 1891.

Et voici que, presque un siècle plus tard, pour le soixantenaire de la mort de Kafka (1924-1984) et quasi simultanément pour le centenaire de sa naissance (1883-1983), le Centre Georges Pompidou à Paris a présenté du 7 juin au 1^{er} octobre 1984, une gigantesque exposition dénommée « **Le siècle de Kafka** »⁴⁴, qui a embrassé quasiment tous les aspects de la société moderne marquée par cette notion de « crise de la modernité ». En somme, Kafka apparaît à la fois comme une icône de la modernité et de la « crise de la modernité », un annonciateur et un lointain précurseur de la post-modernité littéraire », et c'est pourquoi le 20^{ème} siècle tout entier est reconnu comme étant le « siècle de Kafka ». Pour comprendre cela, rappelons l'histoire de la pensée européenne qui a abouti à ces diverses notions.

Qu'est-ce que la modernité ? Quelle est la « logique de la pensée moderne » ?

En histoire, ce que l'on appelle la « modernité » se définit globalement comme l'esprit moderne, par opposition à l'esprit obscurantiste du Moyen-Age. Il est convenu de dire que, dès le 15^{ème} siècle, à travers les grandes inventions et les grandes découvertes, l'avènement des Temps Modernes a ouvert la voie au triomphe de la raison, sonnait ainsi le glas de l'obscurantisme. Le concept de la modernité est apparu d'abord dans le domaine théologique, exprimant l'idée de « remise en cause » des conceptions traditionnelles de la foi, immédiatement liée à l'idée de progrès. **Dès le 17^{ème} siècle et l'avènement de la raison** qui prend le pas sur la religion, la modernité touche tous les domaines de la vie, depuis la science jusqu'aux arts, en passant par la

⁴⁴ Cette gigantesque exposition fut principalement l'œuvre de Yasha David, un intellectuel tchèque d'origine juive réfugié en France, avec la collaboration de Félix Guattari, et avec des textes de Jorge Luis Borges, Marthe Robert et Elie Wiesel. Cf. catalogue de l'Exposition sous le titre: *Le siècle de Kafka*. Paris : Centre Georges Pompidou, 1984, 296 p.

politique, la religion, la philosophie etc. Les « temps modernes » qui ont commencé déjà avec les grandes découvertes et les grandes inventions du 15^{ème} siècle, symbolisent l'avènement de la raison qui met fin au règne des ténèbres obscurantistes des siècles précédents. A partir du 18^{ème} siècle, le règne de la raison conduit l'homme aux limites extrêmes de la pensée humaniste et de l'intelligence purement humaine, avant de le plonger ensuite dans le doute existentiel qui caractérisera les siècles suivants, entraînant ce qu'il est convenu d'appeler la « crise de la modernité ». Le premier signe historique annonciateur de la « crise de la modernité » fut la contestation du catholicisme par Martin Luther qui fonda au 15^{ème} siècle, une nouvelle religion dite « protestante » qui révolutionna le paysage non seulement religieux, mais aussi politique et social de l'Europe, et même des autres continents. Mais la « *crise de la modernité* » commence véritablement au 19^{ème} siècle, lorsque, après avoir dominé et asservi la nature à travers la révolution industrielle, l'Europe se met à douter d'elle-même, en se posant la question de savoir ce qui va se passer « *après la modernité* ». Ce doute a ouvert la porte à toutes les théories philosophiques. L'exemple le plus connu est celui de Friedrich Nietzsche (1844-1900), théoricien du nihilisme, philosophie dont la morale est fondée sur la culture de l'énergie vitale et la « volonté de puissance » qui élève l'homme jusqu'au « surhomme » et le place ainsi dans l'impasse existentielle, pour avoir exclu de son existence Dieu son créateur. » Après Nietzsche, plus rien ne sera plus comme avant.

Jürgens Habermas, le philosophe de la modernité culturelle, situe la modernité littéraire⁴⁵ d'abord par rapport au classicisme et au romantisme, avant d'en donner la définition conséquente que voici (Habermas 1994 : 34) :

Schließlich sucht sich die Moderne, indem sie dem Klassischen das Romantische entgegensetzt, ihre eigene Vergangenheit in einem idealisierten Mittelalter. Im Laufe des 19. Jahrhunderts entlässt *diese* Romantik aus sich jenes radikalisierte Bewusstsein von Modernität, das sich aus allen historischen Bezügen löst und nur noch die abstrakte Entgegensetzung zur Tradition, zur Geschichte insgesamt zurückbehält. Als modern gilt nun, was einer spontan sich erneuernden Aktualität des Zeitgeistes zu objektivem Ausdruck verhilft. Die Signatur solcher Werke ist das Neue, das von der Neuerung des nächsten Stils überholt und entwertet wird.

Habermas souligne ainsi la dialectique de la nouveauté qui est le trait caractéristique de la modernité littéraire : chaque nouveauté littéraire se définit et se différencie par rapport à celle qui la précède, mais se voit aussitôt dépassée aussi à son tour par celle qui la suit. Ainsi s'explique la prolifération des courants littéraires depuis le début du 20^{ème} siècle.

Parlant de ce qu'il appelle „*Die Gesinnung der ästhetischen Moderne*“ (les convictions de la modernité esthétique), Habermas la caractérise comme suit : (Habermas 1994: 35):

Kennzeichen lässt sie sich durch Einstellungen, die sich um den Fokus eines veränderten Zeitbewusstseins bilden. Dieses spricht sich aus in der räumlichen Metapher der Vorhut, einer Avantgarde also, die als Kundschafter in unbekanntes Gebiet vorstößt, die sich den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen aussetzt, die eine noch nicht besetzte Zukunft erobert, die sich orientieren, also eine Richtung finden muss in einem noch nicht vermessenen Gelände. Aber die Orientierung nach vorne, die Antizipation einer unbestimmten kontingenten Zukunft, der Kult des Neuen bedeuten in Wahrheit die Verherrlichung einer Aktualität, die immer von neuem subjektiv gesetzte Vergangenheiten gebiert.

⁴⁵ Cf. le texte „Literarische Moderne“, in: *KENNWORT 13: Literaturgeschichtliches Arbeitsbuch* hrsg. Von Diether Krywalski, Andreas Margraf, Christian Roedig. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1994, p.12f.

Habermas met en exergue ici ce qui a caractérisé la vision esthétique habituelle de la modernité, avant que Kafka ne vienne l'impulser dans une nouvelle direction : **le culte de la nouveauté** était originellement la principale légitimation de l'esthétique moderne. Ce culte de la nouveauté, on peut la formuler, comme suit, en exagérant à peine : « **est beau, tout ce qui est nouveau.** » C'est ainsi que l'art abstrait est parvenu à son statut suprême, même quand il ne portait pas une signification objective. Kafka est venu prouver que, d'une part, tout ce qui est nouveau n'est pas forcément beau, d'autre part, que la nouveauté peut parfaitement s'allier à la beauté, sans perdre ou sans compromettre sa propre signification. Entre-temps, cette idée s'est imposée dans bien d'autres domaines que la littérature, puisque l'on voit aujourd'hui que, même dans notre ère industrielle, la technique ne se contente plus d'être fonctionnelle, mais elle se soucie aussi des préoccupations esthétiques. On comprend alors pourquoi on peut affirmer que Kafka n'a pas été seulement l'icône de la modernité, mais aussi un précurseur de la post-modernité⁴⁶.

L'idée selon laquelle toute littérature est le reflet de son temps est sans doute la vérité la plus répandue de notre époque. Mais elle est encore plus vraie pour l'œuvre de Franz Kafka qui semble avoir marqué le 20^{ème} siècle d'une empreinte indélébile, non seulement sur le plan littéraire, mais aussi philosophique et idéologique, puisque les adjectifs « kafkaïen » ou « kafkaesque » ne désignent plus seulement un phénomène littéraire, mais tout simplement le caractère absurde d'une situation. En effet, c'est

⁴⁶ Aboutissant à la postmodernité, Habermas reconnaît effectivement que (Habermas 1994:36f): „Diese ästhetische Gesinnung der Moderne ist inzwischen gealtert. Zwar ist sie in den 60er Jahren noch einmal rezitiert worden. Die 70er Jahre im Rücken, müssen wir uns aber eingestehen, dass der Modernismus heute noch Resonanz hat. [...] Wir erleben das Ende der Idee der modernen Kunst.“

bien Kafka qui fut l'ancêtre du roman post-moderne auquel il a imprimé sa marque particulière. Nul autre écrivain autant que Franz Kafka n'a impulsé l'extraordinaire évolution de la littérature moderne vers la post-modernité. Nul autre écrivain n'a montré et illustré, autant que Franz Kafka, la nouvelle dimension sociale de la littérature. Nul autant que lui n'a donné à percevoir concrètement l'imbrication intime entre la littérature et la société. Nul autant que lui n'a prouvé d'une manière réaliste et convaincante que la littérature d'une époque ne peut être qu'en crise si la société qui la génère est elle aussi en crise. Et c'est sans doute en pensant à la grande révolution littéraire déclenchée par Kafka que Bertolt Brecht disait : „*Man muss die Literatur nicht von der Literatur aus beurteilen, sondern von der Welt aus, zum Beispiel von dem Stück Welt aus, das sie behandelt.*“⁴⁷ C'est Franz Kafka qui, dans ses œuvres, a révélé ce que Ulfert Ricklefs définissait en ces termes :

Literatur und Gesellschaft in ihrer jeweiligen Verfassung stehen in einem produktiven Wechselverhältnis. Gesellschaft braucht die Literatur zur Sprachbildung und als einen imaginären Spiegel. Der macht ihre Erfahrungen mit Leben und Welt aussprechlich und bringt ihre Leitbilder, Vorstellungen und Ideen ans Licht, vergrößert oder erfindet sie. Literatur in ihrer zeitabhängigen und epochenspezifischen Ausbildung reagiert auf den Zustand der Gesellschaft, als Korrektiv, Komplement, Abbild bzw. Reflektor oder als Gegenentwurf. Ästhetisch vermittelt, ist der Bezug zwischen Literatur und Wirklichkeit wesentlich indirekt: *Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst* (Goethe).

Wie keine anderen Künste und Wissenschaften ist Literatur gesellig, kommunikativ und in einem weiteren Sinn politisch, mit Öffentlichkeit, sozialer Sprachfähigkeit und Kommunikation verknüpft, mit humanistischer Orientierung und Verständigung über Nächstes und Fernes...⁴⁸

⁴⁷ Cité in: Kurt Böttcher/Hans Jürgen Geerdts (Hrsg.): *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, 1983, p. 4

⁴⁸ Ricklefs, Ulfert, (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur*. (in drei Bänden.). Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch, Band 1, 1996, p. VII.

Si nous affirmons que Kafka est l'ancêtre du roman moderne en même temps que l'initiateur du roman post-moderne, il faut s'empresse de préciser que le principal aspect de la „révolution sociale“ de la littérature qu'il a initiée réside dans le fait qu'il a libéré le roman en lui redonnant sa plénitude.⁴⁹

Selon Michel Zeraffa, pendant huit siècles le roman a eu pour fonction de rationaliser l'imaginaire et d'historiciser ce qui, à l'origine, relevait du domaine du mythe. C'est cela qui s'oppose de fait au mythe, car à ce dernier manque la notion du temps et de la division du temps, et les personnages dans les mythes n'ont pas de personnalité. Le roman a introduit non seulement la notion du temps, mais aussi celle de la personnalité. Ce faisant il y a une fonction qu'a dû délaïsser le roman, c'est «la fonction du sacré» (Zeraffa 1976 : 163). Or c'est cette fonction qui le distingue du théâtre. Le romanesque, depuis sa genèse et pendant toute son évolution, a eu pour mission d'établir un rapport entre les réalités mythiques et les réalités historiques. Et selon Lukács, le roman a eu pour mission - au moins jusqu'à la deuxième guerre mondiale - d'historiciser le mythique afin de faire apparaître la figure d'un homme total. C'est en cela que le roman se distingue du drame. Car, au moment même où le roman tend à la rationalisation des vérités mythiques, le drame les impose en quelque sorte. Le drame ne réduit pas l'homme au déterminisme, mais valorise une autre dimension que l'homme ne doit pas perdre de vue, celle de « l'univers des valeurs » (Zeraffa 1976 : 164). Et dans le drame, cet univers et ses lois priment par rapport aux

⁴⁹ En fait, Franz Kafka anticipe dans ses œuvres la notion de „société postdramatique“, expression employée ici par référence à la notion de „Postdramatisches Theater“ (Hans-Thies Lehmann : 2004 :26) qui exprime la réalité de ce qu'il y a [de ce qu'il y a eu] au-delà du drame du 20^{ème} siècle qui a connu deux grandes guerres et bon nombre de conflits locaux (→ Globalisation de la guerre au 20^{ème} siècle) une société qui a tout vu, tout connu et tout subi, même le pire. La „société postdramatique“, c'est la société „au-delà du pire“ et dans laquelle la fiction est plus vraie et plus cruelle que la réalité. C'est la société du 21^{ème} dont Kafka fut un visionnaire.

données historiques. Dans le drame, d'autres valeurs s'opposent au temps, à ses divisions – passé, présent, futur - au rationalisme et au déterminisme.

Kafka n'a pas écrit de pièce de théâtre. Cependant, pour comprendre ce que Kafka a apporté de nouveau au roman moderne dans le but de le rapprocher du drame, il convient de jeter un regard sur le drame lui-même.

1. 2. Du drame au roman : la « romanisation du drame »

La théorie du drame, d'Aristote à Hegel, recommande que le drame « expose une action complète comme s'accomplissant sous nos yeux » (Zeraffa 1976 : 254). Et ce qui était essentiel au drame était la notion du conflit et de collision entre plusieurs personnages à la fois. Mais vers la fin du 19^{ème} et au début du 20^{ème} siècle, cette notion de « collision dramatique » (Zeraffa 1976 : 254) devint de moins en moins indispensable à la création dramatique. Les auteurs ne se l'imposaient plus comme une loi et laissaient volontiers leurs œuvres adopter les caractéristiques du roman. Selon Michel Zeraffa (1976 : 254) :

les œuvres théâtrales maîtresses de la fin du 19^{ème} siècle et du début du 20^{ème} siècle ne laissent pas d'éviter, de contourner, de rendre caduque cette notion clé de « collision dramatique ». Au point que nombre d'entre elles, comme si elles étaient subjuguées par le roman, comme si elles préféraient décidément le récit à l'action, dérogent à ce temps présent qui paraît définitivement attaché à la forme dramatique.

Le glissement de la forme dramatique vers la forme romanesque s'explique par le fait que le roman, avec le naturalisme, était beaucoup plus florissant, surtout que le drame – du moins à cette époque là - semblait avoir exploré toutes ses possibilités et avoir atteint ses propres limites. Alors pour redonner du souffle au genre dramatique, les dramaturges ont pensé lui transférer certaines qualités du roman, surtout le rapprocher du réel, comme le roman. Mais la préoccupation était aussi de savoir comment faire adopter au drame certaines formes du roman, par exemple le côté narratif, tout en lui conservant sa nature de drame (Zeraffa 1976 : 255) :

Comment transfuser ces indéniables qualités dans une forme, le drame, qui exclut la narration et n'admet que l'action? En d'autres termes, comment résoudre la contradiction entre la volonté des dramaturges d'aborder les thèmes sociaux – des thèmes foncièrement épiques – et une forme dramatique réduite à la plus complète abstraction et qui s'avère incapable de supporter le poids du réel.

Les pièces des auteurs tels que Ibsen, Strindberg, Hauptmann et Tchekhov, au-delà des particularités, donnent l'impression de contenir un roman en filigrane, de contenir « *une sorte de roman implicite non écrit* » (Zeraffa 1976 : 255).

Chez Ibsen, les pièces ont cependant gardé une apparence de “pièces bien faites” (Zeraffa 1976 : 255), car elles sont construites selon les structures classiques. Mais cette apparente perfection cache la véritable crise du drame telle qu'elle se présente chez Ibsen. Ses pièces cachent en réalité des romans (Sarrazac 1981 : 71) :

Chez Ibsen en particulier, tout se passe comme si les personnages, avant même leur entrée en scène, avaient incubé un roman, leur roman familial dont le drame, qu'il s'agisse des revenants ou d' Hedda Gabler, ne devait être que l'épilogue, le dénouement... Sur scène,

Madame Alving, Oswald, Hedda agissent moins qu'ils ne remâchent et ressassent, comme en une cure néfaste, une psychanalyse inversée, ce roman mortifère : leur passé.

Anton Tchekhov, tout comme on le verra plus tard pour Strindberg, ne s'est pas soucié de préserver les formes classiques. Il prend beaucoup plus de risques en adoptant plusieurs qualités du roman, en secouant ainsi les structures les plus fondamentales du genre dramatique. A propos de son œuvre *Les trois Sœurs*, publiée en 1960, Tchekhov lui-même dit dans une lettre à l'actrice Kommissarjevskaja – dont un passage a été cité par Sarrazac- qu'elle est « compliquée comme un roman » (Sarrazac 1981 : 75). Les trois éléments fondamentaux de la forme classique du drame qui ne sont pas respectés par Tchekhov sont : l'action dramatique, la rencontre organisée des personnages et l'unité du temps. Pour ce qui concerne l'action dramatique, elle doit être, dans le théâtre classique, intense, constituer un tout et respecter l'unité d'action. Mais à la place de l'action, les drames de Tchekhov offre plutôt de la conversation. Or, l'unité d'action désigne une action principale, à laquelle sont subordonnées toutes les autres. Souvent même la pièce prend son titre de cette action principale. La pièce dramatique se donne comme objectif de ne pas distraire le lecteur ou le spectateur, de garder son attention d'un bout à l'autre de la pièce, tandis que l'action elle-même évolue jusqu'au dénouement. Aucun discours susceptible de baisser l'intensité de cette action n'est permis ⁵⁰:

L'art de cette unité d'action consiste à savoir dès le commencement d'une pièce, indiquer à l'esprit et au cœur, l'objet principal dont on veut occuper l'un et émouvoir l'autre : ensuite à n'employer des personnages que ceux qui augmentent ce danger, ou qui le partagent avec le héros, à occuper toujours le spectateur de ce seul intérêt, de manière qu'il soit présent dans chaque scène, et qu'on ne s'y permette aucun discours qui sous prétexte d'ornement, puisse

⁵⁰ [www.google.fr/Dictionnaire dramatique/Unité d'action](http://www.google.fr/Dictionnaire%20dramatique/Unit%C3%A9%20d'action).

distraire l'esprit, de cet objet, et enfin à marcher ainsi jusqu'au dénouement où il faut ménager le plus haut point du péril, et le plus grand effort de la vertu qui le surmonte : tout cela soutenu d'une variété de circonstances qui, en servant à l'unité, ne le laissent pas dégénérer en répétition et en ennui.

Toujours selon le drame, la rencontre des personnages doit être bien ordonnée. Mais chez Tchekhov dans *Les trois Sœurs* ou la *Cerisaie*, publié en 1962, les personnages se rencontrent au gré de situations hasardeuses, chacun étant protagoniste. Enfin la dernière loi à laquelle déroge Tchekhov est l'unité de temps. Dans son drame *Oncle Vania*, publié en 1960, aucune économie du temps n'a été observée. Au contraire, il laissait filer les jours, les semaines et les mois.

Le dialogue est un des éléments fondamentaux dans la construction de l'action et dans son évolution vers le dénouement. Chez Tchekhov, le dialogue manque de suivi et les répliques sont beaucoup plus des monologues que de vraies répliques. Le dialogue et l'action constituent une entité intense qui ne tolère aucun vide du début jusqu'à la fin de l'intrigue. Dans les drames de Tchekhov, le vide est constamment présent. Cependant, l'auteur ne sombre jamais dans le banal, même si lui-même reconnaît avec une fausse humilité toujours dans une lettre à l'actrice Kommisarjevskaja citée par Sarrazac: « *Dans mes pièces il ne se passe rien* » (Sarrazac 1981 : 75). Et à Sarrazac⁵¹ de commenter (p. 75) :

⁵¹JeanPierre Sarrazac est professeur à l'Institut d'Études théâtrales de l'université Paris III-Sorbonne nouvelle - où il dirige des recherches sur le thème : « Poétique du drame moderne et contemporain » - et professeur invité à l'Université catholique de Louvain-la-Neuve. Ses nombreux ouvrages et articles portent essentiellement sur les dramaturgies modernes et contemporaines, d'Ibsen à Fosse et de Strindberg à Koltès. Il est également l'auteur d'une vingtaine de pièces, publiées et jouées en France et à l'étranger. Derniers ouvrages parus : *La Parabole ou L'Enfance du théâtre*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002 ; *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, « Penser le théâtre », 2004.

Le drame tchékhovien cède aux délices, aux vertiges de la vacuité. Mais c'est précisément à l'instant où il risquerait de sombrer dans l'anodin, le magma, le *nonsense*, qu'il prend la forme à la fois complexe et lumineuse que nous lui connaissons, qu'il nous donne à entendre sa polyphonie et à voir la netteté de ses contours sociaux.

Cependant, il faut reconnaître qu'il ne s'y passe rien qui puisse s'apparenter à l'effet de théâtre, puisqu'il doit naître à la fin de l'action en étant le résultat d'autres effets précédents ; lesquels effets sont inexistantes chez Tchekhov, avec cette irrésistible envie que chaque personnage a de dire « Je m'ennuie » (Sarrazac 1981 : 65). Or,

le dialogue est l'art de conduire une action par les discours de personnages, tellement que chacun dise précisément ce qu'il doit dire ; que celui qui parle le premier dans la scène, l'entame par les choses que la passion et l'intérêt doivent offrir le plus naturellement à son esprit ; et que les autres acteurs lui répondent ou l'interrompent à propos, selon leur convenance particulière. Ainsi le dialogue ne sera d'autant plus parfait qu'en observant scrupuleusement cet ordre naturel. On y dira rien d'inutile et qui ne soit, pour ainsi dire, un pas vers le dénouement.⁵²

August Strindberg a été beaucoup plus radical que Tchekhov en faisant fi de toutes les exigences classiques du drame (Sarrazac 1981 : 60) : « *La crise du drame, l'auteur scandinave la vit sur le mode sacrificiel, comme un postlach des formes où l'ancien sans relâche est détruit pour produire le nouveau* ». La règle essentielle à laquelle il déroge est la division des pièces en actes et en scènes. Il écrit ses pièces en continuité, en l'occurrence *Mademoiselle Julie* et *Le Hors-la-loi*. Il écrit lui-même dans une lettre citée par Sarrazac (p. 73) :

Pour ce qui est de l'aspect technique de la composition, j'ai essayé de supprimer la répartition en actes [...] J'ai déjà essayé cette forme concentrée en 1972 [...] dans *Le Hors-la-loi*, bien qu'avec peu de succès. La pièce était prête en cinq actes quand l'impression inquiétante et morcelée qu'elle dégageait me devint sensible. Je la brûlai, et de ses cendres est sorti un seul grand acte de cinquante pages imprimées qui occupe toute une heure.

⁵² [www.google.fr/Dictionnaire dramatique/Dialogue](http://www.google.fr/Dictionnaire_dramatique/Dialogue).

En réalité, il n'existe pas de règle de la poétique du drame que Strindberg n'ait enfreinte. Et, mise à part la division en actes, il y a aussi la construction des dialogues, dont lui-même dit dans un passage cité par Sarrazac (p. 86) :

Je n'ai pas fait de mes personnages des catéchumènes qui posent de sottises questions pour provoquer des réponses spirituelles. J'ai évité ce qu'il y a de symétrique, de mathématique dans le dialogue construit ; j'ai laissé les cerveaux travailler de façon irrégulière, comme ils le font réellement dans la conversation où l'on n'épuise jamais tout à fait le sujet, mais une pensée se voit offrir par une autre le rouage où elle peut s'accrocher. C'est pourquoi le dialogue est errant et s'enrichit au cours des premières scènes d'une matière qui plus loin est reprise, travaillée, répétée, développée, surchargée comme le thème d'une composition musicale.

Cette modernité dans le dialogue affecte beaucoup plus profondément la dynamique du drame. Le dialogue n'est qu'apparent chez Strindberg, comme Tchekhov qui déguisait les monologues en dialogues. A la différence que chez Strindberg, toutes les répliques des personnages deviennent le monologue du seul personnage principal, « sa conscience spéculaire » (Szondi 1983 : 33), « son sujet épique » (Szondi 1983 : 33), selon les termes de Peter Szondi. Par exemple dans sa pièce intitulée *Père*, c'est dans les manifestations de la conscience du héros principal, le capitaine, que se comprennent mieux les comportements des gens qui l'entourent : son épouse, sa fille, le docteur Oestermark et la nourrice. Ce personnage principal peut être considéré comme le narrateur implicite de ce roman en filigrane. Le fait de réussir à faire du personnage principal le vrai narrateur de la pièce est un pas significatif qui a été franchi dans le cadre de cette recherche esthétique qui est de conférer au drame, certaines qualités du roman, et que Mikhaïl Bakhtine appelle «*la romanisation du drame*» (Bakhtine 1978 : 472). Même si Bertolt Brecht aura été celui qui a porté cette recherche à sa plus haute expression, la production dramatique de Tchekhov et de Strindberg a été décisive pour ce qui concerne l'influence du roman sur le drame.

1. 3. Le drame moderne et le théâtre brechtien

Parler du drame moderne revient à parler des trois paradoxes qui le caractérisent :

- la rhapsodie caractérisée par la déconstruction des structures de la pièce de théâtre,
- la création des personnages divisés comme ils sont décrits par Jean- Pierre Sarrazac

(p. 260):

[Ce sont des personnages] qui ne représentent plus des entités psychologiques ou sociales, mais qui sont d'approximatifs multiples d'eux-mêmes, de faux duplicata. Des personnages qui peuplent moins la scène qu'ils ne la dépeuplent, qui ne se manifestent pas pour l'investir, mais seulement pour y jouer la disparition, sans trop d'efforts ni d'effet.

Le troisième paradoxe, celui qui concerne beaucoup plus directement le présent travail, est la contamination du drame par le roman, ce qui, dans le cas précis des romans de Kafka, peut être sommairement résumé ainsi, en attendant de le développer plus loin : l'écriture romanesque de Kafka apparaît comme une dramaturgie de la narration. Les textes de Kafka mettent généralement en scène sa propre vie d'abord, mais d'une manière typique et générique qui confère aux faits une dimension collective, au-delà de la vie de l'auteur⁵³. Généralement, le genre épique narre, mais les textes de Kafka mettent en scène, pratiquement à l'inverse de Bertolt Brecht qui fait de la narration dans le théâtre épique.

⁵³ Comme nous le verrons plus loin, Kafka se rapproche des expressionnistes en ce sens qu'on ne peut pas différencier son œuvre de son expérience de vie. Dans ses œuvres, Kafka fait toujours un parallèle avec son moi, ce qui se reflète par de nombreux détails autobiographiques. Mais ces éléments sont rendus de façon très étrange, jusqu'au surréalisme ou à l'absurde. Mis à part la thématique du « Vater-Sohn-Konflikt » (conflit Père – Fils), Kafka se rapproche des expressionnistes en ce sens qu'il illustre aussi dans ses œuvres l'homme étranger à son environnement, et la dimension onirique dans laquelle glissent souvent la plupart de ses récits. Kafka a un autre point commun avec les expressionnistes : la rupture avec les formes classiques (l'illustration du réel, la forme fermée, voire hermétique, de ses récits, l'esthétisation du laid), et sa critique de la modernisation de la société.

Brecht est l'auteur qui a le plus marqué le théâtre épique par ses œuvres et par ses théories. Il a produit beaucoup d'œuvres, mais si ses écrits sont restés des discours mémorables, c'est surtout grâce à son talent de poète. Certes Bertolt Brecht est celui qui a porté le nouveau drame à sa plus haute sphère d'expression, mais ce qui donne plus d'éclat à cette recherche esthétique, c'est le talent poétique de l'auteur lui-même, comme l'a souligné Martin Esslin (Esslin 1971 : 157f) :

On peut discuter des pièces de Brecht, et les imiter, en les considérant comme autant d'exemples d'un nouveau style de construction dramatique et de technique théâtrale. Néanmoins, leur importance primordiale réside dans leur qualité poétique. La nouvelle convention dramatique qu'elles représentent s'impose avant tout par la grâce de leur langue et par la vision poétique du monde qu'elles transmettent. Sans la poésie qui les marque du sceau de la grandeur, jamais elles n'auraient pu exercer une aussi grande influence. On ne les aurait même pas remarquées. Il en est de même en ce qui concerne les idées de Brecht dans d'autres domaines : elles sont importantes dans la mesure où ce sont les idées d'un grand poète.

Il faut reconnaître que la théorie brechtienne n'a pas toujours été homogène. Elle évolua tout au long de la carrière de Brecht et subit de nombreuses modifications.

Brecht faisait partie de ce groupe de dramaturges qui, au début des années 30, renoncent « à donner au public l'illusion d'assister indiscrètement à des événements réels » (Esslin 1971 : 184) Et c'est un nouveau commencement qu'ils veulent donner au drame, convaincus qu'ils étaient que le théâtre doit devenir un outil de construction sociale, un laboratoire de transformations sociales. Selon Brecht, le théâtre épique est la seule réponse à la personne humaine qui est une totalité de conditions sociales. Elle est la seule qui puisse fournir au théâtre la matière nécessaire pour créer une image pleinement représentative du monde.

Brecht critiquait à la fois les moyens employés dans le théâtre aristotélicien dit « d'illusion ». Le drame selon Aristote était censé évoquer la pitié et la crainte, et corriger les mœurs par ce moyen-là. Mais Brecht cherchait à atteindre le même but par ses œuvres, notamment « *en évoquant sous les yeux du public l'illusion des événements réels, en entraînant chacun des spectateurs dans l'action, en l'amenant à s'identifier avec le héros, au point de s'oublier complètement.* » (Esslin 1971 : 185).

Même si Brecht et Aristote cherchent à atteindre le même but chez le spectateur, la profonde identification aristotélicienne qui ressemble plutôt à une hypnose fut vivement critiquée par Brecht (Brecht 1991 : 119) :

En regardant autour de soi, on découvre des corps plus ou moins immobiles, plongés dans un curieux état – ils semblent avoir les muscles contractés par un violent effort physique ou bien détendus après avoir été bandés à l'extrême... Ces gens ont les yeux ouverts, mais ils ne regardent pas, ils fixent la scène, comme envoûtés – j'emploie ici un mot du Moyen Âge, d'une époque de sorcières et d'obscurantistes.

Selon Brecht, il se pourrait bien que la crainte et la pitié aient pu causer une purgation intérieure du côté du spectateur, mais force est de reconnaître que les émotions qu'il a ressenties lui sont un peu comme prêtées, et en tant que telles, n'ont aucun effet durable sur lui. Dans ce cas, le théâtre ressemble à un simple bien de consommation, et serait un théâtre culinaire qui a un effet éphémère sur le consommateur. Au lieu de tout offrir aux spectateurs sur un plateau, il faut les faire réfléchir. Or cet exercice mental n'est pas possible avec « le théâtre d'illusion » pour la simple raison que les spectateurs dont l'âme s'est glissée dans celle du héros verront l'action uniquement du point de vue de ce dernier. Et, comme ils suivent haletants, momentanément prêts à

croire une suite d'événements qui sont censés se passer réellement sous leurs yeux, ils n'ont pas le temps nécessaire ni assez de détachement pour s'adosser à leur siège et réfléchir, dans un esprit vraiment critique, sur les conséquences sociales et morales qui découlent de la pièce. Et tout cela parce que l'auteur, le metteur en scène et les acteurs ont conspiré pour créer une trop forte illusion de la réalité.

Pour Brecht il faut bannir du théâtre toute illusion de la réalité. Le spectateur ne doit jamais oublier qu'il n'assiste qu'à un exposé d'événements passés. C'est pourquoi on dit que le théâtre brechtien est anti « aristotélicien », et parce qu'il essaie de représenter le présent donc anti « historique », donc épique.

1. 4. La technique de Brecht : “Verfremdungseffekt”

Bannir toute illusion du théâtre et empêcher toute identification du spectateur avec les personnages, sont les conditions nécessaires pour que ce dernier ne perde pas son sens critique vis-à-vis du spectacle qui se déroule devant lui. Cette distance que le dramaturge doit lui permettre de garder se réalise par ce qu'on appelle « Verfremdung », ce qui peut être traduit en français par « distanciation », le « contraire de l'identification » ; c'est l'abolition de ce qui fait l'essentiel du théâtre aristotélicien, et [...] *a pour effet non seulement, de libérer la faculté critique du public, mais d'affranchir en même temps le dramaturge des conventions étroites et rigides auxquelles il était soumis quand il lui fallait feindre de présenter des événements réels.* (Brecht 1992 : 188f).

On peut dire que le « *Verfremdungseffekt* » (ou « effet de distanciation ») est une notion que Brecht emprunta au critique littéraire russe Victor Scholvsky et que ce dernier définit comme devant être l'essence de tout art :

The term of *Verfremdungseffekt* is rooted in the Russian Formalist notion of defamiliarization or *ostranenie*, which literary critic Victor Scholovsky claims is the essence of all art. Not long after visiting Russia, Brecht coined the German term to label an approach to theater that discourages involving the audience in an illusory narrative world and in the emotions of the characters. Brecht thought the audience required an emotional distance to reflect on what is being taken out of themselves as conventional entertainment attempts to do⁵⁴.

A la question de savoir en quoi consiste le « *Verfremdungseffekt* » (ou « effet de distanciation »), on peut répondre qu'il consiste à faire paraître étrange, le familier, à présenter les choses sous un nouveau jour. C'est cela qui rend possible la distance que le spectateur doit prendre. Les techniques de Brecht consistaient par exemple à s'adresser directement aux spectateurs: « *Brecht's techniques included the direct address by actors to the audience, exaggerated, unnatural, stage lighting, the disruptive use of song, and explanatory placards. For example, in Die Mutter the actor must stand between the audience and the part* »⁵⁵. Dans le théâtre épique, la phase de l'exposition si importante dans le théâtre classique et qui exigeait des acteurs des dialogues laborieusement construits pour faire connaître leurs noms et leurs relations mutuelles, était tout simplement éludée. Ils peuvent désormais se présenter directement au public si leurs noms ne sont pas projetés sur un écran. Le dénouement qui constituait la dernière phase et grâce à laquelle le spectateur connaissait la fin de l'histoire exigeait du dramaturge de maintenir le suspense durant tout le déroulement de la pièce. Dans le théâtre épique, la fin de l'histoire peut être racontée d'avance, afin

⁵⁴ http://www.wikipedia.org/Epic_theater.

⁵⁵ http://www.wikipedia.org/Epic_theater.

que le spectateur ait l'esprit plus libre et qu'il ne soit plus distrait par « *l'attente anxieuse du dénouement* » (Esslin 1971 : 188). Ce qui est important pour le théâtre épique, c'est de présenter aux spectateurs des faits concrets de la réalité, des idées qui réveillent tout de suite sa conscience et son esprit critique :

Epic theatre assumes that the purpose of a play, more than entertainment or the imitation of reality, is to present ideas and invite the audience to make judgements on them. Characters are not intended to mimic real people, but to represent opposing sides of an argument, archetypes, or stereotypes. The audience should always be aware that it is watching a play, and should remain at an emotional distance from the action; Brecht described as “alienation effect”, “defamiliarisation effect” or “estrangement effect”. It is the opposite of the suspension of disbelief⁵⁶.

Si Brecht a autant bousculé les théories traditionnelles du théâtre classique, c'est dans le souci de démontrer la complexité de la nature humaine et de la société moderne, et pour lui, seul le théâtre épique pouvait atteindre ce but.

⁵⁶ [http:// : www.wikipedia.org/Epic_theater](http://www.wikipedia.org/Epic_theater).

Conclusion partielle

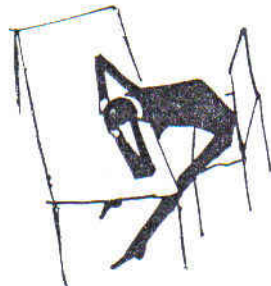
Si nous avons souligné l'évolution du drame moderne vers la « romanisation », et beaucoup insisté sur Brecht et sa théorie du « Verfremdung », c'est pour montrer que l'œuvre de Brecht n'a fait qu'illustrer par le théâtre ce que Kafka avait déjà pratiqué dans la narration. Il est bien connu que Brecht puise généralement ses sources d'inspiration à partir des œuvres, et qu'il a élaboré la plupart de ses propres théories littéraires à l'aide de bien d'autres écrivains auteurs qui furent ses précurseurs. (François Villon pour la théorie du théâtre épique, par exemple). En ce qui concerne Kafka, il est établi par plusieurs chercheurs que Brecht avait étudié avec beaucoup d'attention l'œuvre de Kafka. Dans un article intitulé « Geziemendes über Brecht und Kafka »⁵⁷, Uta Olivieri-Treder écrit à ce sujet :

Daß Brecht sich eingehend und eindeutig mit Kafka beschäftigt hat – und zwar schon zu einer Zeit, in der Kafka nur wenigen Eingeweihten bekannt war -, geht sowohl aus seinen theoretischen Schriften als auch aus seinem poetischen Werk hervor. Diese Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller, der in der deutschen Literaturgeschichte und -kritik die Rangliste der großen Außenseiter anführt, lässt sich über ein breites Spektrum des Brechtschen Schaffens verfolgen. Mit großer Prägnanz führt Brecht den wohl ersten Beweis, dass sich gerade bei Kafka interessante Ansatzpunkte bieten, ihn aus der Isolation nur abstrakter Symbolik zu befreien.

En somme, Kafka fut un grand inspirateur de Brecht, et c'est grâce à lui que ce dernier a pu rendre concrètes ses idées abstraites. Comme nous le verrons plus loin, la « révolution littéraire » que Brecht va déclencher plus tard dans le genre dramatique avec la notion de « episches Theater » (théâtre épique) et ses adjuvants que sont les notions de « Verfremdungseffekt » (effet de distanciation), de « Lehrstück » (pièces didactiques), Kafka l'avait déjà amorcée dans le genre épique en désarticulant le roman traditionnel.

⁵⁷ Paru dans *Brecht Jahrbuch* 1977, pp. 101-110.

2. Kafka et la « dramatisation du roman »



Dessin de Kafka utilisé pour l'illustration de la couverture du roman *Der Prozeß* (sic !) en 1960.

2.1. Malaise individuel et malaise collectif au 20^{ème} siècle naissant

Tout comme l'ont fait les expressionnistes après la première guerre mondiale, ainsi que le feront plus tard les auteurs du drame moderne et tous les modernes après la deuxième guerre mondiale, Kafka aussi a incontestablement traduit dans ses romans son malaise d'être lui-même et le malaise que cela représente de vivre dans cette société du 20^{ème} siècle naissant. Pour exprimer ce malaise, il a choisi, à l'inverse des auteurs du drame moderne, de faire du théâtre dans ces romans. Cela se remarque à deux niveaux : le fond et la forme. Quels sont les éléments qui ont inspiré Kafka en ce sens ?

L'un des éléments ayant inspiré Kafka est, tout d'abord et sans aucun doute la profonde mutation de la société d'alors, avec tout ce que cela entraînait comme conséquences sur l'individu, membre de cette société, puis aussi la situation sociale à Prague, la ville dans laquelle Kafka naquit, vécut et mourut, et enfin la situation familiale de Kafka lui-même. Si l'on exclut quelques brefs voyages et séjours en clinique, Kafka passa presque toute sa vie à Prague, ce qui ne manqua pas d'avoir un impact déterminant sur la formation de son identité et de sa personnalité. A ce sujet, Sara Loeb (2001: 53) écrit :

The world of Prague had an overwhelming impact on all who lived and worked there. This city of a hundred spires whose every street bespeaks baroque Europe is deeply etched with medieval legends and mysteries. Prague's past is so intensely a part of its present that the imaginations of many generations have been fired by it, and have felt its crushing, paralyzing weight.

Prague, comme le dit Sara Loeb, est une ville qui, de part son histoire et toute l'architecture dont il hérita de cette histoire, semble exercer une sorte de lourdeur sur tous ceux qui y vivent. La ville de Prague a été considérée comme une ville allemande paisible jusque dans les années 1840. Mais 50 ans plus tard, elle était devenue totalement tchèque et totalement nationaliste, par suite des conflits entre Allemands et Tchèques, ceux-ci ayant toujours lutté pour faire valoir leur droit sur cette région particulière de l'empire austro-hongrois. La communauté juive qui vit côte à côte avec ces deux communautés, a profité de cette cohabitation conflictuelle pour établir sa propre autonomie et s'épanouir au point de devenir l'une des plus influentes communautés juives en Europe. En 1883, l'année de naissance de Franz Kafka, les Juifs n'étaient plus forcés de vivre dans leur vieux ghetto de Josephstadt où ils étaient confinés depuis le pogrom de 1848. Beaucoup d'autres Juifs émigrèrent à Prague et cette dernière est devenue une sorte de Jérusalem où vint se réfugier tout Juif sans patrie fixe. Cette émancipation des Juifs a favorisé au sein de cette communauté un développement économique, social et culturel indéniable. Selon Sara Loeb (2001: 55):

The Emancipation triggered an outburst of Jewish creativity. A prolonged period of peace and economic development generated many opportunities, and by the turn of the century, the Jews had built a world charged with creative force. They established themselves in banking and industry, in journalism, literature and art, and in other prestigious professions, as well as in liberal political parties and later in socialist parties.

Cette période d'économie florissante couvrait toutefois un problème ethnique grave. Les Tchèques à qui on avait imposé la langue allemande, menaient une lutte âpre pour la reconnaissance de leur langue et de leur culture. Certes, ce n'était pas la première fois que les Juifs faisaient face à une telle situation. Du Moyen - Age jusqu'au milieu

du 19^{ème} siècle, les Juifs avaient toujours fait l'objet d'humiliations fréquentes et de la ségrégation qu'on leur avait toujours imposée. Et dans ce cas précis, le gouvernement qui venait de leur ouvrir les portes des écoles supérieures et des universités, leur avait imposé l'enseignement exclusif de l'allemand au cours primaire. Or, malgré les persécutions auxquelles ils ont eu à faire face, les Juifs ont toujours su garder à travers les siècles leur tradition qui a pour pierre angulaire l'éducation. Les nouvelles écoles ayant perdu leur caractère juif – du fait de la germanisation de la ville de Prague – elles n'étaient plus en mesure de donner l'éducation juive qu'il fallait aux enfants qui les fréquentaient. Ces enfants étaient alors coupés de la tradition juive, de leur histoire et de leur langue. Les juifs n'avaient d'autre choix que de s'identifier aux Allemands sur le plan culturel et politique, tout en se faisant ainsi haïr de ces derniers, parce qu'ils ne les considéraient pas comme leurs égaux, et aussi par les Tchèques parce qu'ils les assimilaient aux Allemands.

Des mouvements pangermanistes et antisémites n'ont pas tardé à émerger du côté des Allemands. Du côté des Tchèques, la lutte pour la reconnaissance identitaire a souvent évolué et pris l'allure de représailles contre les juifs. Kafka a vécu en une période où l'antisémitisme sévissait à Prague. Il en a été marqué et en a gardé des souvenirs douloureux. Sara Loeb écrit : *“This ‘December storm’ was part of Kafka’s store of childhood memories. Clashes of this type tended to strengthen his siege mentality, which he called ‘my prison cell-my fortress’ (Loeb 2001 : 57).*

Les Juifs étaient obligés de se confiner dans un monde de plus en plus étrange, de vivre dans une sorte de ghetto social. Théoriquement, il existait des lois pour protéger les civils, mais elles n'étaient pas respectées. Le 3 août 1917, Kafka écrivait (K6: 148):

Noch einmal schrie ich aus voller Brust in die Welt hinaus. Dann stieß man mir den Knebel ein fesselte Hände und Füße und band mir ein Tuch vor die Augen. Ich wurde mehrmals hin und her gewälzt, ich wurde aufrecht gesetzt und wieder hingelegt auch dies mehrmals, man zog ruckweise an meinen Beinen daß ich mich vor Schmerz bäumte, man ließ mich ein Weilchen ruhig liegen, dann aber stach man mich tief mit irgendwas Spitzem, überraschend hier und dort, wo es die Laune eingab.

Vingt- deux ans plus tard, cette crainte de Kafka devenait réalité lorsque des Juifs furent conduits dans les camps de concentration pour être exterminés. Bien que Kafka n'ait vraiment jamais aimé Prague, de toute sa vie il n'a jamais pu se détacher d'elle, cette ville qu'il a surnommée la « petite mère aux griffes ». Par ses luttes ethniques incessantes et les assauts contre les Juifs, Prague a marqué la personnalité de Kafka, et partant, ses œuvres Sarah Loeb écrit (2001 : 56):

Prague does not figure prominently in Kafka's early work. Later however, in "The story of a struggle" [*Beschreibung eines Kampfes*], written almost entirely in 1904, we can follow the protagonists, step by step, as they walk on the streets of the city. We can identify the pier on the the Modalva, the Charle Bridge with its baroque statues, the large Old Town Square of the old city and its pillar of the Virgin Mary which was destroyed by the Czech nationalists in 1918, because for them it symbolized Austrian oppression. In *The Trial* [*Der Process*] on the way to his first interrogation, Joseph K. passes through the quarter of small shops known by the people of Prague as the Zizkov quarter, and in "The judgement" [*Das Urteil*], we recognize Nicolasstrasse, visible from Kafkas window. All these, however, are merely topographical references, deliberately detailed and dispassionately portrayed. Kafka consciously avoided "The Son of Prague".

L'une des caractéristiques des Juifs vivant dans les pays germaniques de l'Europe centrale, et qui est une résultante de l'antisémitisme est la faible estime de soi. C'est un phénomène qui a marqué les Juifs, surtout ceux de la génération de Kafka. En fait, les Juifs ont toujours l'impression d'être pris en étau entre deux histoires, deux cultures, deux modes de vies. Selon Jean-Paul Sartre, le Juif ne fait pas que penser ou agir, il se pense agir (Sartre 1995 : 97) : « *Jewish reflectiveness is in itself practical, since it does not originate in disinterested curiosity or in the desire for moral conversion. It is not the man but the Jew whom Jews seek to know in themselves through introspection; and they wish to know him in order to deny him.* »

La haine qui est dans les regards que les autres posent sur les Juifs, les pousse dans un ghetto non seulement social, mais aussi psychologique dont Kafka parle en ces termes, cités par Loeb (2001 : 28) :

In us all it still lives - the dark corners, the secret alleys shuttered windows, squalid courtyards, rowdy pubs, and sinister inns. We walk through the broad streets of the newly built town. But our steps and glances are uncertain. Inside we tremble just as before in the ancient streets our misery. Our hearts know nothing of the slum clearance which has been achieved. The unhealthy old jewish town within us is far more real than the new hygienic town around us. With our eyes opened we walk through a dream: ourselves only a ghost of vanished age.

Du fait qu'il ressent un profond sentiment d'étrangeté, le Juif essaie d'adopter la culture du peuple parmi lequel il vit. A l'époque de Kafka, c'était le courant romantique et le militantisme pan-slave qui avaient cours. Ces deux mouvements mettent l'accent sur le retour à la Nature et sur la célébration du corps. Mais ces idéaux sont vite exploités à des fins antisémites et racistes qui rabaissent le Juif à un statut de sous-homme. Les jeunes Juifs de la génération de Kafka apprécient le romantisme et

son culte du corps, car ils ont compris que la stigmatisation du Juif tient aussi de l'apparence de ce dernier. Moins le Juif apparaît comme Juif, moins il sera haï. Dans le Journal *Selbstwehr* dont un passage est cité par Sarah Loeb (2001: 47) :

[...] to shed our heavy stress on intellectual preeminence [...] and our excessive nervousness, a heritage of the ghetto [...] In our own interests and those of our people, we need harmoniously balanced personalities. We spend all too much of our time debating, and not early enough in play and gymnastics [...] What makes a man a man is not his mouth, nor his mind, nor yet his morals, but discipline [...] What we need is manliness.

Dans son livre *Anti-semite and jew*, J.-P. Sartre définit la tendance du Juif à nier son identité et son aspect extérieur (1995 : 118) :

We know that the sole ethnic characteristics of the Jews are physical. The anti-Semite has seized upon this fact and has transformed it into a myth: he pretends to be able to detect his enemy at one glance. The reaction of certain Israelites, therefore, is to deny the body that betrays them. Naturally this negation will vary in intensity as their physical appearance is more or less revealing; in any case, they do not feel towards their body that complacency, that tranquil sentiment of property which characterizes most "Aryans"⁵⁸.

Sans s'attacher à aucun de ces mouvements qui prônent le déni de l'apparence juive, Kafka se livre personnellement à une sorte d'ascétisme, par des gymnastiques quotidiennes, par sa passion pour le sport, son végétarisme, ou les sorties en hiver sans chapeau et sans gants. Le but de tout cela est de punir son corps pour ce qu'il est, et surtout pour ce qu'il n'est pas. En outre, il a tellement intériorisé les violences antisémitiques qui ont eu lieu dans son enfance que dans une lettre dont un passage fut cité par Sarah Loeb, il écrivait à Milena (Loeb 2001 : 33) :

I've spent all afternoon in the streets, wallowing in the Jew-baiting. Prasiwé plemeno (a "mangy rabble") I heard someone call the Jews the other day. Isn't it the natural thing to

⁵⁸ Texte original français : *Réflexions sur la question juive*, Gallimard, Paris 1954, 1^{ère} parution en 1946.

leave the place where one is hated so much? (For this, Zionism or national feeling is not needed). The heroism which consists of staying on in spite of it all is that of cockroaches which also can't be exterminated from the bathroom.

Ce que Kafka appelle « l'héroïsme des cafards » qui consiste, pour les cafards, à permettre à l'environnement de les exterminer, est passé à un degré plus élevé dans son récit *Die Verwandlung* : Le héros passe de l'état d'homme à l'état de cafard. La haine de soi qui s'ensuit, consiste à se voir comme les autres nous voient, et se haïr comme ils nous haïssent, à leur donner raison en quelque sorte. On adhère tellement à leur haine de nous qu'on ne les laisse pas nous exterminer, mais on s'extermine soi-même.

En dehors de la haine de soi, Kafka ressent aussi une certaine honte qu'il décrit abondamment dans son Journal et dans ses lettres. Selon Walter Benjamin, cité par Sarah Loeb, cette honte qu'il ressent ne réside pas seulement dans la comparaison avec les autres (Loeb 2001 : 34) : *“Kafka's shame, then, is no more personal than the life and thought which he has described us : `he does not live for the sake of his own life, he does not think and thinking under the constraint of a family [...] Doing this family's bidding, he moves the mass of historical happenings as Sisyphus rolled the stone’.*

De cette analyse, il en ressort que, qu'il s'agisse des expressionnistes, ou des autres courants modernes, la littérature est le reflet de la société et de l'évolution de celle – ci. Le but premier de Kafka n'était pas tant de critiquer la société que de faire part de sa propre aventure personnelle. Son écriture est d'abord personnelle. Mais l'exploit qu'il a réalisé a été de faire de cette aventure personnelle un reflet de celle de tout homme de son époque, et partant, une aventure universelle. Kafka nous livre ses héros

dans leur réalité la plus vraie, comme des héros de tragédie livrés à eux-mêmes
(Barrault 1992 : 156) :

L'homme ordinaire, mais libre, avait de moins en moins droit de cité. Sur tout homme libre pesait le lourd tribut d'une culpabilité de base. Kafka, seul, osait remettre en question la justice. Dans cette organisation, perfectionnée, d'abrutissement systématique des peuples, planté sur un terrain libre, non embrigadé, l'homme dans son ambiguïté terrienne et religieuse, naturelle et surnaturelle, réaliste et surréaliste. Accusé ? De quoi devant les hommes ? Accusé de quoi devant [...] disons Dieu ? Et encore là il y a imposture : non pas devant Dieu, mais devant les Eglises ; c'est-à-dire ce que les hommes tirent des dieux.

Comme le dit Jean-Louis Barrault dans son ouvrage *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, le théâtre est déjà à l'intérieur des romans de Kafka, car, pour ce qui concerne la forme, l'écriture s'est muée de l'épique au dramatique. L'épique narre mais les textes de Kafka ne narrent pas, ils mettent en scène.

2.2. Le roman, expression du drame de la société depuis Kafka

Michael Georg Konrad écrivait déjà en 1885 : *“Ob das Jahr ein gutes, mittelmäßiges oder schlechtes gewesen an geistigem Ertragen, ob der literarische Erntesege ein bedeutender oder geringer, das entscheidet nicht das Drama, nicht die Lyrik, sondern der Roman”*⁵⁹. Il voulait ainsi signifier que le genre romanesque, en comparaison avec les autres genres littéraires, est plus approprié à relater les faits sociaux. Le roman est le reflet de la société parce qu'il est le produit de l'observation et de l'interprétation réelle qu'en fait l'écrivain, puisque la société constitue son milieu de vie et qu'il en est membre à part entière. De l'observation des faits bruts de la société, l'écrivain doit

⁵⁹ Michael Georg Konrad: « Zola und Daudet », in: *Die Gesellschaft*, (1885); abgedruckt in : Erich Ruprecht (Hrsg.) : *Literarische Manifeste des Naturalismus, 1882-1892*, Stuttgart 1962, p. 58.

pouvoir produire une œuvre sans commettre l'erreur de les reproduire tels quels, comme le préconisaient les naturalistes - mais sans grand succès - en réaction contre le « réalisme ».

Dans l'avant propos de *La Comédie humaine* de Balzac, dans *Le Portrait de l'artiste* de Joyce, et dans *The Art of Fiction* de James, il y a autant de théories du roman dans lesquelles l'écriture doit être centrée sur la nécessité d'une observation et d'une expérience rationnelles d'une réalité bien déterminée, théories à partir desquelles est engendrée l'œuvre narrative.

Le roman ayant pour but d'être le reflet de la société, cette dernière peut cependant constituer pour elle un modèle et un antimodèle. La société constitue un modèle pour un romancier, quand il présente l'histoire et « la sociabilité » de l'homme, de façon positive ; l'écrivain choisit de mettre en exergue les valeurs morales de cette société. Mais elle lui est aussi un antimodèle, quand le romancier choisit de s'opposer à un groupe institué en classe sociale – et qui aurait aimé voir les traits de ses prestiges traduits dans le roman – ou à un système social dont il récuse le principe de gouvernement. Le destin de roman comporte donc une opposition que nous exprimerons ainsi : par et « pour » les phénomènes historiques et sociaux, le roman est né et s'est constitué en un genre littéraire spécifique. Mais, « contre » ces phénomènes, il a accédé au statut d'art. C'est la grande question qui a toujours opposé les théories du réalisme et du naturalisme. Elle a trouvé une certaine solution de compromis dans l'idée que nous avons formulée plus haut : de l'observation des faits bruts de la société, l'écrivain doit pouvoir produire une œuvre sans commettre l'erreur de les

reproduire tels quels, comme le préconisaient les naturalistes - mais sans grand succès - en réaction contre le « réalisme ». C'est cette solution de compromis que l'écriture romanesque de Kafka est venue bousculer et remplacer. Kafka ne fut certes pas le premier à reconnaître l'incapacité du réalisme et du naturalisme à traduire pleinement la réalité sociale. Avant lui, Stendhal et Faulkner avaient insisté sur les formes esthétiques que doivent revêtir nécessairement les œuvres romanesques. Selon eux, tout romancier doit pouvoir définir et réaliser les trois niveaux de la création que sont les formes du réel, les formes de l'esprit et les formes de l'art. C'est en revêtant ces formes esthétiques, que le roman ne peut pas être confondu à un simple rapport des faits sociaux, ou à un simple objet d'étude sociologique. Le roman, tout en traduisant la réalité, ne doit pas être confondu à celle-ci. Tout réside dans la manière de traduire cette réalité, tout réside dans la profondeur du travail d'abstraction opéré sur cette réalité. Cependant, le roman doit toujours jouer un rôle de révélateur des différents aspects de la société que sont l'aspect social, économique et psychologique. C'est en cela que résident l'originalité et l'intérêt d'un roman.

Le grand mérite et la grande prouesse de Kafka, c'est d'avoir concrètement réalisé dans ses œuvres, sans formuler aucune approche théorique, la plénitude de ces trois niveaux évoqués plus haut ; c'est d'avoir concentré dans ses romans, toutes les formes esthétiques que doit prendre nécessairement toute œuvre romanesque, et qui sont la forme du réel, la forme de l'esprit et la forme de l'art. C'est aussi d'avoir révélé toute la capacité du romancier à faire jouer au roman le rôle de révélateur des différents aspects de la société que sont l'aspect social, économique et psychologique. Kafka fut le premier écrivain à proposer dans ces romans des formes littéraires alternatives

concrètes, une écriture romanesque modèle, sans esprit idéologique partisan. C'est en cela que résident l'originalité et l'intérêt du roman moderne tel qu'il fut réinventé par Kafka et repris par presque tous les romanciers après lui.

2.3. Le roman et la nouvelle perspective de narration

Quoique le genre lyrique paraisse après la guerre comme un genre important, le genre romanesque est devenu le plus approprié, non seulement pour rendre compte de la situation que venait de vivre la société (c'est-à-dire la guerre), mais aussi pour susciter un plus grand intérêt critique et avoir plus d'influence sur la société. Déjà dans les années 20, Percy Lubbock écrivait à propos de l'art de la narration (Lubbock 1921:172) : „*Die Kunst des Erzählens [hat] größere Möglichkeiten als man bisher anzunehmen geneigt war... und hat ein neues Stadium eingritten, in dem unerhörte Experimente zu machen sind.*“⁶⁰

Cependant au début des années 50, avec des œuvres telles que *Treibhaus* de Wolfgang Koeppen, il n'était pas encore vraiment possible de prédire l'avenir du roman allemand. Ce n'est que dans les années 58 et 59 qu'apparaissent des œuvres qui ont été significatives pour la percée de la littérature allemande, justifiant ainsi la déclaration de Lubbock. On peut citer des œuvres telles que *Schlussball* de Gerd Gaiser, *Billard um halbzehn* de Heinrich Böll, *Die Blechtrommel* de Günter Grass et *Mutmaßungen über Jakob* de Uwe Johnson. Quelles sont les caractéristiques de ces nouveaux romans ? Il y voit d'abord la « *dramatisation du roman* » à travers l'utilisation

⁶⁰ Percy Lubbock, *The craft of fiction*, London: Jonathan Cape, 1921, p. 172.

préférentielle du monologue intérieur, en ce sens qu'il n'existe plus de narrateur dans le sens traditionnel du terme.

Il y a aussi la réduction substantielle du temps de narration qui est l'une des innovations romanesques majeures initiées par Kafka, notamment dans ses récits (« Erzählungen ») qui sont pratiquement tous des « mini-romans »⁶¹, ou encore mieux, dans ses aphorismes (« Aphorismen ») qui s'entendent comme le commencement et en même temps la fin d'un roman tout entier⁶².

Une position que les auteurs modernes font occuper aux héros et qu'on peut remarquer à titre d'exemple dans la nouvelle *Gefahrenvoller Aufenthalt* de Martin Walser, est la position d'observateur-narrateur. Cette nouvelle commence par ces mots : „*Als mich die Lust überkam, mich auf mein Bett zu legen, wusste ich wirklich nicht, wohin das führen kann* (Walser 1969: 103). Selon l'analyse de R. Hinton Thomas, cette phrase trahit de la part du héros une sorte de retraite dans la mort ou tout ce qui lui ressemble. Cette mort toutefois ne doit pas être comprise dans le sens de la mort clinique, mais comme une position qu'adopte le héros pour garder à une certaine distance le monde qui l'entoure : « *Dieser Tod wird nicht als medizinisch-biologisch feststellbares Faktum verstanden, sondern als fiktive Geste eines Menschen, der die Welt auf Abstand halten will* » (Walser 1969 : 103). Garder le monde environnant à une certaine distance permet au héros de se livrer en toute liberté à son observation. Cependant, ces héros adoptent une des attitudes les plus singulières : la position couchée. La position couchée permet au héros d'observer, mais c'est aussi une position qui réduit le héros

⁶¹ Par exemple les récits intitulés „Die Prüfung“ ou „Gib´s auf!“ , deux exemples parmi tant d'autres.

⁶² Dans le dictionnaire *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (1992 vol. 1), H. Fricke désigne l'aphorisme comme „*Minimalprosa*“ (prose minimale). Cf. Ricklefs 1996 vol. 1 : 89.

vis-à-vis de son entourage. Et c'est aussi une manière, dans les romans modernes, de montrer la restriction dans laquelle vit l'être humain dans la société moderne. C'est cette position couchée qu'avait aussi Gregor Samsa le matin de sa métamorphose, ce qui peut être considéré comme une façon de fuir le monde réel et de se réfugier dans son monde intérieur. Et comme nous le verrons beaucoup plus en détail, c'est non seulement Gregor Samsa, mais aussi Josef K. le matin de son arrestation ; et K. le soir de son arrivée au village. De cette position, ils pouvaient observer tous ceux qui étaient autour d'eux, les écouter et analyser tout ce qu'ils disaient. Tous ces exemples cités sont donc des formes de narration héritées de l'écriture romanesque de Kafka.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Conclusion partielle

Dans son histoire sociale de la littérature allemande, Rolf Grimminger déclarait :

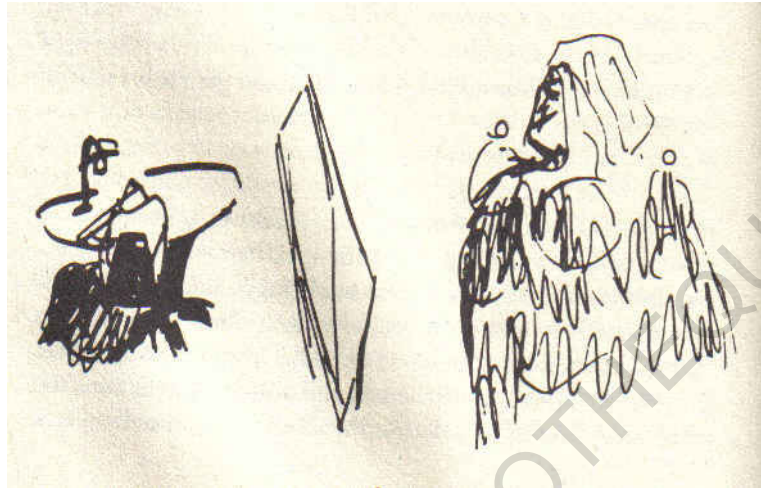
Gattungen sind keine `Naturformen´ der Literatur, sondern sozialgeschichtlich labile Konventionen literarischer Verständigung über eine problematische Lebenswirklichkeit, motiviert durch geregelte Erwartungen des Publikums an literarische Verständigungsakte und durch das Selbstbewusstsein der Autoren.⁶³

Il n'y a donc pas de genres littéraires naturels immuables, mais plutôt des conventions instables adoptées par des écrivains – en un temps donné, dans un lieu donné - pour traduire, chacun à sa manière, l'histoire de la société et la réalité problématique de la vie des hommes. La frontière entre le drame et le roman étant naturellement poreuse, il n'est donc pas étonnant qu'il soit possible de « dramatiser le roman » autant que de « romaniser le drame », comme nous venons de le voir à travers cette brève histoire sociale de la littérature au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle. Mais dans le cas précis de Franz Kafka qui était un parfait non-conformiste, la « révolution sociale » qu'il a introduite dans la littérature en désarticulant le roman traditionnel, annonçant ainsi l'ère postmoderne de l'écriture romanesque, n'est pas une simple convention. C'est une redéfinition du rôle de la littérature dictée par une nécessité de l'époque, c'est une réponse à la douleur intérieure d'une époque en crise. Comme nous allons le voir plus loin, la vie intérieure de Franz Kafka était d'une complexité quasi inextricable, au point qu'il recherchait le refuge dans la littérature, dans l'écriture dont il voulait faire son métier. Il cherchait à inventer une forme d'écriture personnelle. Il avait sans doute la nostalgie de la langue maternelle perdue qu'est le yiddish, et il rêvait de l'invention d'une langue maternelle fictive. Pour comprendre et apprécier l'œuvre de Kafka, il

⁶³ (Aus: Hansers *Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Rolf Grimminger. Redaktion Hans Joachim Simm. Bd. 3: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*. Hrsg. Von Rolf Grimminger. München, Wien 1980, S. 11) cité ici dans Esaïe Djomo 1992 : 14.

faut tenir compte de son rapport avec la langue allemande. L'allemand n'était pas la langue maternelle de Kafka, mais plutôt une langue étrangère qu'il s'est exercé toute sa vie à maîtriser, à plier à sa volonté à lui, pour lui faire dire exactement ce qu'il veut exprimer du plus profond de son intimité et de son intelligence. Cet exercice est même devenu pour lui une passion excitante et exaltante, un jeu machiavélique et tyrannique, presque une lubie, une folie. Plus il maîtrisait la langue allemande, moins il avait besoin de mots ou de phrases pour exprimer une idée, une pensée, une conviction, un sentiment. On peut vraiment dire que le proverbe allemand „*In der Kürze liegt die Würze*“ prend dans l'œuvre de Kafka son illustration la plus achevée : Il a commencé sa production littéraire comme un élève studieux et laborieux, en voulant s'exercer à écrire des romans, mais en vain, puisque tous sont restés inachevés, il a préféré écrire des récits plus courts (qui lui procurèrent plus de succès et plus de satisfaction) et il a terminé avec des aphorismes qui rejoignent les formules hassidiques (ésotériques) de sa langue maternelle originelle et nostalgique qui est le yiddish. („*Schreiben ist eine Form des Gebets*“). A défaut d'avoir pu maîtriser la langue maternelle originelle de ses racines juives, il a dompté, et maternisé l'allemand au point d'en faire une langue maternelle de substitution, de production et de création. On retrouve ainsi dans la production littéraire, les traces d'une véritable recherche identitaire qui traduit à la fois ses rapports tumultueux avec l'allemand et sa nostalgie envers ses origines juives en général, et tout particulièrement envers ce qui aurait dû être sa vraie langue maternelle : le yiddish.

3. Le syndrome de „fin de siècle“ ou „crise de la modernité“



Dessin de Kafka retrouvé dans ses manuscrits : portrait hâtif de personnages étranges séparés par un objet étrange : ce que la plume ne peut exprimer, le crayon veut le suggérer. Là où le mot échoue, l'image s'invite. (Source K 11 : 78).

3.1 Crise de la société

Dès 1892, Marie Herzfeld (1855-1940), critique littéraire scandinave, décrivait déjà les caractéristiques de ce qu'elle-même appelle „*Fin-de-Siècle-Stimmung*“⁶⁴ (ambiance de „fin de siècle“). Elle est partie d'un constat pessimiste sur le 19^{ème} en général :

Alle dichterischen Erzeugnisse der letzten Jahre, insofern sie für die Gemütslage unserer Zeit charakteristisch sind, erscheinen angefüllt vom Pessimismus `müder` Seelen. Und in der Tat, dies Jahrhundert der Revolution, das den Sturz des Absolutismus, den Sieg des Bürgertums und das Heranwachsen der Sozialdemokratie erlebte, dies Jahrhundert der Kritik und Wissenschaft das unsere Ideen von Gott und Welt über den Haufen warf und uns gebot, von unten anzufangen, dies Jahrhundert der Erfindungen, welches das Tempo unseres Lebens verzehnfachte und unsere Körperkraft wohl kaum verdoppelte, dies Jahrhundert, das die Gewohnheit hat, uns die schmerzliche Überraschung des Besseren an den Kopf zu schleudern, ehe wir die Wohltat des Guten zu genießen vermochten; - es hat uns wirklich oft ein bisschen müde gemacht.

Ce constat est suivi d'un catalogue des caractéristiques de cette époque :

Wir sind umgeben von einer Welt absterbender Ideale, die wir von den Vätern ererbt haben und mit unserem besten Lieben geliebt, und es fehlt uns nun die Kraft des Aufschwunges, welcher neue, wertvolle Lebenslockungen schafft. Denn dies ewige Fieber des Geistes hat eine Verarmung des Blutes oder sonstige Ohnmacht im Organismus erzeugt, die es nicht gestattet, dass die potentielle Energie des überfütterten Hirns in machtvoller Schöpfung, sich entladen könne. Die Kräfte unserer Seele wirken daher nicht gemeinsam einem Richtungspunkte zu; sie gehorchen nicht einem zentralen Impulse, sondern kehren sich widereinander; sie lähmen und zerstören sich gegenseitig in fressender Skepsis; sie machen unfähig zu geduldigem Wollen, zu starkem Fühlen, zu freudigem Dasein und zu mutigem Tod. Und in diesem müden Gehirn, das sich selbst nicht mehr regieren kann, wachsen Abnormitäten empor; die Persönlichkeit verdoppelt, vervielfacht sich, aus dem Brutherd des Unbewussten brechen Handlungsreize, die wir nicht deuten können und als toll bezeichnen, zwingende Gelüste, unbegreifliche Sympathien und Abneigungen; die überanstrengten Nerven reagieren nur auf die ungewöhnlichen Reize und versagen den normalen jeden Dienst; - sie erzeugen aufgeregte, überlebendige Paradoxie einerseits, apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung andererseits: das Gefühl des Fertigseins, des Zu-Ende-gehens – *Fin-de-Siècle-Stimmung*.

Ce qui est flagrant dans cette longue énumération, c'est le vocabulaire médical choisi pour cette description d'un phénomène social. Il ne s'agit pas seulement de la disparition d'idéaux, („absterbender Ideale“), mais bien d'une véritable pathologie („ewige Fieber des Geistes“), d'une sorte d'anémie („Verarmung des Blutes“), d'un vertige général („Ohnmacht im Organismus“), d'une irrigation excessive du cerveau

⁶⁴ Article paru dans *Die Wiener Moderne*. Leopold Weiß Verlag, p. 260, (première publication de l'article en 1892, cité ici in: *KENNWORT 13: Literaturgeschichtliches Arbeitsbuch* hrsg. von Diether Krywalski, Andreas Margraf, Christian Roedig. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1994, p. 29.

(„überfütterten Hirns“), d’une paralysie générale destructrice et d’une pathologie cérébrale („müden Gehirn“) pouvant aller jusqu’à la mort ou générer des séquelles sous forme de mongolisme et autres malformations („Abnormitäten“), des névroses („überanstrengten Nerven“), une apathie générale dépressive („apathische Mutlosigkeit und Weltverzweiflung“). Il s’agit bien ici d’un diagnostic révélant un véritable syndrome, avec tous les signes d’une société profondément malade.

Il est évidemment impossible de citer toutes les œuvres littéraires illustrant cette réalité d’une société en crise. Mais donnons ici deux exemples qui illustrent jusqu’où pouvait aller la fiction littéraire minée par une société décadente. Le premier exemple est la pièce de Carl Sternheim (1878-1942), contemporain de Franz Kafka, intitulée *Die Hose* (1911), une comédie en 4 actes qui raconte l’ascension sociale de la famille Maske : Luise, une jeune et belle dame, mariée à un fonctionnaire subalterne prussien menacé de chômage, perd son sous-vêtement intime dans une bousculade provoquée dans une grande rue commerçante de Berlin par le passage du Kaiser en personne ; Frank Scarron, un écrivain issu de la noblesse de bon aloi, a été témoin de l’incident et se presse au domicile du couple Maske pour faire connaissance avec la belle créature qui portait un vêtement intime si érotique ; un jeune coiffeur du nom de Mandelstan, veut être également de la partie. Le mari de Luise, Theobald Maske, d’abord indigné par le scandale provoqué par cet incident, se ravise et saisit l’aubaine en transformant le « fait divers » en une affaire juteuse : il loue au prix fort deux chambres de son appartement aux deux messieurs qui veulent connaître – dans tous les sens du mot – sa chère et tendre épouse qui, comprenant elle aussi tout l’avantage qu’elle peut tirer de cette situation, ne ménage ses charmes à aucun des deux prétendants. A la fin de la

pièce, le couple s'est ainsi constitué une petite fortune, et le mari peut déclarer à sa femme : « *Jetzt kann ich es, dir ein Kind zu machen, verantworten.* » Se permettre enfin d'avoir un enfant, au prix de la prostitution à peine déguisée, voilà le fruit que récoltent Luise et Theobald de ce fameux incident. Cette pièce, d'abord interdite par la censure, connut un immense succès auprès du public, parce que Carl Sternheim y pousse à son comble la satire contre la fausse morale bourgeoise, contre la décadence morale de l'époque wilhelminienne. Le public reconnaissait en effet, autant dans le personnage de Theobald que dans celui de sa femme Luise, le prototype de l'individu qui n'a plus besoin de « masque » - d'où le nom du couple - pour braver la morale bourgeoise afin de s'enrichir. Le fait que l'Empereur en personne ait été incidemment à l'origine de toute cette affaire scandaleuse, renforce l'idée que c'est lui qui incarne la décadence morale que critique l'auteur de cette comédie.

La pièce fut d'ailleurs prolongée en une trilogie par deux autres. Dans l'une, *Der Snob* (1914), on voit Christian Maske, le fils de Luise et Theobald, poursuivre de la même manière l'ascension sociale vertigineuse de la famille, en devenant Directeur Général d'un grand trust, et en épousant par subterfuge une dame de la noblesse. Dans l'autre pièce intitulée simplement *1913* (et parue en 1915), on assiste à l'impasse fatidique à laquelle conduit inévitablement une telle ascension irrésistible : Le Baron Christian Maske von Buckow, âgé maintenant de 70 ans et régnant sur une fortune colossale gérée par sa fille, cherche désespérément à évincer cette dernière, à cause d'une affaire de vente d'armes. Mais au moment même où il y parvient à son but, il meurt et ne peut donc plus savourer son triomphe. La « dynastie Maske » - plus exactement la « dynastie des masques » de la décadence montante - ne s'arrête pas pour autant,

puisque l'héritière poursuivra l'ascension sociale avec les mêmes moyens peu scrupuleux. C'est donc un feuilleton de la décadence morale, un exemple édifiant du « mal du siècle » que nous présente Carl Sternheim qui était par ailleurs un admirateur de Franz Kafka.⁶⁵

Le deuxième exemple est la pièce de Karl Kraus (1874-1936) intitulée *Die letzten Tage der Menschheit*, une « tragédie en 5 actes avec prologue et épilogue » (*Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*) (Böttcher 1983 :526) qui prend la guerre de 1914 comme prétexte pour décrire le crépuscule d'une civilisation entière. Conçue sur le modèle du *Faust* de Goethe, c'est-à-dire prenant le monde entier comme une scène de théâtre, cette satire monumentale de plus de 700 pages nécessitant plus de 500 acteurs, est composée de centaines de petites scènes dans les rues de Vienne comme de Berlin, dans les chancelleries comme dans les casernes, dans les églises comme dans les hôpitaux, dans des appartements privés comme dans les boîtes de nuit, dans les salles de rédaction de journaux comme sur les champs de bataille ; bref, il s'agit d'une fresque de la « tragédie de fin-de-siècle » dans laquelle Karl Kraus, considéré comme le plus radical des écrivains autrichiens de son temps, attribue au roi d'Autriche comme à l'empereur allemand leur part respective dans la décadence généralisée de cette époque. Dans le prologue de la pièce qui connut un immense succès, l'auteur écrit: „*Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich*

⁶⁵ Le succès de Carl Sternheim a un épilogue qui mérite absolument d'être rapporté, puisqu'il concerne directement Franz Kafka. En effet, en 1915, Kafka venait d'entrer dans l'une des phases les plus productives de sa vie, puisqu'il avait commencé la rédaction du roman *Le Procès* ainsi que de quelques récits dont *In der Strafkolonie*. Il venait aussi de publier le récit *Die Verwandlung* dans la revue *Die weißen Blätter*. Fasciné par le talent du jeune auteur de ce récit, Carl Sternheim remit à Kafka le « Prix-Fontane » que lui-même venait de recevoir. Il voulait ainsi témoigner à Kafka son admiration.

geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.“ (Böttcher 1983 :526).

Mais toute cette dénonciation ne portait en elle-même, aucune solution viable pour arrêter cette décadence. Ce n'était finalement qu'un constat résigné.

Les origines de ce « mal du siècle » sont aussi profondes que le mal lui-même. Klaus Schulz en donne quelques explications, politiques et économiques, mais aussi sociales, et qui remontent à l'Allemagne bismarckienne. Les premiers signes précurseurs de cette crise sont sans doute la rupture politique que constitua le passage de l'Allemagne bismarckienne à l'Allemagne wilhelminienne, même si, au départ, elle ne fut pas forcément perçue comme une rupture⁶⁶. Ce qui fut plus visible, ce sont les conséquences sociales de cette rupture politique, telles qu'elles furent relayées et reflétées par la littérature (Schulz 1972: 104) :

Deutschland ist reich geworden. Die Arbeiterschaft lebt zwar nicht in üppigem Wohlstand, aber Gerhart Hauptmanns Drama `Die Weber´ (1892) spiegelt nicht mehr die soziale Wirklichkeit um 1900. Der Naturalismus bringt zwar die Arbeiterklasse auf die Bühne, aber es sind keine sozialistischen Stücke, sie sind vielmehr von sozialer

⁶⁶ Bismarck, l'artisan de l'unité et de la prospérité allemandes, avait gouverné la Prusse pendant 28 ans (de 1862 à 1890) et le Reich pendant 19 ans (de 1871 à 1890). Il fut remercié en 1890 par le jeune empereur Guillaume II, ambitieux, soucieux d'affirmer sa propre personnalité. Bismarck avait réussi à faire des guerres pour unir les Etats allemands, mais aussi à les préserver ensuite de nouvelles guerres en nouant des alliances stratégiques telles que la **Triplice**. Cette politique de préservation de la paix sera vite oubliée par le nouvel empereur. En fait l'unité intérieure du Reich était précaire; les forces politiques et sociales de cette nouvelle puissance européenne qu'est l'Allemagne de Bismarck, n'assumaient par réellement une responsabilité politique, puisque, selon la constitution, les parlementaires avaient des pouvoirs limités (essentiellement budgétaires) et ne pouvaient pas devenir ministres, lesquels étaient nommés par l'Empereur. L'autocratie de Bismarck avait réussi à cacher les faiblesses politiques du système, lesquelles furent rapidement visibles dès son éviction et son remplacement par des chanceliers sans personnalité réelle face à l'Empereur. Lorsque commencèrent, après Bismarck, la rhétorique nationaliste, les paroles chauvinistes et les ambitions impérialistes de Guillaume II, l'Allemagne a non seulement perdu sa crédibilité politique sur le plan international, mais elle a aussi commencé à réveiller les vieux démons de la guerre, tant et si bien que l'époque dite « wilhelminienne » du Reich fit apparaître ce dernier plutôt comme un épouvantail.

Mitleidsethik getragen. Der Naturalismus wird bald von der Neuromantik abgelöst. Richard Wagner ist zwar schon 1883 gestorben, aber seine Opern werden in dieser Zeit als Ausdruck der spätbürgerlich-wilhelminischen Gesellschaft in Deutschland gefeiert. In den sich schnell entwickelnden Wissenschaften verbreitet sich immer mehr die materialistische Weltanschauung und ein ungebrochener Fortschrittsglaube. Architektur und Städtebau entsprechen den neuen technischen und strukturellen Erfordernissen, ohne dafür eine neue Kunstform zu finden. Die Gesellschaftskritiker dieser Zeit, der Philosoph Nietzsche und die Dichter Gerhart Hauptmann und Theodor Fontane, bald aber auch schon Thomas Mann und Frank Wedekind, enthüllen in ihrem Werk vielfach die Schwächen dieser wilhelminischen Gesellschaft.

En réalité, il ne s'agissait pas d'une crise uniquement circonscrite à l'Allemagne, mais d'un phénomène européen, voire mondial, et qu'il est convenu d'appeler „*crise de la modernité*“⁶⁷. Dans l'introduction à son ouvrage de pédagogie de la littérature *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende* (1966 :16), Werner Zimmermann écrit : „*Wohl in keiner früheren literarischen Epoche sind Entfremdung, Auflösung, ja Verlust der Person, der Welt und der Transzendenz so häufig und in einer so radikalen Weise dargestellt worden wie in der Moderne.*“ Ce fut d'abord une crise de la société avant d'être reflétée par la littérature. Elle commence au 19^{ème} siècle, lorsque l'Europe, après avoir dominé et asservi la nature à travers la révolution industrielle, se met à douter d'elle-même, en se posant la question de savoir ce qui va se passer „après la modernité“. Ce doute a ouvert la porte à toutes sortes de théories et de courants philosophiques. L'exemple le plus connu est celui de Friedrich Nietzsche (1844-1900), théoricien du nihilisme, philosophie dont la morale est fondée sur la culture de l'énergie vitale et la « volonté de puissance » qui élève l'homme jusqu'au « surhomme » et le place ainsi dans l'impasse, pour avoir exclu de son existence Dieu son créateur. Dans le prologue à son

⁶⁷ Il convient de rappeler que la définition de la notion de « modernité » en littérature est encore soumise à beaucoup de polémiques. Ricklefs 1996:1287) écrit: „*Umstritten ist bereits die Frage, wann die literarische Moderne beginnt: in ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (wie in der Anglistik üblich), nach 1848 (Walter Benjamin, Th. W. Adorno, Hugo Friedrich, Roland Barthes) oder nach der Französischen Revolution (Hans Sedlmayr, Gert Mattenklott). Ebenso unbestimmt bleibt, welche Autoren ihr zuzurechnen sind.*“

essai intitulé « Der Wille zur Macht » (La volonté de puissance) paru en 1906, donc après sa mort, Nietzsche indique – comme une prophétie - la portée de sa philosophie du nihilisme⁶⁸ :

Was ich erzähle, ist die Geschichte der nächsten zwei Jahrhunderte. Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann: *Die Herkunft des Nihilismus*. Diese Geschichte kann jetzt schon erzählt werden: denn die Notwendigkeit selbst ist hier am Werke. Diese Zukunft redet schon in hundert Zeichen, dieses Schicksal kündigt überall sich an; für diese Musik der Zukunft sind alle Ohren bereits gespitzt. Unsre ganze europäische Kultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe los: unruhig, gewaltsam, überstürzt: einem Strom ähnlich, der *ans Ende* will, der sich nicht mehr besinnt, der Furcht davor hat, sich zu besinnen.

Selon Nietzsche, toute la culture européenne du tournant du siècle évoluait déjà depuis longtemps avec une tension qui grandissait de décennies en décennies, « *devenant une catastrophe, agitée, violente et hâtive ; comme un courant qui court à sa fin, qui ne réfléchit plus, qui a peur de réfléchir* ».

Ce que Nietzsche décrit ici, c'est la décadence de la civilisation européenne qu'il a formulée de manière prophétique dans la plupart de ses œuvres, notamment à travers le personnage de Zarathoustra, ce surhomme qui s'est substitué à Dieu, pour incarner la « soif de pouvoir », et la « volonté de puissance ».

L'écrivain allemand Günter Grass – Prix Nobel de littérature en 1999 – a traduit à sa manière, toujours à propos du 20^{ème} siècle qu' il appelle „*das tränenlose Jahrhundert*“ (le siècle sans larmes), le même désarroi, lorsqu'il décrit dans son roman *Die Blechtrommel* (Le Tambour), avec un humour caustique, une scène où des gens fortunés mais désabusés, paient un ticket d'entrée très cher (12,80 marks) pour aller se

⁶⁸ Extrait de Friedrich Nietzsche: *Werke in zwei Bänden*. Stuttgart, 1930, Band 2, p. 315 (cité in: Diether Krywalsky, Andreas Margraf & Christian Roedig: *Kennwort. Ein literaturgeschichtliches Arbeitsbuch. Band 13: Grundkurs*. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1998 (5^{ème} édition), p. 12).

réunir dans une cave, uniquement pour découper des oignons et pleurer, afin de retrouver enfin le bonheur et la grâce bienfaisante de pouvoir verser des larmes, car, dit-il : „...*deshalb wird unser Jahrhundert später einmal das tränenlose Jahrhundert genannt werden, obgleich soviel Leiden allenthalben.*“⁶⁹ Et il décrit la scène :

Da wurde geweint. Da wurde endlich wieder einmal geweint. Anständig geweint, hemmungslos geweint, frei weg geweint. Da floss es und schwemmte fort. Da kam der Regen. Da fiel der Tau. [...] Und nach dem Naturereignis für zwölf Mark achtzig spricht der Mensch, der sich ausgeweint hat. Zögernd noch, erstaunt über die eigene nackte Sprache, überließen sich die Gäste des Zwiebelkellers nach dem Genuss der Zwiebeln ihren Nachbarn auf den unbequemen Kisten, ließen sich ausfragen, wenden, wie man Mäntel wendet.

Cette séance d'hystérie collective et de thérapie de groupe, expression d'une société malade jusque dans ses émotions, résume l'impasse et l'absurdité de la situation sociale générale de cette époque de décadence que les écrivains cherchent vainement à traduire dans leurs œuvres. Cette décadence de la civilisation européenne s'accompagne – ou plus exactement: découle - de la découverte des civilisations étrangères par les Européens (Hofstätter 1985 : 8) :

Les milieux artistiques reconnaissent enfin que le monde occidental n'est pas le seul à avoir donné naissance à une civilisation et ils cherchent maintenant, au-delà de ses frontières, les messages d'une autre pensée. C'est à ce moment que Gauguin introduit les arts primitifs dans la conscience européenne. Leur spontanéité, à l'opposé de la tradition occidentale, semble exprimer sans détour les influx de l'âme. Mais c'est surtout vers la spiritualité orientale que l'on se tourne alors, car ses arcanes permettent de déchiffrer une autre réalité, à laquelle ses penseurs délivrés de contraintes du monde extérieur ont, par leurs exercices de méditation, depuis longtemps accès. Les histoires indiennes de Raindranath Tagore et les contes philosophiques de Lafcadio Hearn introduits par Hugo von Hofmannsthal devient au tournant du siècle très vite célèbres. Des romans comme Sidharta (sic !) de Hermann Hesse reflètent par ailleurs les efforts que déploie la pensée occidentale pour trouver dans le bouddhisme d'autres modes de compréhension. Les gravures japonaises, qui ont si profondément enrichi l'art

⁶⁹ Günter Grass : *Die Blechtrommel. Roman.* München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993, Edition utilisée: 4. Auflage 1996, zweites Buch, p. 629.

occidental, stimulent une confrontation avec l'héritage de la pensée extrême-orientale. La littérature japonaise se répand très vite. Elle pousse les écrivains européens à s'en pénétrer et à écrire des romans comme celui de Max Dauthendey, *Acht Gesichter am Biwasee* ('huit visages au bord du lac Biwa'). La génération qui est née vers 1860 et qui est entre en 1890 et 1900 jeune et en pleine possession de ses moyens donnera un essor décisif à toutes ces rencontres et à toutes ces recherches.

L'intérêt pour l'exotisme et le « primitivisme », notamment de la part des poètes et des artistes, des anthropologues et des linguistes, engendra à son tour une nouvelle vision du monde dans laquelle l'Europe n'était plus exclusivement le centre de l'univers. La découverte du « primitivisme ! » des peuples colonisés devenait ainsi une réponse aux inquiétudes engendrées par la « crise de la modernité ». Le retour à la nature, la « nostalgie du primitivisme » devenait peu à peu le socle d'une nouvelle théorie, celle de la « postmodernité » qui sera le concept philosophique et culturel caractérisant le 20^{ème} siècle.

Le 20^{ème} siècle allait donc prendre sa revanche sur le 19^{ème} siècle qui fut en Europe, le siècle du progrès industriel, mais aussi du déclin de l'ordre ancien : l'ancienne société de classes (Aristocratie, Bourgeoisie et Tiers-Etat), avec ses normes sociales rigides, fait progressivement place à une société pluraliste dans laquelle la place de l'individu n'est plus définitivement scellée par son origine et sa naissance. Les nouvelles relations humaines et sociales ne sont plus dictées par les droits et les privilèges liés à la classe, mais plutôt par l'ascension sociale personnelle de l'individu. La littérature reflète cette mutation fondamentale, à travers les personnages littéraires et les styles littéraires. On assiste à une profusion de courants littéraires, ainsi qu'à une accélération du rythme auquel ils se relaient :

Die Künstler, die der bürgerlichen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts entsprachen, suchten mit realistischen und naturalistischen Gestaltungsmitteln die Wirklichkeit abzubilden; dabei verstanden sie Sprache in der Nachfolge der Romantik als organischen Teil des Menschen. Sprache fügt sich – nach dieser Auffassung – den Menschen in die natürliche Gemeinschaft des Volkes, der Nation, ein, wobei sich die Unterschiede der Völker und Nationen am deutlichsten in den Sprachen zeigen. Die Auffassung Johann Herders (1744-1803), dass die Sprache den Geist eines Volkes widerspiegeln, führte im vergangenen Jahrhundert [=im 19. Jhd] zu einem Aufschwung der historischen Sprachwissenschaft, die etymologisch auf die Urbedeutung einzelner Worte rückfragte und im Sanskrit das älteste Zeugnis der indoeuropäischen Sprachen erblickte. Seit der Mitte des Jahrhunderts erforschten die sogenannten *Junggrammatiker* unter dem Einfluß der aufstrebenden Naturwissenschaften nach deren Vorbild die Sprachen und Mundarten und suchten die sogenannten „Lautgesetze“ zu erfassen.⁷⁰

En effet, la nouvelle réalité sociale, que connaissaient tous les écrivains du temps de Kafka était la même que celle que les naturalistes avaient vainement tenté de décrire. Ceux-ci avaient laissé de côté les questions et les thèmes historiques, c'est – à – dire des thèmes qui n'ont rien à voir avec leur époque, pour s'attaquer aux problèmes de leur société. Ils ont essayé de répondre à la question : Qu'est ce qu'une société et comment fonctionne-t-elle ? Dans la réponse à cette question se trouve la vraie signification du naturalisme allemand. La question que se posaient les modernes n'était pas vraiment la conséquence du capitalisme sur la société, mais surtout la confrontation de l'individu aux nouvelles réalités que lui impose cette société. Ferdinand Tönnies fait une différence entre ce qu'il appelle une communauté organique et une société ouverte : la première est un organisme vivant qui permet l'intégration de l'individu et où ce dernier se sent à sa place, alors que la seconde est un agrégat mécanique :

Alles vertraute, heimliche, ausschließliche Zusammenleben, wird als Leben in Gemeinschaft verstanden. Gesellschaft ist die Öffentlichkeit, ist die Welt. In Gemeinschaft mit den Seinen befindet man sich, von Geburt an, mit allem Wohl und Wehe daran gebunden. Man geht in die Gesellschaft wie in die Fremde.⁷¹

⁷⁰ *KENNWORT 13 : Literaturgeschichtliches Arbeitsbuch* hrsg. von Diether Krywalski, Andreas Margraf, Christian Roedig. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1994, p. 35: Sprachekrise – Theorie und Erfahrung. Die Sprachekrise als Grunderfahrung der Moderne.

⁷¹ Ferdinand Tönnies, *Gemeinschaft und Gesellschaft*, Leipzig

Voilà la réalité que la littérature avait du mal à refléter : l'écart entre l'idéal d'une communauté organique et la réalité d'une société devenue un agrégat mécanique. Plusieurs courants littéraires s'y sont essayés, chacun à sa manière⁷², mais sans véritable succès durable comme le fit plus tard Kafka dans ses œuvres. Leur échec s'expliquait essentiellement par la crise de la langue que maints écrivains ont constatée et personnellement expérimentée au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle.

3.2 Crise de la langue ou « syndrome de Chandos »

Dans son ouvrage intitulé *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*, Erich Kleinschmidt résume sous forme de constat la crise qu'a

⁷² Un des courants, particulièrement dans les Beaux-Arts, ayant cherché à refléter cette réalité, est le Jugendstil. Le Jugendstil, comme tous les styles, s'est fait l'expression d'une époque. Il a su mettre en œuvre toutes les techniques artisanales et les moyens artistiques dont il disposait. Cette période, il nous faut l'inscrire dans le contexte de l'évolution de l'art au 19^{ème} et au 20^{ème} siècle. Elle oscille entre deux pôles. Le premier –extrême– est celui d'une esthétique de l'art pour l'art souvent respectueuse de la tradition. L'autre –tout aussi extrême– est celui d'une esthétique fonctionnaliste qui revendique l'avenir. La particularité de cette époque et de ce style tient en fait, surtout, à sa position spirituelle, à son sentiment de la vie. Celui-ci s'affirme dans tous les domaines de la création artistique. A travers ce mouvement s'exprime un même désir, une même volonté : celle de trouver une alternative à l'industrialisation, à la production de masse qui, depuis le début du XIX^{ème} siècle, a commencé à conquérir le monde. Cette évolution, on ne veut pas l'arrêter, on veut seulement en utiliser toutes les possibilités. Mais on tente en même temps d'empêcher, au-delà des contraintes imposées par la rationalisation, par la production industrielle et par la distribution de ses produits, que le consommateur et surtout l'être humain, pour qui tous ces objets sont fabriqués, soit oublié. On s'aperçoit alors que ces objets constituent l'environnement de l'homme et conditionnent son mode de pensée, sa façon de vivre. On s'efforce pour cela d'éviter que l'homme, mais aussi l'humain, ne tombe sous l'emprise d'une conception mécaniste où chaque action doit avoir une finalité. L'art de cette époque veut mettre l'accent sur le spirituel dans l'homme mais cherche aussi une symbiose avec les nouvelles techniques. Réalisme et antirationalisme se côtoient alors et ce, d'une étrange manière. Si l'on revendique ce dernier, on admet rarement le premier. C'est pourtant cette juxtaposition – inconsciente– de deux pensées qui caractérise l'ambiance de cette époque. Elle est le propre d'une génération et permet de reconnaître une situation historique et intellectuelle particulière. A un moment où tout se rationalise, où les phénomènes de masse se développent, l'esprit prend conscience de lui-même ; et c'est cette prise de conscience dont on veut rendre conscient le monde, de peur qu'elle ne soit ignorée, emportée dans le sillage de l'évolution.

connue la langue en tant que mode d'expression, au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle.

Il écrit ce qui suit :

Die Gewissheit, dass Sprache eine äußere wie eine innere Wirklichkeit zu bezeichnen vermag, von der das 19. Jahrhundert noch weitgehend überzeugt und in seinem Textverhalten bestimmt war, verlor ihre selbstverständliche Gültigkeit. Die Entdeckung der an der Sprache gebundenen, geistigen Bewegungsdynamik des Menschen, die nicht mehr nur als positives Element empfunden, sondern zunehmend auch als Verunsicherung gedacht wurde, sprengte das statische, vom deutschen Idealismus und seinem klassischen Literaturumfeld sanktionierte Bild, dass Sprache eine unsere Welterfahrung und damit die objektive Welt selbst setzende oder zumindest strukturierende Größe sei. [...] Der Leistungs- und Funktionsraum der Sprache war neu zu vermessen, womit die Formen einer naiven Sprachpraxis zwar keineswegs erledigt, aber zumindest fragwürdig geworden waren. Sprache bestimmt denn neu als Gegenstand intellektueller Reflexion die abstrahiert wissenschaftlichen wie die eher anwendungsorientierten Debatten und es verändert sich dadurch die Art der mentalen Identifikation mit dem Mitteilungsmedium.

Le constat ainsi posé dans une formulation sans doute un peu complexe, découle d'une réalité elle aussi très complexe que l'on a résumée par l'expression « Crise de la langue » (Sprachkrise). Plusieurs théoriciens ou praticiens de la langue (écrivains ou non) ont exprimé cette crise de différentes manières.

3.2.1 Crise de la langue: théorie et expérience de Fritz Mauthner

En 1901, Fritz Mauthner (1849-1923), publia sur ce sujet son essai intitulé „Beiträge zur Kritik der Sprache“ (Contribution à la critique de la langue). A l'instar de Kant dans la „critique de la raison“ et dans la „critique du jugement“, Fritz Mauthner procède à une analyse radicale et minutieuse de la langue en se fondant sur la thèse selon laquelle il s'agit bien d'une superstition de croire que la langue que nous parlons et écrivons se rapporte toujours à un objet et est capable de dire quelque chose sur la réalité de chaque objet. Mauthner montre d'ailleurs à quelles conséquences

désastreuses avait conduit une telle superstition. Originaire de Bohême, il était Allemand et écrivait en allemand ; il était à la fois Juif et Tchèque – situation typique de Franz Kafka. Jusqu'à un âge avancé, il avait appris plusieurs langues, afin de comprendre comment les diverses grammaires des langues formulent la vérité et expriment la réalité vécue. Il essayait donc, comme beaucoup d'intellectuels qui se trouvaient dans la même situation que lui, de vivre personnellement la réalité de cette crise de la langue.

Dans ses Mémoires parus en 1918 sous le titre *Erinnerungen* (Souvenirs), il a analysé le rapport entre les mots et les divers phénomènes isolés qu'ils sont sensés désigner, et il est parvenu à la conclusion que toute langue doit toujours se référer à des objets isolés, à des faits empiriques, mais que ces faits ne sont pas des éléments (aspects) isolés de la langue elle-même. Mauthner pose la définition suivante sous forme de constat d'impuissance: „*Sprache ist ein Werkzeug, mit dem sich die Wirklichkeit nicht fassen lässt. ... Wissen ist Wortwissen, wir haben nur Worte, wir wissen nichts.*“ Selon lui, les relations entre les choses du monde, entre les faits, sont des fonctions de la langue. En réduisant ainsi la connaissance à une simple connaissance des mots, Mauthner démontre que la langue ne peut pas exprimer toute la réalité du monde. La langue en tant que structure et construction ne peut jamais se rapporter à l'expérience vécue, et ne peut jamais être justifiée par l'expérience vécue. Ainsi donc, chaque jugement logique que nous portons ne peut se faire que sur la langue elle-même, et non sur la réalité que la langue essaie d'appréhender. La langue ne peut que générer un système cohérent en soi, mais jamais exprimer une vérité ou renvoyer à une vérité qui se trouve en dehors de la langue elle-même. Les mots n'ont que le sens qu'on veut

bien leur attribuer. Mauthner va jusqu'à affirmer que la croyance selon laquelle les mots se rapporteraient à une « réalité vraie » et auraient donc une signification, cette croyance serait l'expression d'une grande ignorance, pire, elle servirait plutôt aux classes dominantes, de « moyen d'oppression » des autres classes.

Dans un essai daté de 1902 et intitulé « Wortaberglaube » (« superstition des mots »), Mauthner ironise sur le mot « bedeuten » (signifier). Il écrit :

Wie eine Parodie auf die Entstehung der Sprache mutet uns das Allerweltswort `bedeuten´ an. Von dem ursprünglichen Sinne `durch Hindeutung etwas veranlassen´, z.B. einem etwas zu tun bedeuten, ist es mit der Zeit eine Bezeichnung geworden für alle Fälle, in denen auf etwas anderes, Fremdes, Ungenaueres hingedeutet wird. Durch Metaphern hat sich die Sprache entwickelt, dadurch also, dass ein Wort gelegentlich etwas anderes bedeutete, als es bedeutete. Jetzt versteht man `bedeuten´, was von Wichtigkeit ist; noch Goethe, der das Wort sehr liebte, versteht unter bedeutend etwas so viel wie bezeichnend, charakteristisch. Es wäre gut wenn, das viel missbrauchte Wort auf Erklärung von Metaphern einzuschränken; in dem Satze z.B. `sie zählte siebten Lenze´ bedeutet Lenze Jahre.

Der menschliche Aberglaube besaß aber an `bedeuten´ ein vortreffliches Wort für das Hindeuten eines Zeichens auf ein künftiges Ereignis oder auf eine verborgene Tatsache; und weil er das Wort hatte, so gebrauchte er es. Versteckte sich doch hinter den Naturerscheinungen die Macht von Göttern, welche mit Zeichen und Wundern Künftiges und Verborgenes mitteilten, so wie die Priester durch Worte Künftiges und Verborgenes enthüllen. [...]

Die meisten Menschen leiden an dieser geistigen Schwäche, zu glauben, weil ein Wort da sei, müsse es auch das Wort für etwas da sein; weil ein Wort da sei, müsse dem Worte etwas Wirkliches entsprechen. Wie wenn jede Verwitterung in einem Steine der Abdruck einer Pflanze sein müsste! Oder wie wenn zufällig von einem Narren hingekritzelte Linien immer ein auflösbares Rebus sein müssten!

Selon Mauthner, les mots sont simplement des signes utilitaires que nous apprenons et qui nous servent ensuite à nous souvenir des choses que nous avons désignées par ces mots. En conséquence, les jugements que nous formulons à l'aide de mots n'expriment rien d'autre que ce que nous avons mis dans ces mots.

Les conclusions auxquelles Mauthner était parvenu par sa propre expérience de chercheur, un autre les avait également expérimentées à sa manière et les avait

formulées dans un texte devenu une référence incontournable, un document fondamental de la culture moderne au début du 20^{ème} siècle. C'est l'écrivain Hugo von Hofmannsthal qui, en 1902, créa le concept de « Chandoskrise » (Crise de Chandos).

3.2.2 Le concept de « Chandoskrise » chez Hugo von Hofmannsthal

Nous avons déjà mentionné l'expérience de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929), issu lui aussi de l'univers multi-ethnique, multiculturel et polyglotte de la double monarchie qu'était alors l'Autriche-Hongrie. Depuis son jeune âge, il écrivait déjà en langue allemande des poèmes et des drames d'une mélodie fascinante, mais s'aperçut très tôt que la maîtrise d'une langue ou même de plusieurs langues, ne permettait nullement d'exprimer la réalité vécue. Il décrit son expérience dans une lettre à un ami fictif, Lord Chandos⁷³, lettre que nous avons déjà citée mais qui mérite d'être rappelée, parce qu'elle a donné son nom au phénomène que décrit ce document⁷⁴ :

Mein Fall ist in Kürze dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu schreiben. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren musste: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.⁷⁵

L'expérience de l'écrivain Hugo von Hofmannsthal rejoint ainsi celle du théoricien Fritz Mauthner pour confirmer que la réalité ne se laisse pas saisir, ne se laisse pas emprisonner dans des mots. Hugo von Hofmannsthal en tira ses propres conclusions et

⁷³ Le texte de Hugo von Hofmannsthal intitulé „Brief des Lord Chandos [an Francis Bacon]“, écrit en août 1902, fait partie d'une série de textes composant un traité poétologique comprenant, entre autres, des conversations fictives avec Balzac sur les personnages de romans et de drames.

⁷⁴ Ricklefs (1996: 1287) qualifie ce document ainsi: „ein epochales Dokument der Geschichte der literarischen Moderne“.

⁷⁵ Cité ici in: Franz Hebel et. al.: *Lesen – Darstellen – Begreifen. Schreiben als Reflexion über Sprache*. Berlin: Cornelsen Verlag, 1993, p. 211.

se mit à écrire des comédies dans lesquelles la gestuelle conçue comme un langage universel tendait de plus en plus à remplacer les paroles.

Mauthner tirait ses conclusions à partir de raisonnements intellectuels logiques alors qu'il parlait du même phénomène à partir de ses expériences de poète, comme le fera d'ailleurs un autre poète : Rainer Maria Rilke, contemporain de Hofmannsthal. Mais ce sont des scientifiques (aujourd'hui de célébrité internationale) tels que le philosophe viennois Ludwig Wittgenstein (1889-1951) ou le linguiste genevois Ferdinand de Saussure (1857-1913), qui ont systématisé et confirmé ces nouvelles connaissances par leurs recherches. Wittgenstein a, par exemple, établi que la réalité qui nous entoure est déterminée par la totalité des faits, et non par les choses isolées : « *Das logische Bild der Tatsachen ist der Gedanke. [...] Der Gedanke ist der sinnvolle Satz. [...] Der Satz ist eine Wahrheitsfunktion der Elementarsätze. [Wovon man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen.]* ». Plus tard, Wittgenstein radicalisa sa position théorique en réduisant la signification de chaque mot à l'utilisation qu'on en fait dans chaque langue. On sait que, pour sa part, Ferdinand de Saussure, dans son *Cours de linguistique générale* publié en 1916, a définitivement établi la linguistique comme une théorie des signes appelée « sémiologie », et qui est devenue entre-temps un excellent instrument d'interprétation des textes littéraires.⁷⁶

⁷⁶ Originellement, la sémiologie de Saussure désignait la partie de la médecine qui étudie les signes des maladies, c'est-à-dire, les symptômes, et en ce sens, elle est synonyme de symptomatologie. En l'appliquant aux sciences humaines, notamment à la linguistique, Saussure en a fait une « science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale », et plus particulièrement, les systèmes de signes constitutifs d'une langue ou d'un code de langage de manière générale. La grande nouveauté de cette découverte en linguistique est que le mot n'est qu'un support d'un sens, et non le sens lui-même, de même que le symptôme n'est qu'une manifestation d'une maladie, et non pas la maladie elle-même.

3.2.3 L'expérience personnelle de Robert Musil

Dans son roman inachevé *Der Mann ohne Eigenschaften* (L'Homme sans qualités) dont le premier volume publié en 1930 porte déjà le sous-titre révélateur *Reise an den Rand des Möglichen* (Voyage au bord du possible), Robert Musil présente lui aussi, et à sa manière, le monde au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle, à travers un personnage nommé Ulrich et qui ne parvient pas à saisir la totalité de la réalité. Le deuxième volume paraît en 1932 sous le titre de *Das Tausendjährige Reich* (Le Millénium), alors que le troisième volume, le plus révélateur, restera inachevé et ne paraîtra que sous forme de fragments en 1952. Mais malgré son caractère fragmentaire, cette œuvre de Musil révèle toutes les crises de la société de son temps. Le projet de Musil est la démystification : il se livre à un démontage de la réalité, « une vivisection du monde » dans un style limpide et ciselé (Mossé 1995 : 926). Ulrich, le héros du roman, est successivement militaire, ingénieur, mathématicien (comme Musil lui-même). Homme sans caractère propre, Ulrich décide de considérer le monde comme un spectacle, et la réalité comme une fiction parmi tant d'autres. En désespoir de cause, il invente à la place du monde réel un monde imaginaire que nous qualifierons aujourd'hui de « virtuel », et dans lequel il mène une vie faite de rêveries et d'expériences imaginées. Ce monde imaginaire détermine d'ailleurs toute la structure du roman dans lequel s'enchaînent et s'entrecroisent actions et pensées, commentaires et digressions, montrant concrètement que le présent raconté ne peut plus être appréhendé avec les moyens traditionnels de narration. En 1932, Robert Musil lui-même écrit dans une note relative à ce roman: « *Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass*

die Geschichte, die in ihm erzählt werden soll, nicht erzählt wird“⁷⁷. Et il renchérit: „Was sich definieren lässt, Begriff ist, ist tot, Versteinigung, Skelett. [...] Das Wort soll nichts Fixiertes bezeichnen. Es ist das lebendige Wort voll Bedeutung und intellektueller Beziehung zum Augenblick, ... eine Stunde später ist es nichtssagend, obwohl es alles sagen kann, was ein Begriff sagt.“⁷⁸ Ces constats n'étaient d'ailleurs pas seulement le fait d'écrivains allemands ; on peut noter des déclarations similaires chez des écrivains français tels que André Gide, Paul Valéry, pour ne citer que ceux-là. Et n'est-ce pas dans *Le Petit Prince* de Saint-Exupéry que l'on trouve la parfaite formule selon laquelle « *La langue est la source de tous les malentendus* »? N'est-ce pas la même chose que Kafka exprimait en ces termes : « *Der Satz ist ein Verräther* » (K5:13)⁷⁹.

Beaucoup d'écrivains ont explicitement établi le lien direct entre la crise de la langue et le mal du siècle, à l'instar du Viennois Karl Kraus qui voyait le royaume d'Autriche-Hongrie comme un « institut d'expérimentation de la fin du monde »

⁷⁷ Robert Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg: Rowohlt, 1952, p. 1640; cité in: Emrich p. 58.

⁷⁸ Plus près de nous, bien d'écrivains ont exprimé la même réalité, chacun à sa manière. Thomas Mann, par exemple, a déclaré dans une conférence sur son roman *Jacob und seine Brüder* : « *Heute aber sieht es beinahe so aus, als ob auf dem Gebiet des Romans nur noch das in Betracht käme, was kein Roman mehr ist. Vielleicht war es immer so* ». Cf. Thomas Mann : *Joseph und seine Brüder*, ein Vortrag (1942) ; In : *Neue Studien*, Berlin /Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1948, p. 167. Cité ici in: Emrich: p. 58.

⁷⁹ Dans le cas particulier de Franz Kafka, il faut noter que les Juifs allemands des villages de Bohême avaient hérité d'une situation complexe que Wagnerová décrit ainsi (Wagnerová 1997 : 27) : „*Mit ihrer tschechischen Umgebung und auch untereinander sprachen die Dorfjuden tschechisch, auch wenn sie die deutsche Sprache beherrschten. Ihr Deutsch war allerdings eine Art «jüdisches Deutsch», angereichert mit Worten aus dem Jiddischen – eine Reminiszenz an die polnischen Zuwanderer, die jiddisch sprachen. Wurde aber im Ort eine jüdische Schule gegründet, war dort die Unterrichtssprache selbstverständlich Deutsch – so wünschte es die Obrigkeit.-, und auch die `besseren` Juden auf dem Land grenzten sich durch ihr Deutsch von ihren gemeineren Glaubensgenossen ab. Auch in der Synagoge wurde neben Hebräisch Deutsch gesprochen; ebenso waren die Inschriften auf den Grabsteinen in Hebräisch und Deutsch abgefasst. In vielen jüdischen Familien auf dem Lande sprach man allerdings in der Woche Tschechisch und nur am Sabbat Deutsch, um den Feiertag vom Alltag abzugrenzen. Die deutsche Sprache war in diesem Sinne doppelt symbolisch besetzt, einerseits als die Kirchensprache und andererseits als die Sprache des sozialen Aufstiegs.*“

« *Versuchsanstalt des Weltuntergangs* »⁸⁰ et qui affirmait par ailleurs : « *Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon von der Phrase.* »⁸¹ Il voyait dans la crise de la langue le symptôme de la maladie de toute époque.

Le mal de « fin de siècle », cette nouvelle vérité révélée qu'est l'incapacité de la langue à exprimer véritablement ce que nous pensons, a évidemment eu comme conséquence, de susciter de multiples réactions, pas seulement individuelles comme chez Hugo von Hofmannsthal qui a choisi la gestuelle comme une alternative d'expression. Plusieurs courants littéraires ont tenté, chacun à sa manière, de donner une réponse, de trouver une parade à ce mal. En témoigne la profusion de courants littéraires ayant succédé au naturalisme qui, lui-même, s'était constitué comme une réaction contre le réalisme bourgeois taxé de « Illusionsrealismus » : après le naturalisme, il y eut le néo-romantisme (avec comme chef de file Hermann Hesse)⁸², le néo-classicisme (avec Stefan Zweig)⁸³, le symbolisme (avec Stefan George)⁸⁴, l'impressionnisme avec Rainer Maria Rilke et l'expressionnisme (avec de multiples représentants dont Kasimir Edschmid, Georg Kaiser, Franz Werfel etc).

⁸⁰ Cf. K. Kraus : Franz Ferdinand und die Talente. In K. Kraus: *Grimassen. Auswahl 1902-1914*. herausgegeben von D. Simon. Berlin 1971, p. 557 (cité ici in : Böttcher 1983 : 603)..

⁸¹ Cf. K. Kraus: Was man im Traum aufsagen kann. In: K. Kraus: *Aphorismen und Gedichte. Auswahl 1903-1933*. herausgegeben von D. Simon. Berlin: 1974, p. 299 (cité ici in : Böttcher 1983 :525)

⁸² En réaction au naturalisme ancré dans le présent et dans la société industrielle naissante, avec son cortège de maux sociaux, les néo-romantiques se tournent vers le passé, surtout vers le Moyen-Age et ses héros de légende qui, au lieu d'un langage elliptique et dialectal, utilisent une langue précieuse et noble. On transpose sur la scène les grands mythes germaniques ou celtiques. (Mossé 1995 : 816ff)

⁸³ A la place du symbolisme qui a ressuscité et multiplié les archaïsmes, quelques rares écrivains ont voulu rendre à la scène la rigueur et le dépouillement.

⁸⁴ Le symbolisme qui fut un peu le pendant littéraire du Jugendstil dans les Beaux-Arts (cf. § 1.3 ci-dessus), célèbre la création poétique elle-même, dans un langage poétique solennel pouvant aller jusqu'à l'ascèse. [C'est l'art pour l'art]. Le symbolisme veut prouver que l'art peut rompre avec la société et trouver en lui-même sa propre fin. « En fuyant à l'écart du monde, le poète pensait en découvrir le sens le plus caché, respirer le parfum `originel`. L'art pur devenait une religion sans Dieu.» (Mossé 1995 : 801).

3.3 La « naissance » de l'autonomie du mot

3.3.1 L'expressionnisme et la recherche du « mot magique »

La crise du langage qui a secoué la société occidentale au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle peut se résumer en paraphrasant les paroles du physicien allemand Albert Einstein qui écrivait en 1921 : „*Insofern die Sätze der Sprache sich auf die Wirklichkeit beziehen, sind sie nicht sicher und insofern sie sicher sind, beziehen sie sich nicht auf die Wirklichkeit.*“ C'est en substance ce que Franz Kafka aussi exprimait lorsqu'il écrivait : „*Es ist nicht mittelbar, weil es nicht faßbar ist, und es drängt zur Mitteilung aus demselben Grund. [...] Früher begriff ich nicht, warum ich auf meine Frage keine Antwort bekam, heute begreife ich nicht, wie ich glauben konnte, fragen zu können.*“

Sans rien exagérer, on peut affirmer que la « crise de la langue » que plusieurs écrivains ont expérimentée au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle, a eu sur la littérature européenne en général, et sur la littérature allemande en particulier, des conséquences importantes et déterminantes pour l'évolution de la vie littéraire. Les enseignements tirés par chacun des écrivains ne peuvent pas être appréhendés et quantifiés ici. Toutefois, la plus importante conséquence fut sans doute la naissance de l'autonomie du mot : puisque le rapport entre la langue et la réalité ne peut plus être exprimé et compris d'une manière générale accessible à tous, et puisque la réalité elle-même peut être créée par le mot, en dehors de toute autre existence réelle, il en résulte de manière conséquente, que l'écrivain en général – le poète en particulier – peut librement mettre

le monde réel entre parenthèses et le traiter comme s'il n'existait pas en tant que tel. C'est ce que nous avons vu avec le héros de Musil qui s'invente un monde fictif dans lequel il se plaît et se complaît. En somme, le poète peut se référer exclusivement à sa propre imagination et décider de la signification qu'il veut donner aux mots dans son propre univers intérieur⁸⁵. Pour le lecteur, la compréhension de ces mots ne pourrait résulter que de la compréhension de la structure du texte.

Ce sont les expressionnistes qui ont illustré de la manière la plus convaincante cette recherche du mot idéal, particulièrement dans la poésie. Dans l'introduction à son ouvrage de pédagogie de la littérature *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Interpretationen für Lehrende und Lernende*, Werner Zimmermann a donné des exemples probants de cette réalité, en citant des poèmes de Gottfried Benn, chef de file incontesté des expressionnistes allemands. Plusieurs poèmes de Benn tels que « Verlorenes Ich », « Fragmente » ou « Das Wort » illustrent comment les expressionnistes recherchaient le « mot magique », le « mot codé » (« Chiffre ») par lequel la réalité peut être cernée. C'est l'expérience que tentèrent aussi plusieurs cercles littéraires au début du 20^{ème} siècle, notamment à Prague, ville de naissance de Franz Kafka.

⁸⁵ Il va de soi qu'un tel choix et une telle position finiront par bannir le poète dans une « tour d'ivoire » qui deviendrait alors sa propre prison, loin de la société. Dans une société en crise, une telle position créerait sans doute encore plus de problèmes que le constat qui a poussé l'écrivain dans cette situation de bannissement. Ce danger –là, plusieurs écrivains l'avaient vite senti et n'ont pas manqué d'œuvrer à l'éviter, parce qu'il se poserait alors toutes les questions : du sens d'une œuvre ou du rôle d'un écrivain.

3.3.2 Prague : un îlot de rayonnement littéraire

Au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle, plusieurs villes prirent de l'essor pour devenir des centres littéraires importants. On sait qu'en Allemagne, Berlin devint le point de mire des naturalistes qui y faisaient jouer leurs principaux drames dans le célèbre « Lessingtheater » dont le metteur en scène Otto Brahm⁸⁶ fit l'épicentre de la nouvelle culture théâtrale qui rayonnait partout en Allemagne et dans l'ensemble du monde germanophone.

Vienne, capitale germanophone de la « double monarchie » austro-hongroise, fut pour sa part, un grand centre de diffusion de l'impressionnisme et du symbolisme. Outre Hugo von Hofmannsthal et Robert Musil que nous avons déjà cités, il faut mentionner aussi Arthur Schnitzler, Sigmund Freud et surtout Karl Kraus⁸⁷ qui, parlant de la littérature de cette époque, l'a nommée « *die demolirte Litteratur* » (sic !), titre de l'une de ses publications parue en 1897 (Böttcher et al. 1983 : 525).

Il y avait également d'autres métropoles comme Munich et Cologne, mais aussi des villes de moindre importance – telles que Weimar et Jena – qui furent aussi des références culturelles notoires. Dans la double monarchie austro-hongroise, il y avait, à côté de la capitale Vienne, la modeste ville de Prague, capitale de l'ancien royaume de Bohême, qui devint un important carrefour de la vie intellectuelle et littéraire. Tous les

⁸⁶ Otto Brahm (1856-1912) contribua au rayonnement du naturalisme allemand en créant aussi la société „Freie Bühne“ qui excellait dans la représentation de pièces de théâtre ayant échappé de justesse à la censure.

⁸⁷ Karl Kraus (1874-1936), écrivain et journaliste, a marqué de son empreinte de radicalité esthétique et de critique impitoyable, la scène culturelle de Vienne au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle.

mouvements culturels y connurent pour quelques années un bouillonnement étonnant. La ville de Prague devint donc un milieu cosmopolite et complexe sur le plan linguistique, social et ethnique.

La vie intellectuelle à Prague au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle est donc le produit d'une évolution économique, politique et sociale significative résultant des grands mouvements de lutte d'émancipation tchèques depuis la deuxième moitié du 19^{ème} siècle. En effet, c'est au cours de cette période d'essor que beaucoup d'Allemands (surtout des fonctionnaires, des commerçants et des intellectuels) avaient immigré à Prague, constituant une importante minorité germanophone. Dans cette minorité germanophone, on comptait surtout des Juifs qui avaient fui la vague d'antisémitisme qui commençait à se manifester en Autriche. Cette période d'économie florissante couvrait toutefois un problème ethnique grave. Les Tchèques à qui on avait imposé la langue allemande, menaient une lutte âpre pour la reconnaissance de leur langue et de leur culture. Certes, ce n'était pas la première fois que les Juifs faisaient face à une telle situation. Du Moyen-Âge jusqu'au milieu du 19^{ème} siècle, les Juifs avaient toujours fait l'objet d'humiliations fréquentes et de la ségrégation qu'on leur avait toujours imposées. Et dans ce cas précis, le gouvernement qui venait de leur ouvrir les portes des écoles supérieures et des universités, leur avait imposé l'enseignement exclusif de l'allemand au cours primaire. Or, malgré les persécutions auxquelles ils ont eu à faire face, les Juifs ont toujours su garder à travers les siècles leur tradition qui a pour pierre angulaire l'éducation. Les nouvelles écoles ayant perdu leur caractère juif – du fait de la germanisation de la ville de Prague – elles n'étaient plus en mesure de donner l'éducation juive qu'il fallait aux enfants qui les fréquentaient. Ces enfants

étaient alors coupés de la tradition juive, de leur histoire et de leur langue. Les Juifs n'avaient d'autre choix que de s'identifier aux Allemands sur le plan culturel et politique, tout en se faisant ainsi haïr de ces derniers, parce qu'ils ne les considéraient pas comme leurs égaux, et aussi parce que les Tchèques les assimilaient aux Allemands. Du côté des Tchèques, la lutte pour la reconnaissance identitaire a souvent évolué et pris l'allure de représailles contre les Juifs.

Le nombre d'écrivains juifs de langue allemande qui s'illustrèrent à Prague en quelques décennies est impressionnant⁸⁸, mais écrivains de langue tchèque et de langue allemande vivaient côte à côte, sans véritables échanges intellectuels, obligeant ainsi les intellectuels juifs au bannissement dans une sorte de « ghetto ». Seuls quelques uns parmi eux tentèrent de transcender les barrières nationales, sociales et raciales. C'est le cas de Max Brod qui servit de médiateur culturel entre Allemands et Tchèques, notamment en faisant connaître les écrivains tchèques Leos Janáček et Jaroslav (Jaroslav) Hašek. Max Brod et Franz Werfel avaient cherché très tôt à nouer contact avec les milieux d'artistes expressionnistes en Allemagne. Dans le sillage de ces deux précurseurs, la plupart des intellectuels juifs de Prague réussirent tôt ou tard, à percer et à quitter cette ville, sauf Franz Kafka qui l'appelait la „petite mère“ qui le tenait prisonnier entre ses griffes.

⁸⁸ Max Brod, Martin Buber, Gustav Meyrink, Rainer Maria Rilke, Franz Werfel, Ludwig Winder, Hermann Ungar et bien d'autres encore (cf. Grabert & al. 1986 : 286f).

3.3.3. Kafka et la littérature allemande à Prague

Franz Kafka est né le 3 juillet 1883 à Prague, d'un père commerçant juif de langue tchèque, Hermann Kafka, venu de la campagne à la ville, et d'une mère juive nommée Julie Löwy⁸⁹. Fils aîné des six enfants dont seuls quatre ont survécu jusqu'à l'âge adulte, Franz fréquenta le lycée allemand de la ville, fit ensuite ses études à l'université allemande de la ville⁹⁰. Il étudia d'abord la germanistique, puis, sur insistance de son père, acheva ses études universitaires par un doctorat en droit en 1906, suivies d'une année de stage pratique en droit. Enfin, il commença sa vie professionnelle à Prague comme employé dans une Société italienne d'Assurances dénommée *Assicurazioni Generali*⁹¹, puis, à partir de 1908 jusqu'en 1922, dans une Société tchèque de Sécurité Sociale à Prague dénommée *Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt für das Königreich Böhmen in Prag*⁹². Toute sa vie se déroula entre son métier qui lui assurait le pain quotidien, mais qu'il n'aimait guère, et son rêve de vivre sa véritable passion : devenir écrivain, un rêve qu'il ne put jamais réaliser pour deux raisons principales :

⁸⁹ Cf. arbre généalogique des familles Kafka et Löwy (selon Anthony Northey) dans Wagnerová 1997 : 216f). La souche des Kafka remonte au début du 19^{ème} siècle et se trouve dans un village tchèque nommé Osek (s'écrit aussi Ossek, ou Wossek, ou encore Wohsek). Son père a émigré à Prague

⁹⁰ Créée en 1348, l'Université de Prague est la première université de langue allemande.

⁹¹ Kafka est entré dans cette entreprise le 1^{er} octobre 1907, suite à une intervention faite en sa faveur par son oncle maternel Alfred Löwy (1852-1923), que Kafka appelait « Madrider Onkel » (l'oncle de Madrid, parce que ce dernier travaillait comme cheminot à Madrid). Kafka affirme, lui-même, qu'il était le membre de sa famille le plus proche de lui, plus proche de lui que ses propres parents. Il ne fait guère de doute que cet oncle a servi de référence pour la figure de l'oncle dans le roman *Der Proceß*. La situation de Kafka dans l'entreprise *Assicurazioni Generali* ne lui plaisait guère. Le salaire était trop bas et les horaires de travail ne lui convenaient pas, car il avait commencé à écrire quelques unes de ses œuvres. Tout cela le poussa à quitter cette entreprise le 15 juillet 1908, donc au bout de moins d'un an, en se faisant délivrer une attestation médicale de laquelle il ressort clairement que cet emploi ne convenait pas à sa nature.

⁹² Il y commença comme stagiaire le 1^{er} octobre 1909, avant d'y faire ensuite toute sa carrière professionnelle jusqu'en 1922. Contrairement à la première entreprise dans laquelle il travailla, Kafka fut apprécié dans son nouvel emploi. Son style de rédaction lui valut des éloges et des promotions substantielles : il passa en 1910 de simple auxiliaire au rang de Vice-Secrétaire (Vice-Sekretär) ayant sous ses ordres trente agents, puis au rang de Secrétaire Principal et enfin de Secrétaire en Chef (Obersekretär) en 1922, avant que la maladie ne l'obligeât à prendre une retraite anticipée.

d'abord il y avait l'ambiance franchement étouffante d'une maison familiale dans laquelle dominait un père qui n'avait aucune compréhension pour son fils : „*Ich will schreiben mit einem ständigen Zittern auf der Stirn. Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung*“ (K9 : 176) ; voilà comment Kafka caractérisait dans ses *Tagebücher* à la date du 5 novembre 1911, l'ambiance qui régnait dans sa maison familiale ; ensuite vint en 1917 la maladie fatale – la tuberculose – qui paralysa progressivement toute sa vie, au point de le contraindre à une retraite anticipée en 1922. Dès lors, et jusqu'à la fin de sa vie en 1924, il ne fit plus que lutter de toutes ses forces pour assumer autant que possible sa vocation d'écrivain.

A propos de son père, il faut rappeler que Kafka a vécu une ambiance familiale très lourde et très défavorable à son travail littéraire. La communication entre père et fils ne passait pas du tout, comme l'attestent plusieurs passages des *Tagebücher* de Kafka, et la fameuse « Lettre au père » (*Brief an den Vater*), un document épistolaire personnel devenu un morceau choisi d'écriture littéraire. Dans l'édition critique de ce document minutieusement présenté et commenté par Michael Müller (cf. bibliographie), ce dernier montre les circonstances particulières de la genèse de cette lettre au père que Franz Kafka lui-même désigne par le terme de « Riesenbrief » (lettre géante)⁹³, mais qui ne sera jamais envoyée au destinataire. Müller montre aussi la figure géante et dévorante du père⁹⁴, inaccessible au fils,

⁹³M. Müller 1997 : 66.

⁹⁴ A propos de l'attitude de Kafka père envers son fils Franz, Wagnerová (1997 : 81) raconte l'anecdote suivante : une nuit, l'enfant alors âgé de deux ans à peine, a soif en pleine nuit et demande à boire avec une telle insistance que le père, exaspéré, le sort de la chambre et le laisse seul sur le balcon de l'immeuble pendant longtemps. L'enfant apprend ainsi à ses dépens la toute-puissance inflexible du père. Il en garda sans doute un souvenir plein de traumatismes. Depuis Maria

étouffante et écrasante, autant pour la mère que pour tous les enfants. Il montre enfin que cette lettre du fils au père est un véritable « règlement de comptes » familial.

Hautement dramatique aussi : le tiraillement de Kafka entre deux passions : d'une part, la passion pour l'écriture qui constituait son principal – sinon son unique – refuge, et d'autre part la passion amoureuse qui le rongea toute sa vie, ponctuée de plusieurs fiançailles annoncées et aussitôt rompues, et d'amours impossibles à répétition⁹⁵ qu'il laissait éclater dans sa correspondance privée et qu'il dissimulait dans sa production littéraire sous des personnages à peine fictifs⁹⁶. Là aussi, il est tout à fait possible de lire les œuvres de Kafka comme des drames romantiques⁹⁷.

Montessori, nous savons que l'attitude des adultes envers les enfants se traduit souvent par des traumatismes irréversibles. Dans son ouvrage *Kinder sind anders* elle écrit : „Die auffallende Blindheit des Erwachsenen, seine Gefühllosigkeit Kindern gegenüber - den Früchten seines eigenen Lebens – haben sicher tiefe Wurzeln, die sich durch die Generationen erstrecken, und der Erwachsene, der zwar Kinder gern hat, sie aber dennoch unbewusst nicht voll anerkennt, fügt ihnen unbeabsichtigt ein Leid zu. Die soziale Frage des Kindes führt uns an die Gesetze heran, nach denen der Mensch gebildet ist, und hilft uns, selbst ein neues Bewusstsein zu entwickeln und folglich unserem eigenen sozialen Leben eine neue Richtung zu geben.“

⁹⁵ Citons un exemple parmi tant d'autres passages des écrits de Kafka: „Die Frau, noch schärfer ausgedrückt vielleicht die Ehe, ist der Repräsentant des Lebens mit dem Du Dich auseinandersetzen sollst. Das Verführungsmittel dieser Welt sowie das Zeichen der Bürgerschaft dafür, dass diese Welt nur ein Übergang ist, ist das gleiche. Mit Recht, denn nur so könnte uns die Welt verführen und es entspricht der Wahrheit. Das Schlimme ist nur dass wir nach geglückter Verführung die Bürgerschaft vergessen und so eigentlich das Gute uns ins Böse, der Blick der Frau in ihr Bett uns gelockt hat.“ (K6: 213).

⁹⁶ Qui nierait que Fräulein Bürstner dans le roman *Der Proceß* est une allusion anagrammique à Felice Bauer, l'objet d'un impossible amour de la part de Franz Kafka?

⁹⁷ Signalons à ce sujet que Milena Jesenská, l'amie de Kafka, a écrit : « *Alle meine Artikel sind Liebesbriefe* », phrase que Alena Wagnerová a choisie comme titre de la biographie qu'elle a écrite sur cette amie de l'auteur. Cf. Alena Wagnerová : *Milena Jesenská*. « *Alle meine Artikel sind Liebesbriefe*. » *Biographie*. Mannheim : 1994.

Finalement, Kafka est mort en 1924 de la tuberculose dont il disait qu'elle était „*nur ein Aus-den-Ufern-Treten der geistigen Krankheit*“.⁹⁸ En fin de compte, Kafka déclarait avec lucidité au sujet de sa propre situation :

Es ist nicht Trägheit; böser Wille, Ungeschicklichkeit [...], welche mir alles mißlingen oder nicht einmal mißlingen lassen: Familienleben, Freundschaft, Ehe, Beruf, Literatur (sic!), sondern es ist der Mangel des Bodens, der Luft, des Gebotes. [...] Ich habe von den Erfordernissen des Lebens gar nichts mitgebracht, so viel ich weiß, sondern nur die allgemeine menschliche Schwäche, mit dieser – in dieser Hinsicht ist es eine riesenhafte Kraft – habe ich das Negative meiner Zeit, die mir ja sehr nahe ist, die ich nie zu bekämpfen[,] sondern gewissermaßen zu vertreten das Recht habe, kräftig aufgenommen, an dem geringen Positiven sowie an dem äußersten, zum Positiven umkippenden Negativen hatte ich keinen ererbten Anteil. (K6 : 215).

Bien que coincé dans l'insularité de la ville de Prague, Kafka croyait donc sincèrement être un homme parfaitement représentatif de son époque, et il revendiquait même le droit de la représenter, mais dans une négativité tragique. Lui-même écrivait en 1913 (K. 10: 179): „*Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe, ...aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen.*“ Un vrai sujet de tragédie. A cela s'ajoute la tragédie de son temps qui se superpose à la sienne propre : La condition humaine au début du 20^{ème} siècle.

Cette revendication explicite d'être une icône de son époque, un paradigme de la souffrance de son temps, a été intégralement transposée dans la littérature qui fut la seule raison de vivre de Kafka. C'est pourquoi cette même revendication est utilisée par beaucoup d'exégètes de Kafka comme instrument d'interprétation de ses œuvres. Mais il n'est pas certain que l'écrivain appliquait à son œuvre ce qu'il disait de sa propre personne. Le but premier de Kafka dans ses œuvres n'était pas tant de critiquer

⁹⁸Lettre de Franz Kafka à Oskar Baum en juin 1918. Cité ici in Böttcher et al. 1983: 551. Texte original in Brod : F. K. Briefe 1902-1924, Frankfurt a. M., , 1958, p. 242.

la société de son temps que de faire part de sa propre aventure personnelle. Son écriture est d'abord personnelle. Mais l'exploit qu'il a réalisé a été de faire de cette aventure personnelle un reflet de celle de tout homme de son époque, et partant, une aventure universelle. Kafka nous livre ses héros dans leur réalité la plus vraie, comme des héros de tragédie livrés à eux-mêmes (Barrault 1992: 156) :

L'homme ordinaire, mais libre, avait de moins en moins droit de cité. Sur tout homme libre pesait le lourd tribut d'une culpabilité de base. Kafka, seul, osait remettre en question la justice. Dans cette organisation, perfectionnée, d'abrutissement systématique des peuples, planté sur un terrain libre, non embrigadé, l'homme dans son ambiguïté terrienne et religieuse, naturelle et surnaturelle, réaliste et surréalistes. Accusé ? De quoi devant les hommes ! Accusé de quoi devant [...] disons Dieu. Et encore là il y a imposture : non pas devant Dieu, mais devant les Eglises ; c'est-à-dire que les hommes tirent des dieux.

Pour ce qui concerne la forme, l'écriture s'est muée subtilement de la structure narrative à la structure dramatique. Habituellement, le genre épique, c'est de la narration, les textes de Kafka ne narrent plus véritablement, ils mettent des personnages en scène qui viennent « faire leur numéro », « jouer leur partition ».

3.3.4 Caractéristiques de la littérature allemande à Prague

Fritz Mauthner explique dans ses mémoires déjà cités, les conséquences que le caractère insulaire de Prague a eues sur l'allemand que parlaient les germanophones de cette ville tels que Franz Kafka. Mauthner écrit: „*Ich besitze nicht die Kraft und Schönheit einer Mundart. Der Deutsche im Innern von Böhmen, umgeben von einer tschechischen Landbevölkerung, spricht keine deutsche Mundart. Er spricht ein papierenes Deutsch.*” En fait, la culture à Prague au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle était certes polyglotte, mais le repli de chaque communauté sur elle-même, n'a pas

favorisé un véritable métissage culturel. Plusieurs cultures se côtoyaient pour former une vie culturelle chatoyante, mais d'une manière uniquement structurelle. La littérature allemande à Prague vivait donc une situation autarcique qui ne lui permettait même pas d'enrichir la langue allemande par des apports dialectaux de la langue tchèque. Eloignés – pour ne pas dire isolés - de l'épicentre de la vie intellectuelle allemande, les écrivains allemands de Prague pratiquaient généralement un allemand d'une pureté cristalline (comme chez Kafka), et une littérature souvent désignée par l'expression « phantastische Prosa » (prose fantastique)⁹⁹, à l'instar de Gustav Meyrink (1868-1932) qui était incontestablement, à côté de Franz Kafka, le plus connu des poètes allemands de cette ville tchèque. Fils d'un banquier et devenu lui-même banquier (mais tombé en faillite), Gustav Meyrink est décrit comme le prototype de l'écrivain juif allemand de Prague naviguant entre plusieurs cultures¹⁰⁰. Son roman *Der Golem* (paru en 1915) raconte l'histoire d'un homme artificiel qui aurait été créé à Prague par le rabbin Löw. Rêves, visions, parodies, pratiques occultes sont les ingrédients de ce roman qui a fasciné plusieurs générations. Par ailleurs, satire, paraboles, métaphores, et surtout sa manière de rapporter des réalités totalement

⁹⁹ C'est sans doute en référence à cela que, parlant des œuvres de Kafka, le critique littéraire Ernst Weiß écrit : „*Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Strafe, alles Phantasie, fernere oder nähere. [...]*“, et parlant de Kafka lui-même: „*Gewiß und übergewiß! Dieser magische Genius sah mehr und anderes, tiefer, himmlischer und höllischer sah er als die anderen. Aber was sah er zuletzt? Doch nur sich.*“ (cité ici in: K 11, couverture p. 4) . Cette déclaration enthousiaste est évidemment réductrice.

¹⁰⁰ Thomas Mann qui était fasciné par la personnalité de Gustav Meyrink, l'a immortalisé dans sa nouvelle *Tonio Kröger* (1903) en le caractérisant ainsi: „*Ich kenne einen Bankier, einen ergrauten Geschäftsmann, der die Gabe besitzt, Novellen zu schreiben. Er macht von dieser Gabe in seinen Mußstunden Gebrauch, und seine Arbeiten sind manchmal ganz ausgezeichnet. Trotz - ich sage, trotz- dieser sublimen Veranlagung ist dieser Mann nicht völlig unbescholten; er hat im Gegenteil schon eine schwere Freiheitsstrafe zu verbüßen gehabt, und zwar aus triftigen Gründen. Ja, es geschah ganz eigentlich erst in der Strafzeit, daß er seiner Begabung inne wurde, und seine Sträflingererfahrungen bilden das Grundmotiv in allen seinen Produktionen. Man könnte daraus, mit einiger Keckheit, folgern, daß es nötig sei, in irgendeiner Art von Strafanstalt zu Hause zu sein, um Dichter zu werden. Aber drängt sich nicht der Verdacht auf, daß seine Erlebnisse im Zuchthaus weniger innig mit den Wurzeln und Ursprüngen seiner Künstlerschaft verwachsen gewesen sein möchten als das, was ihn hineinbrachte? Ein Bankier, der Novellen dichtet, das ist eine Realität, nicht wahr? Aber ein nichtkrimineller, ein unbescholtener Bankier, welcher Novellen dichtete - das kommt nicht vor...*“

fictives, sont aussi des éléments caractéristiques du style de ce roman, lesquels rapprochent Gustav Meyrink de Franz Kafka, et surtout de l'écrivain tchèque de Prague Jaroslav Hašek (1883-1923).

A la recherche de ce qui fait la particularité de Prague en tant que centre de rayonnement littéraire au temps de Kafka, le critique littéraire tchèque Karel Kosik a esquissé dans un article intitulé « Hašek und Kafka oder Die groteske Welt »¹⁰¹ le parallèle entre Franz Kafka et son compatriote et contemporain Jaroslav Hašek, écrivain tchèque de Prague :

Beide wurden im selben Jahr und in derselben Stadt geboren, beide verbrachten den größten Teil ihres Lebens in Prag, beide schrieben ihre weltberühmten Werke in den Jahren um den Ersten Weltkrieg, und nur ein Jahr trennte sie, als sie Anfang der zwanziger Jahre starben. Das ist natürlich eine äußerliche und zufällige Feststellung, die an sich noch nicht viel über die Beziehung zwischen Hašek und Kafka aussagt. Wir können das Problem aber auch umkehren. Welcher Art war das *Milieu*, das so unterschiedliche Erscheinungen wie Hašek und Kafka hervorbrachte? Wie war das Prag Kafkas, wie das Hašeks? Beide haben ihren Geburtsort berühmt gemacht. Ihr Werk ist mit Prag verbunden, Prag ist in ihrem Werk auf bestimmte Weise dargestellt.

Kafka n'appartenait à aucun courant littéraire, à aucun réseau confrérique d'écrivains, à aucune école littéraire – déclarée ou non ! Bien qu'il ait connu et fréquenté beaucoup d'écrivains¹⁰², il était en marge de tout l'*establishment* littéraire de son temps, et c'est dans l'isolement et la solitude qu'il a élaboré la singularité de son style et de son œuvre¹⁰³.

¹⁰¹ Traduit de la langue tchèque par Holger Siegel. In: *Die Prager Moderne*. Hg. v. Kretoslav Chrattk. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, pp. 78ff. (Texte original tchèque paru en 1963). La traduction allemande du texte est citée ici dans : *KENNWORT 13 : Literaturgeschichtliches Arbeitsbuch* hrsg. Von Diether Krywalski, Andreas Margraf, Christian Roedig. Hannover: Schroedel Schulbuchverlag, 1994, pp. 66.-68.

¹⁰² Outre ceux déjà cités, il faut mentionner aussi Johannes Urzidil (1896-1970).

¹⁰³ Pour comprendre pourquoi Kafka affectionnait particulièrement l'isolement et la solitude, tant pour lui-même que pour ses œuvres, il faut rappeler qu'il était, selon le mot de F. C. Weiskopf, « Angehöriger einer Minderheit innerhalb einer Minderheit eines unter fremder Herrschaft lebenden Volkes ». (Cité in Grabert & al. 1986 : 287).

En marge des expressionnistes dont il partageait sans doute l'audace et l'idéalisme, il a développé ses méthodes personnelles de construction littéraire basées sur le fantastique qui rendait ses œuvres parfois énigmatiques. Les expressionnistes sont arrivés avec des slogans : « *Weltende* » (Jakob Van Hoddis), « *Der Aufbruch* » (Ernst Stadler), « *Der neue Mensch* » (Georg Kaiser). Kafka, lui, va faire une révolution tranquille, discrète. Sa pensée poétique possédait une rigueur analytique incomparable pour révéler les réalités cachées et les intentions les plus secrètes. Lui-même se considérait sans doute comme un « *Abzeichner der Wirklichkeit* » (un «réflecteur», donc un miroir de la réalité).

« Miroir de la société », Kafka l'était effectivement et profondément à travers ses œuvres. Celles-ci reflétaient en effet la réalité non seulement dans la poétique de l'écriture, mais aussi dans sa thématique. Kafka avait une manière particulière à lui d'aborder et de présenter les grands problèmes de son temps, notamment le problème de la difficulté d'exprimer en termes poétiques la réalité quotidiennement vécue, la réalité du temps qui fuit inexorablement et qui échappe à l'homme. Dans un de ses récits intitulé *Das nächste Dorf*, Kafka traite de la notion de temps, sous la forme d'une parabole dont voici le texte (K1 : 220f)¹⁰⁴ :

Mein Großvater pflegte zu sagen: „Das Leben ist erstaunlich kurz. Jetzt in der Erinnerung drängt es sich mir so zusammen, dass ich zum Beispiel kaum begreife, wie ein junger Mensch sich entschließen kann ins nächste Dorf zu reiten, ohne zu fürchten, dass -von unglücklichen Zufällen ganz abgesehen – schon die Zeit des gewöhnlichen, glücklich ablaufenden Lebens für einen solchen Ritt bei weitem nicht hinreicht.

¹⁰⁴ Cette version diffère légèrement de celle publiée dans *Hermes* 1998 : 342.

A priori, on ne voit pas au premier abord que ce texte parle du temps. Il est si bref qu'il nous paraît déroutant. Le texte s'arrête au moment même où on ne s'y attend pas. On n'apprend pratiquement rien, sinon que quelqu'un (le narrateur) parle de son grand-père en le citant. La citation n'est suivie d'aucun commentaire. Le texte nous paraît inachevé. Mais en réalité, c'est véritablement une parabole réservée aux initiés, une parabole qui, comme celles de la Bible, a besoin d'une explication, d'une exégèse qui en révèle la signification. Pour ce faire, il faut se référer à la phrase qui semble être la principale dans le texte : „*Das Leben ist erstaunlich kurz.*“ A partir de cette assertion nous pouvons nous tourner vers la manière dont elle est formulée et véhiculée : c'est une affirmation qui résulte de la longue expérience d'un homme âgé (*Großvater*) qui regarde son passé à travers le souvenir (*Erinnerung*). Il affirme, sur la foi de l'expérience vécue, que le temps d'une vie, si longue soit-elle, ne suffit même pas pour aller de chez soi dans le village le plus proche, avec la certitude d'y parvenir. Ce qui est énoncé dans la phrase principale du texte sous forme de thèse, est donc étayé sous forme d'exemple. Le texte est donc complet et se suffit à lui-même. Voilà pourquoi, l'auteur ne voit nullement la nécessité d'y ajouter une quelconque explication. Il est laissé aux initiés de décrypter la parabole. Le poète Federico García Lorca (1898-1936) fait partie de ceux qui, parce que poètes eux-mêmes, ont vite compris la réalité décrite par Kafka dans cette parabole. Dans son poème *Canción de finete* (Chanson du cavalier), le poète espagnol met en scène un cavalier qui connaît bien la route qui le mènera à destination, la ville de Córdoba, mais sait aussi qu'il n'y parviendra jamais : la mort, perchée sur les tours de cette ville, va le clouer sur place. Il ne parviendra pas aux portes de la ville, mais plutôt aux portes de la mort qui domine la vaste plaine. Hugo Friedrich qui fait ce rapprochement tout à fait pertinent

(Friedrich 1958 : 127f) l'étend d'ailleurs à bien d'autres poèmes classiques tels que *Heureux qui comme Ulysse* de François Du Bellay (poète français du 16^{ème} siècle) ou *Laßt mich weinen*, poème contenu dans *Der West-Östlicher Diwan* de Goethe. Dans l'un comme dans l'autre poème, le même thème revient : l'homme prend conscience de ce but lointain qui l'appelle et l'attire inexorablement, mais il réalise en même temps que ce qui paraît lointain est en réalité plus proche que jamais. C'est sans doute le thème de la mort qui est ainsi abordé sous la forme poétique de la parabole. Mais, c'est aussi, de manière plus générale, la relativité fondamentale de toute chose qui est ainsi postulée : les notions de « proche » ou « lointain » n'existent pas dans l'absolu. Dans sa parabole *Das nächste Dorf*, Kafka ramène ce postulat à son expression la plus simple : il faut toute une vie au grand-père pour réaliser que le village voisin (*Das nächste Dorf*) est ce qu'il y a de plus lointain, si lointain que toute une vie ne suffit pas pour y parvenir. Cette vérité découverte enfin par le grand-père au soir d'une longue vie, n'est pas formulée ici comme une réflexion philosophique, mais plutôt selon une « logique poétique », pour reprendre l'expression de Käte Hamburger. Kafka allie donc la thématique et la poétique avec une parfaite dextérité pour exprimer et refléter la réalité de son temps qui, en maints points, rejoint la réalité de tous les temps, celle du temps de Du Bellay comme celle du temps de Goethe et de Federico García Lorca.

Et pourtant sa réalité à lui, Kafka, ne semblait guère dépasser les horizons de son univers immédiat : la famille, le milieu professionnel et les fréquentations personnelles, et surtout – et avant tout – lui-même. Voilà l'univers sur lequel est ancrée son œuvre, et qui pourtant fait d'elle, une œuvre poétique universelle. En effet, Kafka était pleinement de son temps. Il portait en lui les stigmates de son temps : la

décadence morale de la société dont tant d'écrivains ont si bien rendu compte dans leurs œuvres, la solitude existentielle devant la mort dont souffrait tout le monde dans cette Europe devenant progressivement athée, et surtout l'angoisse générale que la menace de la guerre faisait peser dans toute l'Europe. C'est tout cela que Kafka vivait en sourdine dans l'atmosphère étouffante du milieu familial, et c'est pourquoi il savait si bien rendre compte de son temps, à partir de l'intérieur. Kafka parlait en tant qu'homme de son temps, il parlait de l'homme de son temps, il parlait à l'homme de son temps – et de tous les temps. L'écrivain Martin Walser, sans aucun doute le plus grand disciple de Kafka, a exprimé cela sous forme théorique lorsqu'il écrivait, à propos du romancier en général :

Der Romanschreiber hat es ja doch immer mit Menschen zu tun, die sind sein einziger, sein unübertrefflicher, sein unerreichbarer Gegenstand; und ich glaube, er kann nicht einen einzigen Satz über einen Menschen zu Papier bringen, kann nicht eine Person zum Leben erwecken, wenn er nicht auch die Laster, oder zeitgemäßer formuliert: die Schwächen seiner Person im Keim in sich birgt. Natürlich hat er nicht alle Handlungen seiner Personen selbst vollbracht, aber er kann das, was ihm als Wirklichkeit begegnet, in ihm zumindest als Möglichkeit vorhanden ist. So gesellschaftskritisch sich also ein Schreiber auch aufführt, zuerst meint er doch immer sich selbst.

Vielleicht ist das, was er schreibt, eine Buße für ihn, vielleicht ein Gericht, vielleicht eine vorbeugende Maßnahme, vielleicht ein Spaß, aber es ist nie - wenn es recht geschrieben ist - ein Aburteilen der Gesellschaft aus der elenden Distanz eines isolierten Schreibtischs, auf dem der Autor gewissermaßen den Scheiterhaufen, auf dem er die Gesellschaft verbrennt, zur eigenen Beweihräucherung entzündet.¹⁰⁵

Comme le note Hartmut Binder dans son ouvrage *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*¹⁰⁶, à l'époque où vécut Franz Kafka, la ville de Prague a connu une effervescence intellectuelle jamais connue auparavant et jamais égalée par la suite. En quelques années, plusieurs générations d'écrivains et d'artistes se sont relayées pour animer la capitale de ce qui était alors la Bohême, notamment, par des soirées de

¹⁰⁵ Cité ici in : Goethe Institut & Ludwig-Maximilian-Universität, München: *Prüfungsaufgaben zum Deutschen Sprachdiplom für Ausländer II 1968-1969*. München: Max Hueber Verlag, 1970, pp.11f.

¹⁰⁶ Berlin: Gebr. Mann, 1991.

cabaret, des revues littéraires, des publications devenues célèbres. Tout ce beau monde a gravité autour de Franz Kafka, et la plupart de ces écrivains étaient en contact direct avec lui, perçu comme un modèle, voire comme une idole, en tout cas comme l'écrivain le plus célèbre de Prague. Certains voyaient même en lui un conseiller littéraire sur la scène littéraire pragoise.

La thématique centrale de l'œuvre de Franz Kafka reflète parfaitement son propre horizon géographiquement réduit, mais qui s'ouvre sur l'immensité des problèmes auxquels est confronté tout homme en général : c'est l'homme isolé et aliéné face à l'Autre (ou la société des Autres) qu'il perçoit comme une réalité oppressante et menaçante, sous la forme de puissances bureaucratiques arbitraires, occultes ou transcendantes. C'est l'homme impuissant face au monde anonyme qui l'écrase impitoyablement. C'est la tragédie de la condition humaine tout court. Mais sa poétique est totalement ouverte et novatrice.

Conclusion partielle

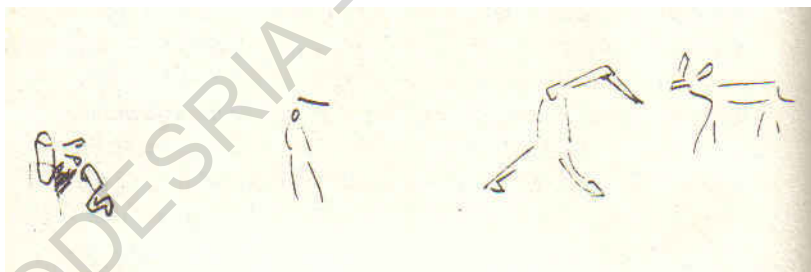
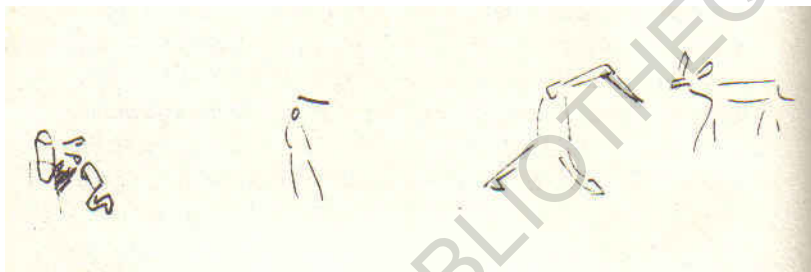
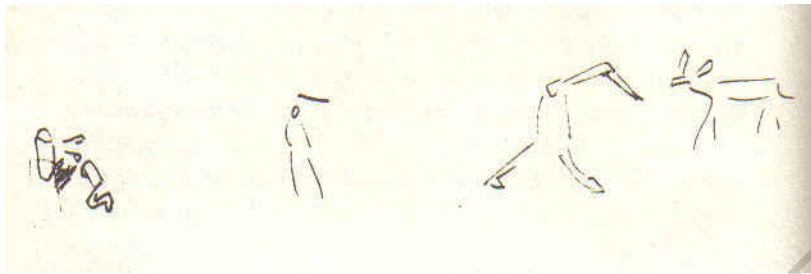
En 1915, alors que Franz Kafka n'était encore connu que dans un cercle restreint d'amis, il se produisit un événement qui passa sans doute inaperçu, mais dont la signification profonde mérite d'être rappelée et soulignée. L'écrivain Carl Sternheim, tout juste un peu plus âgé que Kafka, vivait alors la consécration du succès de ses œuvres (*Die Hose*, *Der Snob* et *1913*), puisque le « Prix-Fontane » lui fut alors décerné. Mais Sternheim posa un acte mémorable : il remit à Franz Kafka le montant total du prix littéraire qui venait de lui être décerné. Il témoignait ainsi publiquement son estime et son admiration pour son cadet. Il est évidemment difficile, sinon impossible, d'apprécier objectivement la signification profonde de ce geste absolument rare, surtout dans ce milieu d'écrivains où les deux personnes concernées pouvaient même être perçues comme des rivaux potentiels. Toutefois, il nous semble que ce geste de magnanimité pourrait bien être comparé – toutes proportions gardées – à celui de deux personnages bibliques : Jean Baptiste et son cousin Jésus. Le premier avait donné en public un témoignage éloquent sur le second en déclarant : « Derrière moi, vient quelqu'un dont je ne suis pas digne de dénouer la courroie de ses sandales. Moi je vous baptise avec de l'eau. Lui, il vous baptisera avec le feu. » Cette comparaison très subjective peut paraître exagérée, mais l'histoire de la littérature a montré que le nom de Kafka évoque aujourd'hui un écrivain de stature et de renommée mondiales, alors que celui de Sternheim est beaucoup moins connu, même dans son propre pays. Cela nous semble refléter la dimension réelle de Franz Kafka pour la littérature mondiale.

Désigner le 20^{ème} siècle comme le « siècle de Kafka », comme nous l'avons fait dans le titre de cette première partie de notre Thèse, c'est postuler non seulement la place centrale de cet écrivain de langue allemande dans la littérature moderne, mais c'est surtout reconnaître qu'il fut l'initiateur d'une nouvelle vision littéraire du monde, l'inventeur d'une nouvelle fiction littéraire. En citant la liste de nombreux écrivains contemporains qui furent influencés par l'écriture de Franz Kafka, Werner Zimmermann écrit :

Kein Autor der frühen Moderne hat indessen so nachhaltig auf die Literatur der Jahrhundertmitte eingewirkt wie Franz Kafka : durch seine Absage an die Psychologie - 'zum letzten Mal Psychologie' -, durch seine Technik der Verfremdung, seine 'Logik des Absurden' und seine Aufhebung der Gesetzmäßigkeiten von Raum und Zeit und von Ursache und Wirkung.

C'est sans doute le plus beau compliment que l'on puisse faire à un écrivain, surtout si cela est parfaitement vrai. Et c'est ce que nous allons donc tenter d'illustrer dans la deuxième partie de cette Thèse.

DEUXIEME PARTIE :
LA CREATION LITTERAIRE CHEZ FRANZ KAFKA :
DES FORMES POETIQUES MINEURES AUX ROMANS INACHEVÉS



CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Dessins de Kafka : esquisses de personnages et d'animaux en mouvement, formes énigmatiques, actions suggérées, significations incertaines. Les coups de crayon du dessinateur Kafka ressemblent étrangement aux coups de plume de l'écrivain (source : K 11 : 132).

4. Production et vision littéraires de Franz Kafka

„Die innere Welt lässt sich nur leben, nicht beschreiben.“.(Franz Kafka)¹⁰⁷

4.1 – Modes de production littéraire de Franz Kafka

4.1.1 - Mise en perspective historique de la production littéraire de Kafka

Si l'on considère la production littéraire de Kafka dans sa genèse et dans son évolution, on peut constater qu'elle est marquée par trois phases de création :

1. Kafka a commencé sa production littéraire par des textes très courts et très élaborés, allègres dans le rythme et pétillants dans la forme. Généralement, lui-même en était si satisfait qu'il se faisait parfois le plaisir de lire ses histoires à un public composé essentiellement de ses amis et admirateurs. Il n'a pas hésité à en faire publier certaines. Les exemples les plus représentatifs de ces « textes de la première génération » sont : *Die Abweisung*¹⁰⁸ (1906/1907), *Die Bäume* (1907), *Kleider* (1908), *Zerstreutes Hinausschauen* (1908), *Der Ausflug ins Gebirge* (1910), *Wunsch*, *Indianer zu sein* (1912). Certains de ces „mini-récits“ (*Wunsch*, *Indianer zu sein* est un texte de 6 lignes, *Die Bäume* fait à peine plus de 4 lignes) démontrent déjà admirablement la capacité de l'auteur à capter l'attention du lecteur et à maintenir le suspens dans la narration. D'autres illustrent déjà le talent de l'auteur dans la création de la fiction à partir des mythes ou des clichés. Dans cette première période de création, l'activité

¹⁰⁷ Cité in: Uta Olivieri-Treder (in Florenz): „Geziemendes über Brecht und Kafka“ in: *Brecht-Jahrbuch 1977* Hrsg. von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand in Verbindung mit Gisela Bahr, Eric Bentley, Walter Hinck, Hans Mayer, Ulrich Weisstein und der Internationalen Brecht-Gesellschaft. Suhrkamp Verlag, S. 1000-110, page citée : 108.

¹⁰⁸ Texte que Kafka lui-même commente avec coquetterie en ces termes: „eine schlechte, vielleicht ein Jahr alte Kleinigkeit“ (cité in Hermes 1998: 549, source K1 :28).

littéraire représentait encore pour Kafka une sorte de « passe-temps » favori auquel il prenait de plus en plus plaisir.

2. Puis, Kafka frappa trois grands coups en 1912, en rédigeant *Das Urteil*, *Der Heizer* (premier chapitre du futur fragment de roman *Der Verschollene* ou *Amerika*) et *Die Verwandlung*, trois récits écrits successivement, et chaque fois, pendant la nuit, donc des textes nés d'une écriture éjaculatoire et jubilatoire¹⁰⁹ qui représentent sans aucun doute le premier tournant décisif dans la vie de l'écrivain. Dès lors, l'écriture qui n'était qu'un passe-temps pour lui, devient progressivement une passion de plus en plus dévorante. La production littéraire s'accélère et se consolide par la rédaction de nombreux récits. La thématique centrale des textes de l'auteur se précise et s'impose, pendant que sa vie privée s'oppose de plus en plus à son activité littéraire (au point de s'exclure mutuellement, selon lui-même). Quand au style de l'auteur, il s'affine et se raffine. La secrète ambition de Kafka de créer de grandes œuvres (notamment d'écrire des romans) se dessine et se réalise progressivement avec le deuxième fragment de roman (*Der Proceß*) qui apparaît, avec *Der Verschollene*, comme les premières pierres d'une future trilogie romanesque. Mais les premiers signes d'une maladie fatale s'annoncent aussi déjà (en 1917), et avec eux, l'avènement du deuxième virage dans la vie de l'écrivain.
3. A partir de 1917/1918, la maladie s'infiltré insidieusement dans toute la vie, et surtout dans la création littéraire de Kafka, l'obligeant progressivement à consacrer toutes ses forces à la lutte pour la survie, à réviser ses ambitions

¹⁰⁹ Kafka écrit dans son Journal à la date du 23 septembre 1912 (au lendemain de la naissance du récit): „Die Geschichte Das Urteil habe ich in der Nacht vom 22. zum 23. [September 1912] von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.“ (K10 : 101).

littéraires, à moduler sa thématique et à « distiller » désormais son style. Presque toutes les œuvres qui vont naître au cours de cette troisième phase de production littéraire portent – dans le fond ou dans la forme, parfois dans les deux - la marque d'une écriture devenue presque « thérapeutique ».

4.1.2 – A la manière d'un conte...

L'une des particularités des premiers textes de Kafka pouvant expliquer le succès de cet écrivain auprès de son auditoire, réside sans aucun doute dans la capacité de créer immédiatement une complicité tacite entre auteur et lecteur. Prenons le récit intitulé *Wunsch, Indianer zu werden*¹¹⁰ qui nous paraît illustrer parfaitement cette technique fondée sur une simplicité élémentaire, avec des images en forme de clichés, mais d'une profondeur insondable.

Wenn man doch ein Indianer wäre, gleich bereit, und auf dem rennenden Pferde, schief in der Luft, immer wieder kurz erzitterte über dem zitternden Boden, bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, und kaum das Land vor sich als glatt gemähte Heide sah, schon ohne Pferdehals und Pferdekopf.“

Nous avons ici un cas exemplaire de la manière de créer la fiction littéraire à partir de presque rien, notamment à partir d'un simple cliché hérité de la littérature triviale ou du cinéma populaire, mais un cliché bien ancré dans la conscience collective des lecteurs auxquels s'adresse le texte.

Le texte est composé d'une image précise, celle d'un cavalier arrimé à la bride de son cheval galopant à vive allure dans l'immensité d'une verte prairie ; le cavalier éperonne son cheval en criant à tue-tête. Cheval et cavalier font corps l'un avec l'autre,

¹¹⁰Version de l'édition de Roger Hermes 1998 : 7.

respirant et vibrant à l'unisson, mais ils font aussi corps avec le sol qui vibre et tremble aussi avec eux. Avec cette image, nous voilà déjà comme au cinéma, dans un de ces films innombrables typiquement américains dénommés « western ». Nous nous trouvons dans la scène classique d'une chevauchée fantastique ou d'une attaque d'Indiens déchaînés. Quiconque a vu des films américains de guerre contre les Apaches, reconnaît automatiquement ce cliché et se met aussitôt à rêver. C'est comme s'il voyait véritablement de vrais Indiens, plus vrais que nature. L'image paraît si vraie que le lecteur-rêveur se met à rêver de la suite qui n'est pas décrite par le texte : les Apaches prennent d'assaut un campement ennemi, ou bien ils attaquent un train sifflant dans l'immensité du far-west. Le lecteur croit voir Buffalo Bill courant à la rescousse etc. La fiction devient soudain si réelle qu'on finirait même par oublier que ce n'est qu'un rêve, un cliché. Mais l'auteur avait pourtant prévenu au début du récit : « *Wenn man doch ein Indianer wäre* » : ce conditionnel (irréel) signifie bien qu'il ne faut pas rêver. Et la fin du texte ramène effectivement le lecteur à la réalité : „*bis man die Sporen ließ, denn es gab keine Sporen, bis man die Zügel wegwarf, denn es gab keine Zügel, [...] schon ohne Pferdehals und Pferdekopf*“. Il n'y a pas de bride, pas d'éperons, pas de cheval, pas de prairie, pas d'Apaches, bref, il n'y a, en fait, rien de réel dans tout cela. Ce n'est qu'un cliché devenu momentanément réalité, pour faire rêver un instant. En un seul jet de plume, en une seule phrase esquissée, l'auteur réussit à faire rêver son lecteur, grâce à un fond d'images de référence connues de tous les deux. Et c'est d'ailleurs pourquoi, après avoir lu ce bref récit, le lecteur se prend à prolonger lui-même la rêverie et la galopade, parce que le narrateur lui a, en quelque sorte, mis le pied à l'étrier et a lâché la bride à son imagination. Nous avons là une technique de narration que l'on pourrait qualifier de très élémentaire, mais qui se

révèle très efficace. C'est un récit simple, sans aucune recherche stylistique pédante, sans aucune prétention intellectualiste, mais qui emporte tout de suite l'adhésion du lecteur à qui on a mis, en quelque sorte, l'eau à la bouche, pour qu'il prolonge lui-même le plaisir de lire et de rêver. Toutes proportions gardées et toutes définitions respectées, ce récit s'apparente, dans sa forme de narration, à une histoire que raconterait un grand-père à ses petits-enfants dont l'imagination est subitement transportée dans un monde merveilleux. C'est pourquoi tout lecteur qui lirait et comprendrait ce récit comme un conte merveilleux, n'éprouverait aucun besoin de lui chercher une quelconque interprétation philosophique ou ésotérique. Il s'agit tout simplement d'une petite histoire à faire rêver d'ailleurs. Pourquoi ne l'appellerait-on pas un conte, puisque ce récit opère dans la mémoire du lecteur à la manière d'un conte, c'est-à-dire qu'il déclenche une cascade d'images pour faire rêver, à la manière d'un conte.¹¹¹

Evidemment, l'interprétation classique que l'on donne à ce récit (Kremer 1998 : 57f) ne tient généralement pas compte, en priorité, du procédé de création poétique de Kafka, et de ce désir d'évasion qu'il engendre, mais plutôt du texte auquel il se réfère manifestement, mais sans le citer, c'est-à-dire *Die Fabel ohne Moral* de Heinrich von Kleist dont voici l'intitulé intégral :

Die Fabel ohne Moral¹¹²

Wenn ich dich nur hätte, sagte der Mensch zu einem Pferde, das mit Sattel und Gebiß vor ihm stand, und ihn nicht aufsitzen lassen wollte; wenn ich dich nur hätte, wie du zuerst, das

¹¹¹ Cf. à ce sujet: Peter Henisch: „Vom Wunsch, Indianer zu werden“. *Wie Franz Kafka Karl May traf und trotzdem nicht in Amerika landete*. Salzburg: Residenz Verlag, 1994.

¹¹² Aus Heinrich Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*. München: Carl Hanser Verlag DTV, 9. vermehrte und revidierte Auflage 1993, 1. Band, S. 325

unerzogene Kind der Natur, aus den Wäldern kamst! Ich wollte dich schon führen, leicht, wie ein Vogel, dahin, über Berg und Tal, wie es mich gut dünkte; und dir und mir sollte dabei wohl sein. Aber da haben sie dir Künste gelehrt, Künste, von welchen ich, nackt, wie ich vor dir stehe, nichts weiß; und ich müßte zu dir in die Reitbahn hinein (wovor mich doch Gott bewahre) wenn wir uns verständigen wollten. H. v. K..

Kleist a conçu sa fable à lui comme une critique de la civilisation par le biais du cheval : le cheval dompté, « civilisé », qui ne veut plus obéir à l'homme. Et les exégètes de Kafka croient que la fable de ce dernier s'insère aussi dans cette thématique de la critique de la civilisation¹¹³. Mais une telle interprétation reposerait sur l'idée que Kafka privilégie le contenu par rapport au contenant. Or, comme on peut bien le constater, le contenu de la fable de Kafka est extrêmement distillé : Kafka a gardé – en partie, mais pour l'essentiel - le titre de Kleist, mais en réalité, il ne s'agit guère d'une fable ; ce n'est plus une histoire d'animal, mais une histoire d'Indien esquissée à l'aide d'une série d'images stéréotypées défilant comme des séquences d'un film. Ces images sont des clichés réduits à leur plus simple expression. Kafka n'a pas organisé son texte selon un plan pédagogique, il fait tout simplement dérouler devant nos yeux des images connues, véhiculant des idées connues. Kafka n'expose pas d'ambition moralisatrice ici, pas de visée critique ; son projet est purement poétique. Il se sert donc du texte de Kleist comme d'un fond de commerce qu'il ampute de tout ce qui fait sa teneur originelle, afin de pouvoir en faire quelque chose de totalement nouveau : une fiction, un désir. Ce que Kafka emprunte à Kleist, c'est avant tout ce subjonctif verbal de l'irréalité (« hätte ») qu'il transforme en un vœu

¹¹³ Kafka fut un grand admirateur de Kleist dont il aimait lire les écrits, particulièrement *Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege*, *Die Marquise von O*, et *Michael Kohlhaas*. Kafka affectionnait particulièrement la nouvelle *Michael Kohlhaas*, il affirme l'avoir lu et relu plusieurs fois, parfois même en public. Il disait: „Das ist eine Geschichte, die ich mit wirklicher Gottesfurcht lese“. (cf. H. Müller 1985: 108).

irréalisable (« Wunsch, ein Indianer zu werden »). Tout le reste n'est que du rêve esquissé à coups de clichés, comme un peintre esquisse un dessin qui vise à retenir l'essentiel et non à fixer la réalité d'une personne ou d'un objet¹¹⁴. Dans la fable de Kafka, la réalité est simplement suggérée : il n'y a pas de cheval, pas de bride, pas de prairie ; l'essentiel, c'est seulement une rêverie, une envie d'ailleurs. C'est la création de la fiction à partir de presque rien. On voit donc qu'à partir du texte initial de Kleist, Kafka fait une réinterprétation créative, une réécriture poétique.

4.1.3 – A la manière d'un rêve...

Parfois, Kafka part d'un simple rêve pour créer la fiction littéraire, et plusieurs de ces récits utilisent les images et le style du rêve. En effet, à partir de 1909, Kafka avait pris l'habitude de fixer ses propres rêves dans ses *Tagebücher*, et de les exploiter ensuite dans le processus de création de la fiction littéraire. C'est par exemple le cas pour une note que l'on trouve dans ses *Tagebücher* au mois de novembre 1911, et qui fut visiblement exploitée pour le récit *Das Unglück des Junggesellen* (K1 : 21-22). Un autre récit intitulé *Unglücklichsein* est visiblement construit selon le même principe. Mais Kafka ne se contente jamais de transcrire tout simplement le rêve. Bien au contraire, il a coutume de se servir de cette réserve d'images et de cet univers que constituent ses rêves, pour créer sa propre imagerie, son propre univers poétique. Entre le récit d'un rêve transcrit et la structure du récit qu'il engendre alors, il n'y a

¹¹⁴ On trouve dans les œuvres de Kafka, beaucoup de personnages artistes dont des peintres (par exemple Tittoreli dans *Der Proceß*), mais Kafka lui-même donne une idée de sa conception du dessin ou de la peinture : dans son Journal on trouve beaucoup de dessins dont nous proposons quelques uns dans la présente Thèse.

généralement aucun rapport direct, aucune identité de fond ou de forme. Tout au plus peut-on trouver des similitudes, des ressemblances. La création poétique issue du rêve n'est jamais un produit direct du rêve, mais une fiction originale, une stylisation des éléments du rêve. On le voit par exemple dans les romans de Kafka où il utilise beaucoup d'images oniriques, mais stylisées, dans lesquelles, par exemple, il n'y a plus de frontière, ni dans le temps, ni dans l'espace. On y voit aussi le changement instantané de perspective de narration, l'apparition d'événements qui paraissent interminables, la perméabilité entre plusieurs faits qui se passent simultanément, et souvent, le dédoublement des personnages dans un récit.¹¹⁵ L'exemple le plus intéressant à ce sujet est le récit intitulé *Der Traum*. Ce récit qui semble bien être un texte préliminaire du roman *Der Proceß*, commence ainsi : « *Josef K. träumte.* ». Après cette mise en contexte qui situe clairement l'action du récit dans le domaine du rêve, le narrateur raconte l'aventure d'un homme, Josef K., qui, par une belle journée d'été, va vivre une curieuse aventure, notamment son propre enterrement dans un cimetière. Toutefois, le personnage principal de ce rêve n'est pas lui-même, Josef K., mais plutôt un artiste chargé de graver en lettres d'or dans la pierre tombale, la mention habituelle « *ci-gît etc.* ». Pendant que cet artiste travaille, Josef K. lui-même va donc assister, en spectateur médusé, à cette performance artistique, avant de rejoindre finalement sa

¹¹⁵ Cette technique de narration est désormais devenue de nos jours une pratique généralisée que l'on trouve chez plusieurs écrivains. Dans la littérature allemande contemporaine par exemple, elle est magistralement illustrée par les œuvres de Michael Ende – fils du peintre surréaliste allemand Edgar Ende - qui connaissent un succès inouï auprès du public. Par exemple, dans son roman *Der Spiegel im Spiegel. Ein Labyrinth* (initialement paru en 1984 et déjà à sa troisième édition en 1991), Michael Ende raconte l'histoire d'un personnage qui dialogue avec sa propre personne brusquement surgie du passé ; il entend donc, par exemple, des paroles qu'il avait lui-même prononcées des années auparavant, et qu'il retrouve totalement déformées par l'écho provenant du temps qui sépare le passé du présent. La vision romanesque que ce roman applique et qui fut déjà pratiquée par Kafka, est exprimée par le narrateur en ces termes : « *Wenn man im Traum weiß, dass man träumt, ist man kurz vor dem Aufwachen. Ich werde gleich aufwachen. Vielleicht ist dieses Feuer nichts anderes als der erste Strahl der Morgensonne einer anderen Wirklichkeit.* » Cette thèse postule tout simplement qu'il existe une réalité au-delà de la nôtre, mais qui est en même temps la nôtre.

dernière demeure. Il n'est pas établi que Kafka a effectivement fait un tel rêve (ou un rêve similaire), mais l'intérêt littéraire de ce texte réside dans l'originalité de ce personnage dédoublé qui assiste, admiratif, à son propre enterrement. Nous verrons plus loin que ce personnage préfigure déjà, celui du roman *Der Proceß*.

Un autre récit qui nous montre une autre forme de dédoublement du personnage principal est *Unglücklichsein*, cité plus haut. On y voit le narrateur dans sa chambre, recevant la visite d'une fillette. Un curieux dialogue s'engage entre les deux personnages. Le narrateur réalise que la fillette est bien une partie de lui-même, ce qu'il résume en disant : « *Ihre Natur ist meine.* » Il apparaît alors que le narrateur lui-même, solitaire et longtemps déchiré par une identité ambivalente, se réjouit de pouvoir s'identifier enfin à quelqu'un. Mais, sur le mode du rêve, le dialogue est parsemé de malentendus autant que de sous-entendus. Il se révèle que le personnage de l'enfant n'est qu'une projection du narrateur, en somme un fantôme et non une personne réelle. Et les malentendus entre le narrateur et le personnage de la fillette ne nient pas le fait que la fillette soit une partie du narrateur, bien au contraire, ils révèlent le fait que le narrateur lui-même n'est pas en harmonie avec les différentes parties de sa propre personnalité. C'est ce qui explique ses propres conflits intérieurs. Le narrateur tourne donc le dos à son propre fantôme pour retourner à sa solitude habituelle. Il réalise alors pleinement que cette rencontre n'était qu'une pure illusion, un simple rêve.

Le rêve constitue pour l'écriture de Kafka, un univers fantastique dans lequel il puise constamment son inspiration, ses images et son style de narration, le style onirique où il n'y a pas de frontière entre la fiction et la réalité.

4.1.4 – A la manière d’une fable...

On trouve chez Kafka plusieurs histoires d’animaux qui accèdent la thèse selon laquelle l’auteur est un grand fabuliste. Nous avons vu que Kafka a détourné une fable de Kleist pour en faire une sorte de conte. Prenons cependant un autre exemple, le récit intitulé *Kleine Fabel*¹¹⁶ :

„Ach“, sagte die Maus, „die Welt wird enger mit jedem Tag. Zuerst war sie so breit, daß ich Angst hatte, ich lief weiter und war glücklich daß ich endlich rechts und links in der Ferne Mauern sah, aber diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin und dort im Winkel steht die Falle, in die ich laufe.“ „Du mußt nur die Laufrichtung ändern“, sagte die Katze und fraß sie.

Presque toutes les histoires de chat et de souris, si courtes ou si longues soient-elles, se terminent toujours par la même logique classique : le chat mange la souris. Cela aussi fait partie de la conscience individuelle ou collective de tous les hommes, dans toutes les cultures. Kafka utilise ce fond culturel commun à tous les hommes, pour créer dans son œuvre une complicité tacite entre lecteur et auteur. C’est le cas dans ce texte, mais l’effet qu’il en tire est tout à fait singulier. Ici, comme dans l’exemple précédent, le texte est d’une concision exemplaire, sans aucune redondance, sans aucun effet de style inutile. L’histoire commence sur un ton allègre, mais qui décline rapidement en vertu de la logique implacable de la loi du plus fort : la gaîté d’une souris en liberté est brusquement stoppée par l’appétit d’un chat resté jusque-là invisible, mais toujours aux aguets. La liberté de la souris finit là où apparaît le chat. En d’autres termes, la

¹¹⁶ Texte cité dans la version de l’édition de Roger Hermes 1998 : 382.

frontière entre le chat et la souris, ce n'est pas le mur dont parle la souris (« *diese langen Mauern eilen so schnell aufeinander zu daß ich schon im letzten Zimmer bin* ») ; la frontière entre le chat et la souris, c'est le chat lui-même, car partout où il y a un chat, il ne saurait y avoir de souris qui ne soit pas mangée. C'est une vérité première, illustrée ici d'une manière surprenante.

Kafka n'est pas l'inventeur de la fable¹¹⁷. Avant lui, Jean de la Fontaine par exemple, dans sa fable « le loup et l'agneau », a montré et démontré que « *la raison du plus fort est toujours la meilleure* ». Cette fable de La Fontaine avait une intention explicitement pédagogique et moralisatrice ; c'est pourquoi sa quintessence est annoncée dès les tout premiers vers :

La raison du plus fort est toujours la meilleure.

Nous l'allons montrer tout à l'heure.

Ensuite, le texte de La Fontaine illustre méthodiquement cette vérité postulée. Par contre, dans la présente fable de Kafka, l'intention de l'auteur est manifestement plutôt poétique que pédagogique. Le lecteur croit tout d'abord entendre un monologue, celui de la souris perdue dans l'immensité de l'univers dont elle ne connaît pas les limites.

¹¹⁷ Dans la littérature allemande, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) passe pour celui qui a redonné à la fable allemande ses lettres de créance et de noblesse, même s'il est plus connu à l'étranger comme dramaturge, notamment en tant qu'auteur de *Nathan der Weise*, *Emilia Galotti*, etc. La plus grande partie des fables de Lessing sont d'ailleurs, comme celles de Kafka, d'une grande concision, et s'achèvent presque toujours sur une pointe ironique, comme dans la présente fable de Kafka. Lessing avait commencé à écrire ses fables en vers, mais a finalement préféré la fable en prose, comme Kafka. Toutefois, les fables de Lessing sont explicitement didactiques, destinées à véhiculer un enseignement moral, à l'opposé des fables de Kafka. Lessing a d'ailleurs abordé dans plusieurs traités théoriques la nature de la fable qu'il définit comme „*die poetische Ausgestaltung eines allgemeinen moralischen Satzes*.” (L'élaboration sous forme poétique d'une sentence morale générale). Il assigne à la fable la fonction de révéler au lecteur, sous une forme illustrative pratique, les enseignements de ces sentences morales générales. Cf. Lessing 1970 : 290).

Parce qu'elle est naïve - ou bien grisée par la liberté dont elle jouit – la souris oublie que la limite de sa vie c'est le chat. Elle ne sait pas qu'à chaque pas de sa vie, l'étau se resserre autour d'elle et la conduit dans les griffes du chat. L'irruption totalement inattendue du chat dans le monologue de la souris constitue la pointe ironique et tragique de cette histoire : „*Du mußt nur die Laufrichtung ändern*“, *sagte die Katze und fraß sie*. La souris est mangée. La boucle est bouclée. La logique est respectée. Mais quelle morale pour cette fable ? Il n'y a pas de morale à attendre ici. Il y a un constat : la réalité cruelle du destin de la souris qui est d'être mangée par le chat. Cette vérité de la vie est illustrée ici d'une manière poétique qui la rend moins fatale et moins brutale que dans la réalité elle-même. La fiction littéraire n'a pas pour mission d'occulter la réalité, mais de la révéler, de la rendre visible au lecteur, et si possible, d'une manière poétique. Poétiser la réalité, voilà la fonction de la littérature en général, et de la fable ici, en particulier. La fable n'a pas nécessairement besoin d'exprimer une intention moralisatrice, elle peut se contenter d'être poétique, si elle accomplit pleinement la mission fondamentale de la littérature, à savoir : émouvoir et réjouir le lecteur.

Mais Kafka écrit aussi parfois en parabole, des récits plus « codés », pouvant aussi faire réfléchir le lecteur, tout en suscitant l'émotion. Elle peut aussi éduquer et former. Cela aussi se trouve dans les œuvres de Kafka, notamment dans les récits.

4.1.5 – A la manière d'une parabole...

L'œuvre de Kafka passe généralement pour être hermétique parce qu'il affectionne particulièrement le récit parabolique dont la logique échappe souvent au lecteur ordinaire. Mais en réalité, l'utilisation de la parabole par Kafka n'a pas toujours pour fonction principale de « coder » le discours pour le rendre difficilement déchiffrable. Ce serait même parfois exactement le contraire, puisque dans le roman *Der Proceß*, l'utilisation, au chapitre 9, du récit parabolique intitulé *Vor dem Gesetz*, permet plutôt de mieux comprendre la situation du héros.

D'une manière plus générale, Kafka utilise volontiers la parabole comme technique narrative pour exprimer – et parfois aussi, pour *expliquer* – la polysémie et l'ambiguïté des mots et du discours. On en trouve un exemple dans le récit *Von den Gleichnissen* dans lequel l'auteur explique effectivement et illustre en même temps la fonction de la parabole :

Viele beklagten sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: »Gehe hinüber« so meint er nicht, daß man auf die andere Straßenseite hinüber gehn solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas was wir nicht kennen, was auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und was uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt. Aber das womit wir uns eigentlich jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.

Ein anderer sagte: Ich wette daß auch das ein Gleichnis ist.

Der erste sagte: Du hast gewonnen.

Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis.

Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren.

Ce texte postule que la parabole est avant tout une parole de sage qui ne peut être formulée que dans un langage qui respire la sagesse. L'auteur y réaffirme qu'il n'est pas donné à tout le monde de comprendre un message exprimé en parabole. Mais en même temps, le texte nous fournit une clé – une condition – pour la compréhension des paraboles : « *Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.* » En somme : si tous les hommes suivaient et appliquaient les paroles des paraboles, ils seraient déjà tous devenus eux-mêmes des paraboles, et alors, ils n'auraient plus aucun mal à comprendre le langage des paraboles. A entendre ces propos, on serait vite tenté de croire que Kafka parle au sérieux, et confère à ce texte une fonction pédagogique ou moralisatrice. Mais le bref dialogue final qui a fait irruption dans la narration, va basculer brusquement le langage de sagesse de la parabole dans un registre plutôt amusant, plutôt humoristique :

Ein anderer sagte: Ich wette daß auch das ein Gleichnis ist.
Der erste sagte: Du hast gewonnen.
Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis.
Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren.

On voit donc que Kafka parvient encore à détourner la parabole, parole de sagesse, pour faire de l'humour. Ce texte qui a commencé sur le mode du discours sérieux est finalement couronné d'une pointe d'humour poétique. Cette parabole n'a donc pas une fonction pédagogique (comme par exemple dans la Bible où on en trouve beaucoup). Kafka l'a détournée à des fins essentiellement esthétiques.

4.1.6 – A la manière d'un aphorisme...

L'aphorisme est une forme d'écriture privilégiée chez Kafka. C'est la forme proverbiale d'écriture héritée de la littérature judaïque des *Chassidim*¹¹⁸. Kafka lui-même en avait fait un recueil qui en comporte plus d'une centaine (K6 : 228-248). Par ailleurs, beaucoup de récits de Kafka sont des « mini-romans » qui se servent des aphorismes comme raccourcis. C'est le cas du récit *Heimkehr*¹¹⁹ :

Ich bin zurückgekehrt, ich habe den Flur durchschritten und blicke mich um. Es ist meines Vaters alter Hof. Die Pfütze in der Mitte. Altes unbrauchbares Gerät in einander verfahren verstellt den Weg zur Bodentreppe. Die Katze lauert auf dem Geländer. Ein zerrissenes Tuch einmal im Spiel um eine Stange gewunden hebt sich im Wind. Ich bin angekommen. Wer wird mich empfangen? Wer wartet hinter der Tür der Küche? Rauch kommt aus dem Schornstein, der Kaffee zum Abendessen wird gekocht. Ist Dir heimlich, fühlst Du Dich zuhause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe teils niemals kannte. Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich stehend, nicht so daß ich als Horcher überrascht werden könnte. Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrenschlag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören herüber aus den Kindertagen. Was sonst in der Küche geschieht ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer der sein Geheimnis wahren will.

Dans ce récit, un fils de paysan revient au domaine paternel, apparemment avec la ferme détermination de reprendre sa place parmi les siens. Dans un premier temps, il affirme et réaffirme son appartenance à cette famille qu'il vient retrouver, mais le

¹¹⁸ Le hassidisme est un mouvement religieux du judaïsme né en Ukraine au 18^{ème} siècle, rapidement répandu en Pologne et en Roumanie, et qui prônait une piété judaïque stricte fondée sur la popularisation des enseignements de la Cabbale, le livre de la tradition juive.

¹¹⁹ Cité ici dans la version de l'édition de Roger Hermes 1998 : 464 (cf. aussi K8:162-163).

désert total qui règne autour de lui, et le manque total d'écho à ses paroles rendent celles-ci de plus en plus vaines et douteuses, ce qui le plonge alors lui-même dans un doute qui le ravage progressivement, fragilisant sa détermination. Et plus il hésite, plus il s'éloigne de son but initial qui est de reprendre sa place parmi les siens. Finalement, dans la deuxième partie, la situation bascule totalement : lui qui soupçonne les autres de lui cacher un secret, se surprend lui-même à cacher son propre secret aux autres. Lui qui est venu pour reprendre sa place, constate qu'il n'a pas sa place ici. Le lecteur ne saura jamais pourquoi il avait quitté ce domaine, ni pourquoi il hésite maintenant à y retourner. Le titre du texte – Heimkehr (retour chez soi) – suggère d'ailleurs qu'il est revenu, mais en fait, il ne sera jamais revenu. Une seule explication est livrée sous forme aphoristique : « *Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man.* » Cet aphorisme prend alors une place centrale dans la composition et la compréhension du récit, en lui donnant sa vraie signification : l'absence de communication semble bien être le principal problème de cette famille dont le lecteur ne voit qu'une seule personne qui raconte à sa manière la solitude qu'elle ressent, mais révèle aussi indirectement que lui-même ne fait rien de décisif pour briser ce mur de glace qui le sépare des siens. Dans ce récit dont la profondeur est dramatique, rien n'est révélé, tout est suggéré à travers une narration sèche et limpide, dont la pointe centrale est cet aphorisme : « *Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man* ». Il résume parfaitement la situation initiale et la situation finale du personnage de ce récit construit selon la dramaturgie de la solitude¹²⁰ : le drame de la solitude réside effectivement dans le fait suivant : plus on hésite à rompre la solitude, plus on y sombre pour de bon.

¹²⁰ Pour bien comprendre la réalité décrite par Kafka dans ce texte, on peut se référer aussi au texte

Dans un autre récit intitulé *Die Prüfung*, l'aphorisme est relégué dans la dernière phrase, et de sa position finale, il semble plutôt s'opposer au titre du récit (Hermes 1998: 379f) :

Ich bin ein Diener, aber es ist keine Arbeit für mich da. Ich bin ängstlich und dränge mich nicht vor, ja ich dränge mich nicht einmal in einer Reihe mit den andern, aber das ist nur die eine Ursache meines Nichtbeschäftigtseins, es ist auch möglich daß es mit meinem Nichtbeschäftigtsein überhaupt nichts zu tun hat, die Hauptursache ist jedenfalls daß ich nicht zum Dienst gerufen werde, andere sind gerufen worden und haben sich nicht mehr darum beworben als ich, ja haben vielleicht nicht einmal den Wunsch gehabt gerufen zu werden, während ich ihn wenigstens manchmal sehr stark habe.

So liege ich also auf der Pritsche in der Gesindestube, schaue zu den Balken auf der Decke hinauf, schlafe ein, wache auf und schlafe schon wieder ein. Manchmal gehe ich hinüber ins Wirtshaus, wo ein saueres Bier ausgeschenkt wird, manchmal habe ich schon vor Widerwillen ein Glas davon ausgeschüttet, dann aber trinke ich es wieder. Ich sitze gern dort, weil ich hinter dem geschlossenen kleinen Fenster ohne von irgendjemandem entdeckt werden zu können, zu den Fenstern unseres Hauses hinübersehen kann. Man sieht ja dort nicht viel, hier gegen die Straße zu liegen, glaube ich, nur die Fenster der Korridore und überdies nicht jener Korridore die zu den Wohnungen der Herrschaft führen. Es ist möglich, daß ich mich auch irre, aber irgendjemand hat es einmal, ohne daß ich ihn gefragt hätte, behauptet und der allgemeine Eindruck dieser Hausfront bestätigt das. Selten nur werden die Fenster geöffnet und wenn es geschieht, tut es ein Diener und lehnt sich dann wohl auch an die Brüstung, um ein Weilchen hinunterzusehn. Es sind also Korridore wo er nicht überrascht werden kann. Übrigens kenne ich diese Diener nicht, die ständig oben beschäftigten Diener schlafen anderswo, nicht in meiner Stube.

Einmal, als ich ins Wirtshaus kam, saß auf meinem Beobachtungsplatz schon ein Gast. Ich wagte nicht genau hinzusehn und wollte mich gleich in der Tür wieder umdrehn und weggehn. Aber der Gast rief mich zu sich und es zeigte sich, daß es auch ein Diener war, den ich schon einmal irgendwo gesehn hatte, ohne aber bisher mit ihm gesprochen zu haben. „Warum willst Du fortlaufen? Setz Dich her und trink. Ich zahl's.“ So setzte ich mich also. Er fragte mich einiges, aber ich konnte es nicht beantworten, ja ich verstand nicht einmal die Fragen. Ich sagte deshalb: „Vielleicht reut es Dich jetzt, daß Du mich eingeladen hast, dann gehe ich“, und ich wollte schon aufstehn. Aber er langte mit seiner Hand über den Tisch herüber und drückte mich nieder: „Bleib“, sagte er, „das war ja nur eine Prüfung. Wer die Fragen nicht beantwortet, hat die Prüfung bestanden.“

« *Im Hauptquartier des Lärms* » dans lequel l'auteur parle de sa propre situation dans la maison familiale. Même si l'œuvre de Kafka n'est pas le récit fidèle de sa vie, l'imbrication de l'une avec l'autre est difficilement réfutable : l'inspiration de Kafka échappe rarement au vécu.

Si l'on considère cet aphorisme : « *Wer die Frage nicht beantwortet hat, hat die Prüfung bestanden* », on est bien tenté de se demander comment le comprendre. Comment comprendre que quelqu'un puisse réussir à un examen précisément parce qu'il n'a pas répondu à la question posée ? Mais cette contradiction n'est qu'apparente, car le récit lui-même raconte l'histoire d'un soi-disant chômeur qui semble tout faire pour ne pas trouver du travail. Il faut donc le piéger¹²¹ en lui posant des questions qui ne lui apparaissent pas comme relevant du domaine de l'examen, et auxquelles il ne répondra pas. Et parce qu'il ne répond pas, il sera déclaré admis à travailler.

Avec l'aphorisme, le talent ou le génie du narrateur consiste à faire une démonstration par le plus court chemin, avec le minimum de phrases, voire de mots. Parfois, tout un récit peut prendre l'allure d'un aphorisme. C'est le cas du récit intitulé *Die Bäume*¹²² qui commence comme en plein milieu d'une histoire dont l'essentiel a déjà été raconté :

Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.

Ceci est probablement le récit le plus court de toute la production littéraire de Kafka. Rien d'étonnant qu'il s'apparente à un aphorisme. Il formule, avec beaucoup d'esprit, toute la vérité sur l'apparence et la réalité : toute réalité reste une apparence ; toute

¹²¹ On retrouve cette technique du piège dans le roman *Der Proceß* : parce que Josef K. refuse toujours de reconnaître qu'il est coupable, son patron l'envoie dans la cathédrale de la ville pour y rencontrer un touriste italien à qui il devait servir de guide pour la visite des lieux (chapitre 9). C'était en fait un piège, car il n'y avait aucun Italien là-bas. K. y rencontra plutôt le curé qui parvint à l'amener à «confesser» sa culpabilité.

¹²² Version de l'édition de Roger Hermes 1998 : 9 Cf. aussi K1 : 28.

certitude reste incertaine, en particulier lorsqu'il s'agit de la vie de l'homme : la vie de l'homme paraît solide comme un arbre, mais elle est aussi fragile que du bois mort.

4.1.7 – A la manière de la *science-fiction*...

L'un des aspects les plus déroutants des récits de Kafka repose sur l'utilisation du mode de narration de la science fiction qui consiste à inventer une réalité qui n'existe pas encore et à lui rendre ainsi une existence réelle. Comme Leonard de Vinci a imaginé l'avion avant qu'il ait été créé, de même que Jules Verne a inventé le ballon pour voler, Kafka aussi a inventé des êtres et des objets qui ne doivent leur existence qu'à lui. C'est le cas d'Odradek, un « personnage » à mi-chemin entre un être vivant et un objet en fil végétal, dans le récit *Die Sorge des Hausvaters* (Hermes 1998 : 343f et K1 : 222-223) :

Die Sorge des Hausvaters

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber läßt wohl mit Recht darauf schließen, daß keine zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt. Es sieht zunächst aus wie eine flache sternartige Zwirrspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfilzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein. Es ist aber nicht nur eine Spule, sondern aus der Mitte des Sternes kommt ein kleines Querstäbchen hervor und an dieses Stäbchen fügt sich dann im rechten Winkel noch eines. Mit Hilfe dieses letzteren Stäbchens auf der einen Seite, und einer der Ausstrahlungen des Sternes auf der anderen Seite, kann das Ganze wie auf zwei Beinen aufrecht stehen.

Man wäre versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen. Dies scheint aber nicht der Fall zu sein; wenigstens findet sich kein Anzeichen dafür; nirgends sind Ansätze oder Bruchstellen zu sehen,

die auf etwas Derartiges hinweisen würden; das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist.

Er hält sich abwechselnd auf dem Dachboden, im Treppenhaus, auf den Gängen, im Flur auf. Manchmal ist er monatelang nicht zu sehen; da ist er wohl in andere Häuser übersiedelt; doch kehrt er dann unweigerlich wieder in unser Haus zurück. Manchmal, wenn man aus der Tür tritt und er lehnt gerade unten am Treppengeländer, hat man Lust, ihn anzusprechen. Natürlich stellt man an ihn keine schwierigen Fragen, sondern behandelt ihn — schon seine Winzigkeit verführt dazu - wie ein Kind. »Wie heißt du denn? « fragt man ihn. »Odradek«, sagt er. »Und wo wohnst du? « »Unbestimmter Wohnsitz«, sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallenem Blättern. Damit ist die Unterhaltung meist zu Ende. Übrigens sind selbst diese Antworten nicht immer zu erhalten; oft ist er lange stumm, wie das Holz, das er zu sein scheint.

Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.

Comme on peut le voir, Odradek, cet être inclassable qui n'a aucune forme conventionnelle ou fonctionnelle („Das Ganze erscheint zwar sinnlos, aber in seiner Art abgeschlossen. Näheres läßt sich übrigens nicht darüber sagen, da Odradek außerordentlich beweglich und nicht zu fangen ist“) peut cependant se mouvoir et s'émouvoir: il peut pleurer et rire, il peut converser, il peut dialoguer, bref, dans son absurdité vivante et évidente, il ne peut pas ne pas inquiéter son propriétaire qui se met à se poser des questions :

Kann er denn sterben? Alles, was stirbt, hat vorher eine Art Ziel, eine Art Tätigkeit gehabt und daran hat es sich zerrieben; das trifft bei Odradek nicht zu. Sollte er also einstmals etwa noch vor den Füßen meiner Kinder und Kindeskinde mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern? Er schadet ja offenbar niemandem; aber die Vorstellung, daß er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.

On pourrait penser que cet être insolite et inclassable a été inventé de toutes pièces pour le seul but d'être le compagnon de son créateur, comme le jouet est fait pour tenir compagnie à un enfant. L'intérêt du texte lui-même réside dans le fait que l'auteur décrit avec un réalisme à nul autre pareil un être qui n'existe nulle part ailleurs que dans sa propre imagination, quelque chose qui ne ressemble à rien mais qui devient pourtant si concret qu'on croit pouvoir le toucher. Il y a là matière et modèle pour qu'un fabricant réalise avec la plus grande précision un exemplaire palpable d'Odradek. Nous sommes ici en plein dans la « littérature fantastique », dans le monde de l'irréel, et pourtant rien n'est plus réel que cet Odradek. Cette contradiction apparente s'explique par le fait que Kafka gomme la frontière entre le réel et l'irréel. Nous voyons bien qu'Odradek, cet « extra-terrestre » venu d'ailleurs, cette sorte de « martien » descendu parmi les terriens, semble se comporter en tous points comme les humains dont il partage les émotions. De ce constat troublant découle la question cardinale qui est au cœur de ce récit, et qui nous est simplement suggérée par le titre *Die Sorge des Hausvaters* : si Odradek partage les émotions des humains, partage-t-il aussi leur destin de mortels ? („*Vergeblich frage ich mich, was mit ihm geschehen wird. Kann er denn sterben?*“). En d'autres termes : Odradek est-il mortel ? Si oui, quand va-t-il mourir ? Voilà la préoccupation principale de celui qui a inventé le personnage d'Odradek. Le texte s'achève par un aveu douloureux: „*Die Vorstellung, daß er [Odradek] mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche.*“

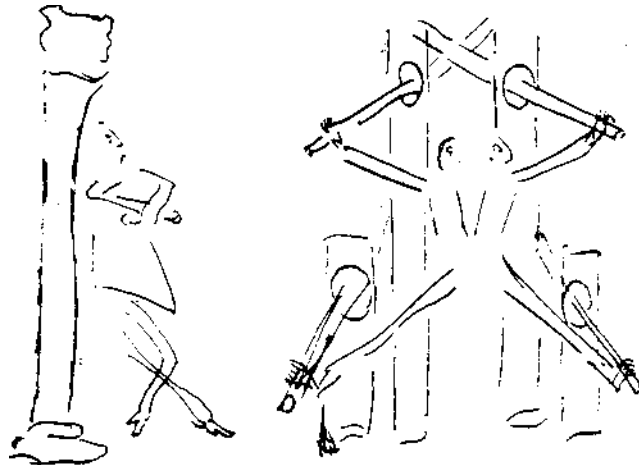
On constate donc que dans ce récit, l'utilisation du mode de narration de la science-fiction n'est pas gratuite : le texte pose une question essentielle, existentielle : celle de la mort. Il y a dix mille manières pour un écrivain de parler de la mort – notamment de sa propre mort. D'aucuns le font sur le mode philosophique et tragique ; Kafka le fait

ici sur le mode poétique de la « littérature fantastique » : l'irruption de l'irréel dans le monde du réel.

C'est avec la même liberté frénétique d'imagination que Kafka a inventé la « machine à graver la sentence » sur le dos des condamnés dans le récit *In der Strafkolonie* (K1 :159-195). Le texte commence par ce constat : « *Es ist ein eigentümlicher Apparat.* » Puis l'officier chargé de le faire fonctionner, en explique le principe, en précisant : *Dieser Apparat ist eine Erfindung unseres früheren Kommandanten.* » La précision et l'aisance avec lesquelles il décrit cet « instrument à torturer » sont déconcertantes. Plusieurs exégètes de Kafka ont analysé et interprété ce récit, mais sans jamais pouvoir identifier l'origine de cet instrument d'exécution des décisions pénales. Dans la présentation quasi exhaustive que Klaus Wagenbach a faite du récit *In der Strafkolonie*, il a tenté - et réussi ! - à reconstruire toutes les sources qui ont pu – ou auraient pu – inspirer Kafka dans l'invention de cette machine (Wagenbach 1977 : 69ff). Mais, aujourd'hui, alors que nous disposons désormais de toute la production littéraire de Kafka, on peut dire que Kafka lui-même fournit indirectement un indice pour mieux comprendre cette histoire. En effet, il n'est pas sans intérêt de signaler que Kafka lui-même a tracé de ses mains un dessin qu'il a inséré dans une lettre adressée à Milena, avec la mention suivante :

Damit Du etwas von meinen „Beschäftigungen“ siehst, lege ich eine Zeichnung bei. Es sind vier Pfähle, durch die zwei mittleren Stangen werden geschoben, an denen die Hände des „Delinquenten“ befestigt werden; durch die zwei äußern schiebt man Stangen für die Füße. Ist der Mann so befestigt, werden die Stangen langsam weiter hinausgeschoben, bis der Mann in der Mitte zerreißt. An der Säule lehnt der Erfinder und tut mit übereinandergeschlagenen Armen und Beinen sehr groß, so als ob das Ganze eine Originalerfindung wäre,

während er es doch nur dem Fleischhauer abgeschaut hat, der das ausgeweidete Schwein vor seinem Laden ausspannt.¹²³



Ce dessin représente, *a priori*, un homme que l'on torture sur une sorte de machine dont l'inventeur, très fier, se réjouit visiblement. C'est pratiquement la même situation que dans le récit *In der Strafkolonie*. Ce que nous apprend l'auteur à travers la légende de ce dessin, c'est qu'il n'y a rien de vraiment génial dans l'invention de cette « machine à déchiqueter les délinquants » : l'inventeur n'a pas de quoi se glorifier d'avoir eu une idée originale, car il s'est tout simplement inspiré d'un boucher qui a écartelé la bête abattue et l'a mise à sécher. Evidemment, dans la lettre de Kafka à Milena, tout cela – le dessin autant que la légende – n'est qu'une plaisanterie, si macabre soit-elle. Ce que nous révèle ce dessin, c'est que Kafka est un observateur tellement attentif qui s'inspire de tout et de rien, et qui peut inventer tout à partir de n'importe quoi. Cela veut dire aussi que tout ce qu'il invente trouve son origine dans quelque chose de réel. On peut logiquement penser que, dans le récit *In der Strafkolonie*, la « machine à graver les sentences » sur le dos des condamnés trouve aussi son inspiration dans quelque chose de réel. Sans l'explication de Kafka lui-même, on pourrait se perdre en

¹²³ Franz Kafka: *Briefe an Milena* (Haas 1970: 176).

supputations sur le sens et la fonction de cet instrument. Mais lui-même nous révèle que tout ceci a jailli de ses banales occupations secondaires. Il n'attache visiblement à ce dessin pas plus d'importance qu'à un gribouillage d'enfant. Et pourtant, cette « invention » occupe et préoccupe le lecteur qui y voit un appareil énigmatique. Il en est probablement de même du récit que l'on s'évertue aussi à interpréter à tort et à travers, allant jusqu'à y voir une prophétie des horreurs nazies de la Seconde Guerre Mondiale. Même si de telles interprétations sont permises et justifiées, il faut rappeler que pour Kafka, de tels récits – de même que le dessin envoyé à Milena – ne sont que des inventions jaillies de son imagination, suscitées par ses observations personnelles. Ce sont des créations poétiques et artistiques dont la fonction première n'est pas utilitaire, mais plutôt esthétique. Mais la description de l'invention est souvent si minutieuse que nous avons l'impression qu'il s'agit de science fiction.

Ici aussi – comme dans le cas d'Odradek - il faut se poser la question de la réalité que nous transmet cette machine « inventée » par Kafka, car nous avons postulé que pour lui, toute fiction repose sur une réalité. Pour comprendre l'invention de la « machine à torturer », il faut retourner au dessin que Kafka a envoyé à Milena. Il ne s'agit nullement d'un dessin anodin, car il renvoie à l'amour fantastique et impossible qui a uni et torturé ces deux êtres (Cf. Buber-Neumann 1988, Cerna 1985 et Haas 1970).

Kafka avait fait la connaissance de Milena en 1920 à Meran, au cours d'un séjour de convalescence. Elle sera d'abord la traductrice de ses œuvres de l'allemand en langue tchèque, mais très vite, elle deviendra une de ses plus violentes passions dans une

brève liaison qui a engendré une littérature épistolaire exceptionnelle¹²⁴ (cf. Franz Kafka : *Briefe an Milena*) dont voici l'une des plus belles illustrations : « *Briefe schreiben heißt sich vor den Gespenstern entblößen, worauf sie gierig warten. Geschriebene Küsse kommen nicht an ihren Ort, sondern werden von den Gespenstern auf dem Wege ausgetrunken.* » (Lettre de Kafka à Milena, cité in Haas 1970: 208)¹²⁵.

Lorsque qu'elle fit la connaissance de Kafka, Milena Jesenská (1896-1944) était mariée mais malheureuse. Kafka, pour sa part, venait de faire ses troisièmes fiançailles avec Julie Wohryzek en 1919, après avoir rompu deux fois avec Felice Bauer. Mais, bientôt, Kafka écrit dans son Journal le 12 février 1922, parlant de Milena (K.11 : 220) :

Die abweisende Gestalt, die ich immer traf, war nicht die welche sagt: Ich liebe Dich nicht, sondern welche sagt: „Du kannst mich nicht lieben, so sehr Du es willst, Du liebst unglücklich die Liebe zu mir, die Liebe zu mir liebt Dich nicht.“ Infolgedessen ist es unrichtig zu sagen, dass ich das Wort „Ich liebe Dich“ erfahren habe, ich habe

¹²⁴ La passion de Kafka pour Milena n'était finalement que sa passion pour l'écriture. Il a trouvé en elle une inspiration et une occasion d'étaler sa soif d'écriture et son talent d'écrivain. Elle était pour lui une sorte de miroir de lui-même, parce que, comme lui, elle vivait une relation très conflictuelle avec son père. Par ailleurs, son prénom le fascinait : le diminutif de Milena en langue tchèque (« Milenka ») signifie « Geliebte » (mon amour), ce qui faisait sans doute chavirer Kafka qui aimait jouer avec ce nom en citant des phrases telles que : « Meine Geliebte ist eine Feuersäule, die über die Erde zieht » (Haas 1970 : 50). Dans une lettre à Milena, Kafka écrit (Haas 1970 : 41) : « *Milena (was für ein reicher schwerer Name, vor Fülle kaum zu heben [...] und ist doch wunderbar in Farbe und Gestalt eine Frau, die man auf den Armen trägt aus der Welt, aus dem Feuer, ich weiß nicht, und sie drückt sich willig und vertrauend dir in die Arme nur der starke Ton auf dem `i` ist arg, springt dir der Name nicht wieder fort ? Oder ist das vielleicht nur der Glucksprung, den du selbst machst mit deiner Last?)*. Par ailleurs, comme Milena traduisait les œuvres de Kafka, ce dernier se sentait en quelque sorte intellectuellement parenté avec elle, une parenté intellectuelle qu'il avait vite fait de sublimer en une parenté de cœur. Enfin, comme il vivait éloigné d'elle, l'éloignement attisait le feu du désir de la voir, étant entendu que la fin de cet éloignement (c'est-à-dire une éventuelle vie commune) ne ferait que détruire ce désir. A cause de son immense admiration pour cet homme, et surtout de son amour passionné pour lui, Milena était prête à quitter son mari pour lui, mais elle dut rapidement se résigner à accepter que cela ne sera jamais possible. En fait, la correspondance entre Kafka et Milena fait ressortir qu'elle avait été pour lui essentiellement une muse qui lui a inspiré la plus ardente et la plus violente passion ainsi que la plus lyrique et la plus prolifique correspondance.

¹²⁵ Kafka a fait de l'écriture épistolaire un véritable art de création littéraire dans lequel il étale tout son talent d'écrivain et d'artiste. Il aime séduire et éblouir par la haute qualité littéraire de ses lettres. Milena qui avait, elle aussi, une âme d'artiste (puisqu'elle traduisait les œuvres de Kafka), fut sans doute subjuguée par cet homme qui n'était pas seulement un excellent amant, mais aussi un brillant poète.

nur die wartende Stille erfahren, welche von meinem „Ich liebe Dich“ hätte unterbrochen werden sollen, nur das habe ich erfahren, sonst nichts.

Nous retrouvons ici la tactique et l'argumentation habituelles de Kafka face aux femmes qu'il aime : attaquer pour ne pas se laisser envahir d'un amour encombrant ou postuler l'impossible amour dans lequel lui revient le rôle de la victime. C'est ce rôle de victime que Kafka illustre symboliquement dans son dessin. Les quatre poteaux de la « machine à torturer » représentent sans doute les quatre personnages de cette liaison : Milena et son mari sont vraisemblablement les deux poteaux géants auxquels sont attachés les bras de la victime, tandis que les petits poteaux d'en bas pourraient bien symboliser Felice Bauer et Julie Wohryzek, les deux femmes auxquelles Kafka reste enchaîné par les fiançailles qui sont rompues avant même d'être consommées. Le « délinquant » (l'auteur de ces ruptures répétitives et intempestives¹²⁶) est bien sûr Kafka lui-même, tiraillé et déchiré, qui se présente comme la victime torturée (et qui sait qu'il mérite la torture morale pour avoir été la cause de la rupture et de l'échec !). L'inventeur de la machine qui contemple son invention, c'est bien sûr – et toujours – Kafka lui-même encore, heureux d'observer « de l'extérieur » le tragique déchirement « de l'intérieur ». En fait, c'est de l'auto-ironie, de l'auto-dérision, une position intellectuelle et poétique dans laquelle Kafka excelle, parce qu'elle lui permet de prendre de la distance envers ses propres souffrances, et de pouvoir ainsi les transcender.

¹²⁶ Kafka écrit à Milena, avec une grande lucidité et une admirable sincérité: „Gemeinsam war den drei Verlobungsgeschichten, dass ich an allem schuld war, ganz unzweifelbar schuld, beide Mädchen habe ich unglücklich gemacht.“ Haas 1970: 37). Evidemment, c'est pour signifier qu'il est vain d'envisager ou d'espérer des fiançailles avec Milena : cela était exclu d'avance, parce que jugé impossible.

Cette lecture du dessin de Kafka en rapport avec le contexte n'est peut-être pas exacte, mais il ne fait aucun doute que ce dessin glissé dans la lettre à Milena, et accompagné d'une explication méticuleuse, donne à réfléchir sur les intentions de l'auteur. Une chose est certaine : entre Milena et lui, la liaison évolue très vite de la passion dévorante à l'impasse programmée : „*Was früher ein brennendes Band war, ist jetzt eine Mauer oder ein Gebirge oder richtiger ein Grab*“ (Briefe an Milena, p. 209). Milena garda pour Kafka un amour fou et fidèle, comme en témoigne l'article qu'elle publia à sa mort en 1924 (Buber-Neumann 1988 : 77f), et qui est sans aucun doute le plus bel hommage d'une femme à un homme.

Notre tour d'horizon sur les modes de production littéraire chez Kafka nous permet de constater l'étendue de son champ d'inspiration autant que la diversité de ses techniques de création poétique. Il maîtrisait la technique du conte et de la fable, mais sans jamais tomber dans l'imitation d'autres auteurs ; bien au contraire, il savait détourner et utiliser ces genres littéraires à ses propres fins, sans se prévaloir d'une quelconque intention moralisatrice. De même, il maniait à perfection le rêve et la parabole sans aucune volonté d'évangéliser ou de psychanalyser ; c'étaient pour lui tout simplement des formes d'expression de certaines réalités difficilement perceptibles et compréhensibles. Il excellait aussi dans l'utilisation de l'aphorisme ou dans la technique de narration de la science-fiction, sans professer aucune philosophie, sans lancer aucune prophétie. Toutes les formes d'écriture constituaient pour Kafka un immense réservoir où il venait puiser ses ressources pour les adapter à ses propres besoins, dans le champ expérimental de sa propre écriture.

4.2 – Les principes esthétiques de l'écriture chez Franz Kafka

4.2.1 – La réconciliation du langage écrit et du langage oral

On peut dire qu'à travers sa production littéraire, Kafka a réhabilité et revalorisé les formes littéraires dites mineures telles que le conte, ainsi que d'autres formes plus recherchées telles que l'aphorisme, la parabole etc. Ce faisant, il a réconcilié dans la littérature canonisée le langage parlé avec le langage écrit, sans rien concéder à la rigueur poétique du discours. Concrètement, cela se remarque dans le fait que Kafka ignore souvent – et délibérément – la ponctuation imposée par la grammaire dans le langage écrit. Beaucoup de phrases avec « dass » ne sont pas précédées de virgule chez Kafka. Pour s'en convaincre, il suffit de relire les quelques textes que nous venons de parcourir ; et c'est souvent le cas pour beaucoup d'autres encore.

Par contre dans certains textes, Kafka respecte scrupuleusement la règle grammaticale de la virgule. Cela s'explique par le fait que, pour lui, l'écriture dans la narration doit suivre le rythme et la prosodie du langage parlé naturel, et non la grammaticalité artificielle qu'impose parfois le langage écrit. Pour lui, c'est le rythme poétique du souffle qui dicte la ponctuation, et non la nécessité de la rectitude grammaticale.

Malcolm Pasley, éditeur spécialiste de Kafka, écrit à ce sujet (cité in K5: 3) :

Mag die Interpunktion auf den ersten Blick auch willkürlich erscheinen, weil man die Anwendung der erlernten Regeln vermißt, so erkennt man doch ihre Konsequenz, sobald man mit Hilfe des Ohrs zu lesen beginnt. Denn Kafkas Zeichnungsetzung dient nicht so sehr der Verdeutlichung der grammatischen Struktur als vielmehr der leichteren Erfassung ihres Sinnes und der Markierung von Rhythmen und Tonfall.

Effectivement, les textes de Kafka se lisent surtout avec ... les oreilles, si l'on veut en apprécier véritablement la poésie. C'est d'ailleurs aussi pourquoi, dans l'orthographe de certains mots, on croît déceler des fautes qui n'en sont pas en réalité : lorsque dans le texte *Der Aufbruch* par exemple, il écrit « Ich gieng » (au lieu de « Ich ging »), il souligne par ce « e » supplémentaire qui peut paraître superflu, la nécessité de garder dans la forme prétérit du verbe « gehen » la longueur initiale de la syllabe. Il faut donc prononcer « ging » comme on prononce « gehen », donc il faut bien indiquer que la syllabe est longue en lui adjoignant le « e » de prolongation. Cette précaution orthographique permet d'indiquer de manière visible la diction que requiert le mot au sein de la phrase pour pouvoir maintenir le rythme poétique de la lecture. La poésie est essentielle dans la prose de Kafka.

Kafka a enrichi la narration épique en y intégrant dans ses récits et romans plusieurs autres « formes épiques dites pré-littéraires » („*vorliterarische Formen*“) ¹²⁷ ou « petites formes épiques » („*epische Kleinformen*“) ¹²⁸ telles que la légende, le proverbe, bref toutes les formes épiques qui, jusque-là, n'étaient pas reconnues comme effectivement littéraires selon les canons classiques, mais qui, aujourd'hui retrouvent parfaitement leur place dans la littérature. S'inspirant de la portée littéraire et sociale du proverbe défini comme „*volkstümlicher Spruch, als Sprache gewordener 'common sense'* ('*Urweisheit des Menschen*')"; *bündig-anschauliche Zusammenfassung einer kollektiven Lebenserfahrung in eingängiger, einprägsamer gerundeter Form.*“

¹²⁷Ulfert Ricklefs, Hrsg. (1996): Fischer Lexikon Literatur. (in drei Bänden.). Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch, Band 3, p. 1979: „*Sage und Legende, Märchen und Schwank, Witz und Anekdote, Sprichwort und Rätsel – es gibt eine ganze Reihe von Formen, die in den weiteren Umkreis der Literatur gehören, die aber in wesentlichen Punkten der gängigen Vorstellung von Literatur nicht entsprechen.*“

¹²⁸ *Kurze Geschichte der deutschen Literatur.* von einem Autorenkollektiv, Leitung und Gesamtbearbeitung : Kurt Böttcher und Hans Jürgen Geerdts. Berlin: Volk und Wissen, Volkseigener Verlag, 1983, p. 79.

Allant plus loin sur le plan poétique, Kafka a fait du proverbe, qui est un genre populaire, une forme littéraire sublime et supérieure qui devient, chez lui, l'aphorisme défini comme „*pointierte und schlagkräftig formulierte geistreiche Äußerung in Prosa ; Gedankensplitter, der bekanntes auf durchsichtige Formel bringt und sich dabei auf besten Konsensus berufen kann*“.¹²⁹

Dans son désir de réhabiliter les formes littéraires dites mineures et de réconcilier le langage écrit des poètes avec le langage populaire, Kafka s'est même fait l'avocat du jargon populaire des Juifs des ghettos orientaux. Dans le texte d'une conférence prononcée en guise d'introduction à une soirée de lecture publique de poèmes en jargon¹³⁰, texte retrouvé dans ses œuvres posthumes et intitulé « *Einleitungsvortrag über Jargon* » (K5: 149-153), on peut découvrir son intérêt, voire sa passion pour cette langue dont il admire visiblement la poésie, puisqu'il la définit essentiellement en fonction de sa mélodie et du plaisir qu'elle procure : « *Jargon ist alles, Wort, chassidische Melodie und das Wesen dieses ostjüdischen Schauspielers selbst. [...] Genießen Sie es so gut Sie können !* » (K5 : 153). Cette dernière phrase « *Genießen Sie es so gut Sie können* » prend toute sa signification, non seulement ici, pour la soirée en question, mais aussi d'une manière plus générale, parce qu'elle résume sans aucun doute l'attitude que Kafka semble attendre du lecteur de ses propres œuvres : jouir de l'essence poétique d'un texte.

¹²⁹ Otto F. Best : *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1995 (3. Auflage), p. 40.

¹³⁰ Soirée de récitation de poèmes en jargon par l'acteur Jizchak Löwy, ami de Kafka, organisée le 18 février 1912 dans la Salle des Fêtes de la mairie juive de Prague. Kafka ouvrit la soirée par une brève conférence introductive dans laquelle il se fixa simplement pour objectif de familiariser le public avec la matière. (K5 :214 et K10 : 35f).

4.2.2 – L'usage de l'aphorisme comme pilier de la narration

Franz Kafka a vécu et partagé avec ses contemporains la crise de la langue et du langage en Europe au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle, particulièrement à Prague où cohabitaient plusieurs communautés linguistiques, et où, pourtant, la littérature de langue allemande florissait comme dans une oasis en plein désert. Il faut souligner d'emblée que la question de la crise de la langue ne se posait pas pour Kafka en termes de « langue maternelle » ou « langue étrangère ». Kafka lui-même déclarait dans une lettre à son amie Milena en mai 1920: „*Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das tschechische ist mir viel herzlicher*“¹³¹. Quand il parle, comme tant d'autres, de la crise de la langue, il considère la langue exclusivement en tant qu'instrument de l'écrivain et matériau de l'écriture littéraire, comme l'argile est le matériau de travail du potier. Il en a témoigné en quelques phrases célèbres : „*Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie entsprechend der sinnlichen Welt nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt.*“ (K6: 237, *Aphorismus* 57). Ou encore „*Wie viele Worte in dem Buche stehn! Erinnern sollen sie! Als ob Worte erinnern können. Denn Worte sind schlechte Bergsteiger und schlechte Bergmänner. Sie holen nicht die Schätze von den Bergeshöhen und nicht die von den Bergestiefen.*“ (K5:10). Si la langue est la matière première de l'écrivain comme l'argile est celle du potier, la production littéraire de Kafka montre que le talent ou le génie d'un écrivain peut se mesurer à sa capacité de dompter et de modeler la langue pour la soumettre à sa volonté, et pour maîtriser la

¹³¹ Cité ici in : Born/Müller 1994: 17.

parole écrite. S'il a demandé que soient brûlés ses écrits, c'est qu'il ne croyait pas être parvenu à la maîtrise totale de l'instrument qu'est la langue. Si Kafka n'a publié de son vivant aucun traité, aucun ouvrage de théorie littéraire qui exprime sa vision esthétique, on peut noter cependant que, dans la masse des écrits fragmentaires qu'il a laissés derrière lui et qu'il destinait donc à l'autodafé, il se trouve deux textes dans lesquels il aborde les questions esthétiques, toutefois à sa manière, sous le mode poétique et humoristique, comme c'est souvent le cas chez lui. Le premier de ces textes est une mention retrouvée dans un livre des hôtes (Gästebuch¹³²), sous le titre *Wie viel Worte*, et dont voici l'intégralité (K5: 10) :

Wie viel Worte in dem Buche stehn! Erinnern sollen sie! Als ob Worte erinnern könnten!
Denn Worte sind schlechte Bergsteiger und schlechte Bergmänner. Sie holen nicht die Schätze von den Bergeshöhen und nicht die von den Bergestiefen.
Aber es gibt ein lebendiges Gedenken das über alles Erinnerungswerte sanft hinfuhr wie mit kosender Hand. Und wenn aus dieser Asche die Lohe aufsteigt, glühend und heiß, gewaltig und stark und Du hineinstarrst, wie vom magischen Zauber gebannt, dann - - -
Aber in dieses keusche Gedenken, da kann man sich nicht hineinschreiben mit ungeschickter Hand und grobem Handwerkszeug, das kann man nur in diese weißen, anspruchslosen Blätter. Das ich am 4. September 1900.

On peut résumer ce petit texte en deux séquences : d'abord, selon Kafka, la parole reste fugitive et fluctuante, alors que l'on voudrait qu'elle soit durable et stable, et qu'elle fixe durablement les souvenirs. Selon lui, les paroles seraient donc aussi fugitives que les souvenirs qu'elles sont censées fixer. Par ailleurs, toujours selon lui, il devrait être possible d'exprimer les choses les plus subtiles, les richesses les plus précieuses, les pensées les plus élevées autant que les secrets les plus intimes, enfouis dans les profondeurs de soi. Mais comment traduire tout cela avec une langue qui nous échappe et que nous ne maîtrisons pas. Kafka semble donc définir ici la langue comme un instrument grossier, donc inadéquat (« ein grobes Handwerkzeug »). Mais malgré

¹³² Ce sont des mots écrits le 4 septembre 1900 dans l'album de Selma Kohn, une dame dont Kafka avait fait la connaissance à Roztok près de Prague, pendant les vacances d'été. (K5 :214).

sa définition plutôt pessimiste („*Worte sind schlechte Bergsteiger und schlechte Bergmänner. Sie holen nicht die Schätze von den Bergeshöhn und nicht von den Bergestiefen*“), il entrevoit, dans une vision plutôt poétique, la possibilité d’une manière vivante de se souvenir, autrement qu’avec des mots et des paroles : „*Aber es gibt ein lebendiges Gedenken das über alles Erinnerungswerte sanft hinfuhr wie mit kosender Hand. Und wenn aus dieser Asche die Lohe aufsteigt, glühend und heiß, gewaltig und stark und Du hineinstarrst, wie vom magischen Zauber gebannt, dann - -*“ De toute évidence, Kafka considérait, déjà en 1900, cette vision poétique comme une utopie. („*Aber in dieses keusche Gedenken, da kann man sich nicht hineinschreiben mit ungeschickter Hand und grobem Handwerkszeug, das kann man nur in diese weißen, anspruchslosen Blätter.*“). On peut penser qu’il a passé toute sa vie d’écrivain à aspirer à ce but, à chercher comment réaliser cette vision utopique. Et n’ayant pas, selon lui, atteint ce qu’il voulait pour ses œuvres, il les avait alors considérées comme imparfaites, donc bonnes tout simplement pour être brûlées. On perçoit donc dans ce texte de Kafka autant que dans l’intention de faire brûler ses œuvres, l’expression d’une haute ambition esthétique et d’un vaste programme poétique dont sa production littéraire ne nous livre qu’une imparfaite illustration.

Le second texte qui nous fournit d’autres indices est intitulé *Man darf nicht sagen*¹³³. Il aborde, mais plutôt sur le mode humoristique, la problématique de ce que Kafka appelle « *ästhetische Freude* » ou « *ästhetische Apperception* ». Toutefois, ce texte nous paraît encore trop fragmentaire pour que l’on puisse en tirer des enseignements et

¹³³ Texte écrit le 17 février 1906 et adressé par Kafka à son ami Max Brod, en réaction à l’article que ce dernier venait de publier dans la revue *Die Gegenwart*, tome 69, pp. 102ff), sous le titre « Zur Ästhetik » (K5 :214).

des conclusions fiables. Par contre, il nous semble intéressant de proposer aussi un texte publié du vivant de Kafka, et qui semble reprendre, sous forme parabolique et pédagogique, les pensées exprimées dans le texte *Wie viel Worte*.

En effet, beaucoup de textes de Kafka prennent la forme de métaphores ou de paraboles, comme celui intitulé *Von den Gleichnissen* (A propos des paraboles) déjà cité plus haut. Dans ce texte comme dans la plupart de ses œuvres, Kafka illustre à sa manière, la fragilité et l'ambiguïté de tout énoncé, ainsi que la complexité de la relation entre l'énoncé et la réalité qu'il exprime. Ce texte constitue, à notre avis, l'illustration d'un constat : au bout de son expérience personnelle à propos de la crise de la langue, Kafka s'est trouvé convaincu que mots et paroles ne sont pas de fiables véhicules de la pensée. Il a donc choisi d'écrire presque exclusivement sous la seule impulsion de la poésie, laissant à ceux qui le peuvent, le soin de comprendre sa poésie en prose. C'est ainsi que chez Kafka, toute une histoire peut être réduite à une forme poétique aphoristique, comme par exemple dans le récit intitulé *Der Aufbruch*¹³⁴ :

Ich befahl mein Pferd aus dem Stall zu holen. Der Diener verstand mich nicht. Ich gieng selbst in den Stall, sattelte mein Pferd und bestieg es. In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute. Er wußte nichts und hatte nichts gehört. Beim Tore hielt er mich auf und fragte: „Wohin reitest Du, Herr?“ „Ich weiß es nicht“, sagte ich, „nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.“ „Du kennst also Dein Ziel?“ fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch, `Weg-von-hier`, das ist mein Ziel.“ „Du hast keinen Eßvorrat mit“, sagte er. „Ich brauche keinen“, sagte ich, „die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten. Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise.“

Ce texte est totalement surprenant, non pas parce qu'il est difficile à lire et à comprendre, mais plutôt parce qu'il est d'une simplicité enfantine, alors qu'il est aussi d'une profondeur insondable. En effet, le vocabulaire est d'une sobriété extrême, et

¹³⁴ Version de l'édition de Roger Hermes 1998 : 384 (K8 :11).

pourtant la signification de l'histoire elle-même paraît plutôt déroutante. Le sens du texte est sans aucun doute pluriel. On croit l'avoir compris et on se rend compte que l'essentiel nous échappe parce le lecteur reste sur sa faim, et tant de questions lui viennent en tête, auxquelles il n'a pas de réponses. Dans le meilleur des cas, il est tenté de spéculer, de philosopher sur le texte, voire d'inventer une interprétation qui n'offre aucune garantie de compréhension exhaustive. Et dans le pire des cas, le lecteur préfère abandonner toute tentative d'interprétation, en déclarant que le texte est hermétique, voire « absurde ».

Or la principale force de ce texte réside justement dans sa simplicité qui nous invite à ne pas en compliquer l'interprétation et la compréhension. Il faut s'en tenir strictement aux informations effectivement fournies par le texte lui-même. Il faut lire attentivement le texte pour se rendre compte qu'il ne s'agit pas vraiment d'une narration, car le narrateur est plutôt un organisateur du texte dont lui-même est au centre de l'action. Nous nous trouvons plutôt devant un curieux entretien entre deux personnages – un maître et son serviteur – se livrant à un dialogue qui tourne au quiproquo. Le texte lui-même nous permet d'affirmer qu'il s'agit d'un quiproquo, puisque dès la première ligne, le maître dit de son serviteur : „*Der Diener verstand mich nicht.*”. Dans la même logique, le maître dit: „*In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute. Er wußte nichts und hatte nichts gehört.*” Le serviteur n'entend donc pas ce qu'entend son maître. Il ne comprend pas non plus ce que lui dit son maître. Nous avons donc ici une parfaite situation de « dialogue de sourds », confirmée par la suite du texte :

Beim Tore hielt er mich auf und fragte: „Wohin reitest Du, Herr?“ „Ich weiß es nicht“, sagte ich, „nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.“ „Du kennst also Dein Ziel?“ fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch, `Weg-von-hier`, das ist mein Ziel.“ „Du hast keinen Eßvorrat mit“, sagte er. „Ich brauche keinen“, sagte ich, „die Reise ist so lang, daß ich verhungern muß, wenn ich auf dem Weg nichts bekomme. Kein Eßvorrat kann mich retten.“

Nous avons ici un exemple patent de situations généralement qualifiées de « kafkaïennes » (ou « kafkaesques »), parce qu'elles échappent à toute logique classique. Et pourtant si l'on observe cet échange de propos comme un « dialogue de sourds », le texte retrouve une cohérence certaine, et ne pose donc plus aucun problème de compréhension. Nous avons ici, semble-t-il, un « sketch » comique, et non un traité de philosophie destiné à faire réfléchir. Il s'agit de la « mise en scène » d'un dialogue comique, donc d'une scène jouée qui passe pour de la prose narrée. Le rôle de cette « mise en scène » de deux personnages que l'on qualifierait de « bizarres », est précisément de faire rire. En tout cas, telle semble être l'intention de l'auteur; et si le texte doit aussi faire réfléchir, cela paraît être une préoccupation secondaire, sans doute improductive, puisque le lecteur ne trouvera probablement aucune explication définitive satisfaisante. On pourrait résumer cela en disant que la logique fonctionnelle du texte est d'abord comique et non philosophique. Le texte ne cache *a priori* rien d'énigmatique, d'ésotérique ou d'absurde pour celui qui le comprend comme un texte comique. Bien sûr, le « dialogue de sourds » dont il est question ici peut se comprendre aussi bien au sens propre qu'au sens figuré : Au sens propre, il peut bien s'agir d'un serviteur véritablement sourd (peut-être son maître aussi). Au sens figuré, ce pourrait bien être un idiot, tout simplement destiné à amuser la galerie, donc un comédien, un artiste. Qu'il s'agisse d'une situation de surdité

fictive ou réelle, le texte reste parfaitement limpide dans l'expression d'un quiproquo littéraire.

Evidemment, en dehors de son caractère comique, ce texte illustre aussi à sa manière l'utilisation de la langue comme un matériau littéraire. Il illustre plus particulièrement l'impossibilité de communiquer réellement et pleinement par la parole, par les mots. A travers le « dialogue de sourds » entre le maître et son serviteur apparaît la duplicité du mot, la complexité du langage qui peut aller jusqu'à l'impossibilité du dialogue lui-même. Il y a, certes, dialogue dans le texte, mais si le valet ne comprend pas son maître, si maître et valet n'entendent pas la même chose (le maître entend la trompette que le valet n'entend pas) et ne peuvent donc pas comprendre les choses de la même manière, c'est qu'il y a visiblement deux niveaux parallèles de la parole et de la compréhension des choses. Les idées et les opinions ne se croisent donc pas. C'est l'impossibilité de la communication dans le dialogue. C'est la problématique de la crise du langage, phénomène dont se plaignaient plusieurs contemporains de Kafka, comme nous l'avons souligné plus haut. Mais de toute évidence, Kafka ne thématise pas ici la crise du langage sous une forme pathologique et plaintive, il emprunte plutôt le mode esthétique en transformant le handicap en un atout, et même en un art : « l'art du quiproquo », ou encore l'art de dialoguer sans communiquer. L'auteur revisite la crise du langage dans une approche revalorisante, en en tirant le meilleur parti qui engendre le comique. Cette réponse poétique à la crise du langage transforme ainsi ce qui est négatif en quelque chose de positif et fait ainsi de ce qui est faiblesse du langage, une force pour l'écrivain. L'auteur joue tout simplement sur le registre comique du malentendu, en laissant les mots révéler toutes leurs significations

possibles. „*Du kennst also Dein Ziel?*“ *fragte er. „Ja“, antwortete ich, „ich sagte es doch, `Weg-von-hier`, das ist mein Ziel.*“ Cette réponse qui semble surprendre le serviteur parce qu'elle lui paraît illogique, est parfaitement logique : elle est d'essence aphoristique. „*`Weg-von-hier`, das ist mein Ziel*“ est ici un aphorisme qui résume – sous le mode poétique et esthétique - toute la thématique et toute la problématique du récit : „*`Weg-von-hier`, das ist mein Ziel*“ signifie que l'essentiel est de partir. C'est la nécessité de partir qui se révèle comme la principale thématique du texte et qui dicte la logique du texte, tout le reste relève de la spéculation : la question du lieu où l'on va, de la cause du départ ou de la précaution de prendre des réserves alimentaires, tout cela devient accessoire face à la nécessité impérative de partir. En effet, le titre du texte est bien *Der Aufbruch* qui signifie le départ. En paraphrasant Pierre de Coubertin, on pourrait résumer le texte en disant qu'il n'est pas nécessaire d'arriver, l'essentiel est de partir¹³⁵. Partir est déjà en soi un but. Il n'y a donc rien d'absurde à déclarer : „*`Weg-von-hier`, das ist mein Ziel.*“ Si l'on comprend et admet cette logique, toutes les compréhensions possibles du texte restent ouvertes et possibles : le thème central le plus évident, c'est partir, mais il peut bien s'agir ici d'un voyage particulier, notamment de l'ultime voyage de tout homme qu'est la mort. Rien ne garantit que cela est le thème de ce récit, mais rien ne l'exclut non plus. On pourrait penser aussi que le thème du récit c'est tout simplement le malentendu entre les deux personnages, résultant du quiproquo, mais là aussi, rien ne garantit que cette compréhension soit exhaustive. Dans sa sobriété, ce texte révèle une pluralité de thèmes et de sens qui en font un texte polyphonique par excellence. Les multiples significations se condensent et se concentrent sous forme aphoristique.

¹³⁵ Nous retrouverons plus loin cette forme de thématique dans le texte *Der plötzliche Spaziergang* qui raconte une sortie nocturne uniquement dictée par le besoin de « sortir ».

Au premier aphorisme „`Weg-von-hier', das ist mein Ziel“, s'ajoute d'ailleurs un autre : „Es ist ja zum Glück eine wahrhaft ungeheure Reise“, une conclusion que l'on ne peut comprendre correctement que dans cette perception globale du texte comme illustration comique du quiproquo.

On pourrait ainsi poursuivre l'exploration du texte, et on y découvrirait certainement encore bien de choses. C'est pourquoi il est légitime de se poser la question : qu'est-ce qui fait ainsi la richesse d'un texte si court et si sobre ? La réponse à cette question se trouve dans la manière dont Kafka utilise la langue allemande. Une chose est certaine : pour laisser au texte toute sa signification plurielle, l'auteur privilégie sa dimension poétique aphoristique et sa fonction esthétique qui est de susciter l'humour à travers le quiproquo.

Kafka n'utilise pas l'aphorisme uniquement dans cette fonction comique. Il peut aussi s'en servir pour suggérer et résumer une situation dramatique, comme dans le texte *Heimkehr* déjà cité plus haut, en intégralité. Nous avons là un autre texte de Kafka qui illustre à la perfection la capacité de l'auteur de décrire le vécu intérieur avec une précision millimétrique et une clarté cristalline. Nous nous trouvons en face de ce que l'on pourrait définir comme un « dialogue intérieur », en référence à la notion de « monologue intérieur ». Le texte met en scène le « retour » d'une personne dans la maison paternelle qu'il a quittée depuis bien longtemps, pour des raisons qui ne sont pas explicitement énoncées. De déclarations en questionnements, de doutes en hésitations, les paroles du protagoniste finissent par rendre ce retour impossible, parce qu'il a trop longtemps hésité à franchir le seuil de la porte paternelle. En fait, cette

histoire apparaît comme une « version inverse et ratée » du thème classique de l'enfant prodigue. L'aphorisme central du récit fournit l'explication probable de ce retour manqué : „*Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man.*” En hésitant trop longtemps devant la porte de la maison paternelle, l'enfant prodigue a rendu impossible la communication qui crée ou recrée le lien d'appartenance et favorise la réintégration dans le cercle familial. En accusant continuellement les autres – invisibles ici – de vouloir cacher un secret qu'il ignore, il finit par avouer implicitement que c'est lui-même qui cache un secret qui pèse sur lui : „*Wäre ich dann nicht selbst wie einer der sein Geheimnis wahren will.*” Cette question qui n'a pas de point d'interrogation est effectivement l'équivalent d'un aveu qui explique tout son comportement bizarre et ses interrogations suspicieuses. Dans cette sorte de « dialogue du solitaire », nous retrouvons toute la dimension dramatique de la solitude et de l'isolement. Mais on peut y déceler aussi l'idée du manque d'humilité et de sincérité, deux notions qui constituent une condition indispensable au pardon, comme on le connaît dans la parabole biblique de l'enfant prodigue. Sans reconnaissance de la faute commise et sans humilité sincère, il ne peut y avoir de confession. Sans confession, il n'y a pas de pardon. Et sans pardon, il n'y a pas de réconciliation.

Mais, dans ce texte comme dans *Der Aufbruch*, l'intérêt essentiel ne réside pas dans la thématique, mais plutôt dans l'habileté de l'auteur à poétiser une situation dramatique. Cette dimension poétique réside dans la forme empruntée pour décrire le drame de la solitude. On notera, par exemple, que la narration commence par des déclarations répétées de l'appartenance à la chaîne familiale :

Ich bin zurückgekehrt, ich habe den Flur durchschritten und blicke mich um. Es ist meines Vaters alter Hof. Die Pfütze in der Mitte. Altes unbrauchbares Gerät in einander verfahren verstellt den Weg zur Bodentreppe. Die Katze lauert auf dem Geländer. Ein zerrissenes Tuch einmal im Spiel um eine Stange gewunden hebt sich im Wind. Ich bin angekommen.

Mais plus l'appartenance est affirmée et proclamée, plus ce lien supposé paraît fragilisé, car s'il n'était pas douteux (c'est-à-dire mis en doute par quelqu'un), il n'aurait nullement besoin d'être affirmé et réaffirmé avec tant d'insistance. Ce lien familial, cette appartenance au cercle familial est donc déjà problématique au départ ; les affirmations répétées n'avaient donc pas pour objectif de proclamer l'appartenance, mais de cacher son caractère problématique. Or, au lieu de cacher les problèmes, elles les ont plutôt révélés, d'abord implicitement, puis explicitement par des questions insistantes et persistantes :

Wer wird mich empfangen? Wer wartet hinter der Tür der Küche? Rauch kommt aus dem Schornstein, der Kaffee zum Abendessen wird gekocht. Ist Dir heimlich, fühlst Du Dich zuhause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe teils niemals kannte. Was kann ich ihnen nützen, was bin ich ihnen und sei ich auch des Vaters, des alten Landwirts Sohn. Und ich wage nicht an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich stehend, nicht so daß ich als Horcher überrascht werden könnte

On doit reconnaître ici que Kafka excelle dans l'art de miner les affirmations, puis de les dynamiter. Nous avons ici une narration dialectique dans laquelle l'appartenance familiale est d'abord postulée, affirmée et proclamée sous forme de thèse, pour être ensuite minée, contredite par des questionnements insidieux, sous forme d'antithèse, avant d'être enfin détruite dans la synthèse qui est une conclusion que l'intéressé tire lui-même et qui constitue une nouvelle vérité sous forme d'aphorisme : *Je länger man*

*vor der Tür zögert, desto fremder wird man.*¹³⁶ Cette narration dialectique fait la force principale du texte et constitue l'aspect subtile et fascinant de l'écriture de Kafka dans ce texte.

De plus, il faut noter la clarté et la simplicité du texte, l'absence de tout effet de style redondant, et de toute forme inutile de pédanterie. Le choix délibéré de la syntaxe adéquate pour le texte tout entier (rien que des phrases courtes et simples) donne à l'ensemble du récit un rythme allègre, de même qu'une forme poétique indéniable qui séduit naturellement le lecteur et le détourne de toute spéculation philosophique sur le sens réel qu'il faut donner à la thématique. Ce texte reste de la pure fiction littéraire, même s'il nous ramène à des angoisses existentielles liées à la solitude. Il en est ainsi de beaucoup d'autres textes de Kafka.

4.2.3 – La maîtrise de la langue comme outil poétique

On peut dire que pour comprendre et apprécier l'œuvre de Kafka, il faut étudier le rapport de l'auteur avec la langue allemande. L'allemand n'était pas la langue maternelle de Kafka, mais plutôt une langue étrangère qu'il s'est exercé toute sa vie à maîtriser, à plier à sa volonté à lui, pour lui faire dire exactement ce qu'il veut exprimer du plus profond de son intimité et de son intelligence. Cet exercice est même devenu pour lui une passion excitante et exaltante, un jeu machiavélique et tyrannique, presque une lubie, une folie. Plus il maîtrisait la langue allemande, moins il avait

¹³⁶ On retrouvera dans le roman *Der Proceß* cette fonction capitale de l'aphorisme comme clé d'explication pour toute une œuvre.

besoin de mots ou de phrases pour exprimer une idée, une pensée, une conviction, un sentiment. On peut vraiment dire que le proverbe allemand „*In der Kürze liegt die Würze*“ prend dans l’œuvre de Kafka son illustration la plus achevée : Il a commencé sa production littéraire comme un élève studieux et laborieux, en voulant s’exercer à écrire des romans, mais en vain, puisque tous ses romans sont restés inachevés, il a préféré écrire des récits plus courts (qui lui procurèrent plus de succès et plus de satisfaction) et il a terminé avec des aphorismes qui rejoignent les formules hassidiques de sa langue maternelle originelle et nostalgique qui est le yiddish ; c’est sans doute en pensant au yiddish qu’il a écrit : „*Schreiben ist eine Form des Gebets*“. A défaut d’avoir pu maîtriser la langue maternelle originelle de ses racines juives, il a dompté l’allemand au point d’en faire une langue maternelle de substitution et de création. On retrouve ainsi dans la production littéraire, les traces d’une véritable recherche identitaire qui traduit à la fois ses rapports tumultueux avec l’allemand et sa nostalgie envers ses origines juives en général, et tout particulièrement envers ce qui aurait dû être sa vraie langue maternelle : le yiddish.

Lorsque Kafka dit „*Ich habe niemals unter deutschem Volk gelebt, Deutsch ist meine Muttersprache und deshalb mir natürlich, aber das tschechische ist mir viel herzlicher*“, il y a sans doute aussi chez lui la nostalgie de cette autre langue maternelle perdue, doublée de l’invention d’une langue maternelle fictive. En suivant l’évolution de sa production littéraire, on peut faire le constat suivant : les récits de Kafka sont des raccourcis de romans, comme les aphorismes sont des raccourcis des récits. Chaque phrase commence comme un théorème qu’il faut ensuite démontrer dans le récit. Le talent ou le génie de la narration consiste à faire la démonstration par

le plus court chemin, avec le minimum de phrases, voire de mots. La liste des éloges de critiques littéraires sur le génie de Kafka est inépuisable. Nous avons déjà mentionné Max Brod, celui qui, le premier, a découvert la vraie valeur des écrits de Kafka et a décidé de ne rien brûler de ses textes, et qui ne tarissait pas d'éloges à propos de la qualité du style de l'auteur. On peut en citer encore quelques exemples.

Manfred Sturmann écrit à propos de Kafka (cité in K1: 381) :

Von kaum einem erreicht ist Kafkas Virtuosität in der Handhabung der Sprache. Er ist ein Magier des Wortes. Die außerordentliche Wirkung besteht in der Einfachheit. Atahlhart sind die Sätze, es gibt in ihnen keine exaltierenden Wortkaskaden und keine lyrischen Überladenheiten. Und doch deuten diese Sätze in allen Tiefen der Seele.

Johannes Urzidil écrit (cité in K1: 384) :

Kafkas Sprache ist Kafka selbst und seine Welt ist nur in seiner Sprache möglich und denkbar. Ähnlich wie Paul Klees oder Marc Chagalls malerische und zeichnerische Handschrift nichts Entlehntes hat und von niemandem entlehnt werden kann, weil sie aus einem Stück ist mit dem Geist und der Absicht ihrer Schöpfungen.

Essayons, par une brève digression, d'illustrer tout cela en osant une comparaison avec deux poètes parmi les écrivains expressionnistes dont Kafka paraissait si proche.

4.2.4 – Vanité des mots – qualité des mots

Nous avons dit plus haut que les expressionnistes cherchaient à résoudre la crise de la langue par la recherche du « mot magique », du « mot codé » qui permet de cerner au mieux la réalité. C'est ce que Gottfried Benn (1886-1956), chef de file des poètes expressionnistes allemands, a trouvé plus tard et qu'il a illustré dans son poème intitulé

Das Wort :

Ein Wort, Ein Satz - : aus Chiffren steigen

Erkanntes Leben, jäher Sinn,
die Sonne steht, die Sphären schweigen
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort – ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich –
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

Attardons-nous un peu sur ce poème qui est en soi un paradigme de la théorie du mot, selon Benn !

Pour court que soit ce poème, il contient tous les éléments susceptibles d'illustrer la théorie poétique de l'expressionnisme en général, et de Gottfried Benn en particulier. C'est un petit chef-d'œuvre d'art poétique. Il faut d'abord noter sa forme extrêmement régulière et équilibrée qui lui confère tous les honneurs d'un poème classique. Il se compose en effet de deux strophes de proportions absolument identiques, et cette heureuse harmonie est en outre soulignée par la reprise, au début de chaque strophe, du mot-clé qui sert précisément de titre à tout le poème. Par ailleurs, chaque strophe est construite en quatre vers iambiques ordonnés en rimes croisés (a-b-a-b) qui traduisent un respect strict de l'ordre, de l'équilibre et de la proportion. Cela se traduit aussi par la rigueur dans les idées qui sont émises et développées dans le poème. Essayons donc de « traduire » ces idées !

Dans la première strophe, le poète montre l'effet d'un mot. Un mot est un code, un signal. Dès qu'il est émis, il suggère un sens, il signifie une idée, il révèle une réalité. Le mot porte en soi un sens, une vie. Il contient une force centrifuge qui attire tout et concentre tout vers lui, il illumine tout. Un mot, c'est déjà une phrase.

Dans la deuxième strophe, le poète illustre cette théorie du mot, puisque toute la strophe est construite pour révéler le mouvement et l'effet du mot. Lorsqu'un mot est émis, il rayonne, s'élève, éclaire, illumine et passe comme une comète. Puis, c'est le noir, le néant. Quand un mot apparaît, il éclaire le monde et les hommes, et quand il disparaît, c'est à nouveau le vide autour du monde. C'est-à-dire que le mot est lumière qui éclaire le monde et guide les hommes. Sans le mot, l'homme ne saurait distinguer de la réalité des choses, et ne pourrait que gémir d'angoisse dans les ténèbres de l'ignorance.

Evidemment, pour Benn, il ne s'agit pas là de n'importe quel mot, mais du mot du poète, du mot secret, du mot magique inspiré qui ne peut être capté que par le génie du poète. Ce mot-là qui concentre en soi son sens, sa beauté et son expressivité, c'est un mot recherché, un trait de génie. C'est ici le lieu de rappeler ce que le poète Benn disait au cours d'une conférence à Marburg en 1951 : „*Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. [...] Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur.*” (p. 551f)

Cette conviction que les mots disent plus que leur contenu apparent, se trouve illustrée dans beaucoup de poèmes de Benn, par exemple dans celui qui porte le titre « Gedichte », et dans lequel il écrit : « *Es gibt nur ein Begegnen : Im Gedicht die Dinge mystisch bannen durch das Wort.* » Et c'est effectivement ce que fait le poète dans ce poème intitulé « Ein Wort ». L'objet de ce poème n'est pas seulement d'énoncer cette théorie du mot, mais aussi de faire jouer ici au mot son rôle entier.

Cela se reflète dans la position centrale du mot « Wort » qui, très judicieusement choisi, représente ici, à la fois le signifiant et le signifié. Le mot « Wort » en titre et au début de chaque strophe, concentre ici autour de lui toutes les idées exprimées dans le poème. Rien que par sa position initiale dans chaque strophe, il représente déjà la clé de chaque mot d'une part, et de tout le poème d'autre part. Par ailleurs, émis au début de chaque strophe, il engendre une cascade d'autres mots ou phrases, une multitude de termes qui décrivent et précisent ce que lui seul suggère. C'est que le mot est déjà une phrase entière, complète, ou même une multitude de phrases. C'est cela la force du mot.

Enfin, ce sont aussi des mots – essentiellement des substantifs – que le poète choisit pour décrire et circonscrire les significations qu'engendre le mot « Wort ». Il y a rarement des phrases, sinon des phrases courtes et précises. Par l'accumulation de substantifs, le poème supprime la position du verbe qui, dans une phrase, indique l'action. Cette fonction du verbe est largement compensée par le rôle essentiel de la ponctuation (deux points, tiret, virgule etc.) Avec un poème fait d'accumulation de mots, le poète prouve que le mot peut remplacer la phrase. Ce poème, dans sa forme comme dans son contenu, est caractéristique de la conception poétique de Benn. Selon lui, le mot représente l'élément fondamental d'appréciation de l'écriture poétique. Plus le poète réussit à composer un texte essentiellement fondé sur des mots bien choisis, plus il s'approche de la perfection poétique que Benn appelle le « poème absolu ». Pour lui, peu importe la nature ou la valeur des sentiments ou des idées qu'exprime un poète, ce qui fait la valeur poétique de son poème, c'est la manière dont il manipule la langue, c'est le poids des mots qu'il choisit. Le choix des mots reste donc capital.

Un autre expressionniste a donné, lui aussi, une illustration patente de la valeur du « mot magique », du mot du poète qui peut exprimer la réalité. Il s'agit du poète Ernst Stadler, né en 1883 comme Franz Kafka, mais mort dix ans avant lui, dès 1914, au front de la Première Guerre mondiale. Dans son poème *Der Spruch* tiré du recueil intitulé *Der Aufbruch*, paru en 1914, Stadler illustre ses convictions. Comme tous les expressionnistes, Stadler considérait son époque comme en pleine décadence politique, sociale et culturelle, ce que traduit déjà le titre d'une anthologie expressionniste, *Menschheitsdämmerung* (Crépuscule de l'humanité), parue en 1919. Comme tous les expressionnistes, Stadler aspirait à une renaissance du monde, il rêvait d'un « homme nouveau ». C'est de cela que parle ce poème intitulé « Der Spruch » :

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort:
Und wenn ich mich an trübe Lust vergebe,
Schein, Lug und Spiel zu mir anstatt des Wesens hebe,
Wenn ich gefällig mich mit raschem Sinn belüge,
Als wäre Dunkles klar, als wenn nicht Leben tausend wild verschlossene Tore trüge,
Und Worte widerspreche, deren Weite nie ich ausgefühl't,
Und Dinge fasse, deren Sein mich niemals aufgewühl't,
Wenn mich willkommener Traum mit Sammethänden streicht,
Und Tag und Wirklichkeit von mir entweicht,
Der Welt entfremdet, fremd dem tiefsten Ich,
Dann steht das Wort mir auf: „Mensch, werde wesentlich!“

Au cœur de ce poème se trouve la proposition impérative „*Werde wesentlich!*“, que Stadler emprunte au poète mystique silésien Angelus Silesius (de son vrai nom Johann Scheffler (1624- 1677). Tiré du recueil *Der Cherubinische Wandersmann*, 1674)¹³⁷ l'appel d'Angelus Silesius „*Werde wesentlich!*“ est lancé à l'homme pour

¹³⁷ Angelus Silesius (1624-1677) a d'abord vécu sous l'influence des œuvres et des idées de son compatriote silésien, le philosophe mystique protestant Jacob Böhme (1575-1624), mais s'est converti plus tard au catholicisme. Dans sa poésie, Angelus Silesius affectionnait particulièrement l'épigramme, ce genre poétique caractérisé par la concision, et fonctionnant souvent sous le mode du

qu'il revienne à l'essentiel, notamment à son essentialité, c'est-à-dire à ce qui fait de lui une créature essentielle parmi les créatures de Dieu. A défaut de pouvoir revenir à son essence divine (à cause du péché originel), l'homme est invité à se détourner des choses matérielles pour se concentrer sur le spirituel. Stadler qui reprend cet appel à son propre compte déclare dans son poème qu'il a été profondément bouleversé par le livre de ce poète mystique, et que tout particulièrement cette injonction a eu sur lui un effet profond :

In einem alten Buche stieß ich auf ein Wort,
Das traf mich wie ein Schlag und brennt durch meine Tage fort:

A y regarder de près, le poème s'impose plus par sa forme compacte que par son thème qui est, somme toute, classique. Malgré ses douze vers, il se compose seulement de deux phrases dont la première est constituée uniquement par les deux premiers vers, alors que la deuxième phrase absorbe tout le reste du texte. Ces deux phrases correspondent précisément à deux parties distinctes et antithétiques du texte : la première est courte, précise et concise, portée par un mouvement poétique allègre, alors que la deuxième est tout en longueur, sur un ton pathétique, presque dithyrambique, répétitive (trois fois „wenn ich“ ou „wenn mich“). Toute l'architecture du poème repose sur ces trois piliers rythmiques que sont les vers qui commencent par

paradoxe. Sa thématique est dominée par la recherche de l'unité de l'âme humaine avec la nature divine. C'est dans cette recherche qu'il voyait la raison d'être de toutes les religions, particulièrement du christianisme, comme l'illustrent ces vers :

*„Wär Christus tausendmal in Bethlehem geboren
Und nicht in dir – du bliebst auf ewiglich verloren.“*

.....

*„Halt an! Wo läufst du hin? Der Himmel ist in Dir!
Suchst du Gott anderswo, fehlst du ihn für und für.“*

.....

*„Die Schrift ist Schrift, sonst nichts, mein Trost ist Wesenheit.
Und dass Gott in mir spricht das Wort der Ewigkeit.“*

Angelius Silesius a donné à son recueil d'épigrammes d'où sont tirés ces vers, le titre de *Cherubinischer Wandersmann*.

« wenn », et qui font de l'ensemble du texte un récit en trois mouvements, en trois séquences. Cela donne le schéma poétique suivant :

1.ein Wort,
2.: [„Mensch werde wesentlich!“]
3. Und wenn ich.....
4.
5. Wenn ich.....
6.
7.
8.
9. Wenn mich.....
10.
11.
12.das Wort: „Mensch, werde wesentlich!“

Le contraste de longueur entre ces deux parties du poème s'explique par le fait que l'une (la deuxième) constitue l'explication de l'autre (la première). Les deux phrases disent en effet la même chose : „*Mensch, werde wesentlich!*“ ; mais la première phrase ramasse l'idée sous forme de slogan, et la deuxième la développe et l'explique. La fonction explicative de la deuxième phrase est bien visible dans la ponctuation (:) à la fin de la première phrase. Et si l'une explique l'autre, cela veut dire que le contenu des deux phrases est le même, et qu'elles sont liées dans leur forme. La conjonction de coordination „*und*“ au début de la deuxième phrase précise la nature réelle de leur relation : si l'une développe et explicite l'autre, elles ne sont pas cependant dans une relation de subordination, mais simplement de coordination, de complémentarité. Et si l'on y regarde de près, on constate que la première phrase procède d'une forme poétique aphoristique, alors que l'autre ressemble à de la prose. Voilà un exemple de l'apport des expressionnistes au renouveau de la poésie au début du 20^{ème} siècle.

Kafka aurait pu choisir lui aussi, comme la plupart des grands écrivains expressionnistes, la forme lyrique pour ses œuvres, mais il préfère la prose poétique. Nous en avons une illustration dans un récit intitulé *Der plötzliche Spaziergang* écrit dans la nuit du 5 au 6 janvier 1912 et qui démontre la qualité de la poésie dans la prose (Hermes 1998: 355 et K1 : 19f).

4.2.5 – Qualité de la poésie – qualité de la prose

Ce que les expressionnistes ont entrepris par la poésie lyrique, Kafka le réalise par la prose poétique, comme l'illustre le texte *Der plötzliche Spaziergang*. Voici d'abord le texte dans sa forme épique compacte :

Der plötzliche Spaziergang

Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist, und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt, es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt, wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft, - dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.

Ce récit raconte l'histoire d'un homme pris d'une soudaine envie de sortir de chez lui, à une heure nocturne où rien ne justifie une telle sortie tardive. Au départ, aucun motif évident ni convaincant n'est fourni, sinon un malaise qui est simplement suggéré. Mais au bout de cette histoire, le malaise se révèle plus fort qu'un simple malaise, puisque cette sortie soudaine et inexplicable se révèle comme une rupture longuement désirée et enfin réalisée : une grande libération du joug pesant de la famille. Ce qui est donc initialement apparu comme absurde et incompréhensible se révèle comme pleinement salutaire, du moins momentanément. On lit entre les lignes de ce texte anodin une profonde solitude intérieure, un véritable drame existentiel. Même si la situation est décrite d'une manière totalement détachée et anonyme, la tentation est grande de rattacher cette histoire à la vie personnelle de Kafka. Mais, il faut avouer que le lecteur n'a pas besoin de connaître la vie privée de Kafka pour saisir le caractère poétique de ce texte. On n'a pas besoin de connaître l'auteur pour comprendre la motivation première de ce texte qui est le désir de formuler d'une manière poétique un vécu intérieur auquel nul ne peut rester indifférent. En quoi réside le caractère poétique du texte? Pour le rendre palpable, nous allons d'abord organiser le texte en sa structure poétique, et ensuite présenter son schéma visuel :

Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben,
den Hausrock angezogen hat,
nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat,
nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht,
wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist,
welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht,
wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat,
daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte,
wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist,
und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht,
den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt,
es nach kurzem Abschied auch tut, je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt,
mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt,
wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern,
die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten,

wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt,
wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt,
 daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen,
und wenn man so die langen Gassen hinläuft,

- **dann ist man** für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten,
 die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst, ganz fest,
 schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt.

Verstärkt wird alles noch,
wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht,
 um nachzusehen, wie es ihm geht.

Si nous procédons comme pour le poème de Stadler cité ci-dessus, cela donne le schéma visuel suivant :

- 1 Wenn man.....,
- 2 wenn.....,
- 3 wenn man.....,
- 4 wenn.....,
- 5 und wenn man.....,
- 6 wenn man.....,
- 7 wenn man.....,
- 8 wenn man.....,
- 9 und wenn man.....,
- 10 - dann ist man
- 11
- 12 wenn man

A l'aide de ce schéma, on voit bien que, tout comme le poème de Stadler, celui de Kafka aussi est construit en deux phrases volontairement disproportionnées : une première phrase longue – voire hyper longue – organisée en 9 séquences successives (9 séquences de **wenn**) et l'autre phrase très courte, composé d'une seule séquence (séquence de **dann**). La poésie du texte ne vise pas les yeux (ce n'est pas fait pour être vu : ce ne sont pas de vers), mais les oreilles : il est fait pour être lu et entendu. S'il est lu correctement, le texte doit respirer dans la première partie le rythme cascadié et essoufflé de l'homme qui sort précipitamment et sans raison apparent, alors que la 2^{ème} phrase doit respirer le soulagement de la libération lorsqu'il a réussi à s'échapper de

cet étai familial oppressant. Le texte ne vise pas à être de la poésie visuelle, mais de la poésie auditive. On peut donc résumer cette analyse comparative en affirmant que Kafka écrit de la prose comme Stadler écrit de la poésie. Il recrée ainsi une littérature qui gomme les frontières des genres littéraires, de même que cette littérature gomme aussi les frontières entre réalité et fiction.

Kafka qui partageait sans doute avec les expressionnistes la même vision du monde, avait trouvé sa propre solution aux questionnements et aux recherches qu'imposait la crise de la langue et du langage. Là où les expressionnistes cherchaient le mot magique, il cherchait pour sa part toute une technique d'écriture qui traduise au mieux sa réalité à lui. Là où les expressionnistes préféraient le genre lyrique, lui il avait choisi la narration épique comme moyen d'exprimer sa vision littéraire. C'est dans ce contexte qu'il découvrit sa vocation littéraire et l'assuma jusqu'au bout, jusqu'au renoncement à tout. L'écrivain Hermann Broch (1886-1951), contemporain de Kafka, déclarait: „*Etwas teile ich jedenfalls mit Kafka und Musil, wir haben alle drei keine eigentliche Biographie; wir haben gelebt und geschrieben, und das ist alles*”¹³⁸. Kafka lui-même écrivait en 1913: „*Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe, ...aber wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen*”. Un vrai sujet de tragédie.

La tragédie de la vie de Kafka résulte de l'échec de deux projets personnels d'importance vitale pour lui, mais qui sont devenus des cauchemars. Franz Kafka voulait réaliser dans sa vie deux rêves :

¹³⁸ Cité in : Horst Albert Glaser (Hg.) : *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Band 9 (1918-1945). Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1983, p. 96. L'auteur de l'article parle aussi (p. 341) de „*dialektisch-ontologischen Zeichensprache Kafkas als Produkt, aber auch als Protest gegen Substanzverlust und Sinnentleerung zu beschreiben*.”

- aimer et être aimé (par les parents et par les femmes)¹³⁹

- vivre de sa plume, c'est-à-dire être écrivain de profession.

Il a dépensé toutes ses énergies à concrétiser ces deux rêves devenus finalement des utopies, car il n'est jamais parvenu, de son vivant, à trouver la paix dans la famille, à vivre une vie régulière de couple avec une femme, ni à vivre décemment de sa production littéraire. Il en est d'ailleurs mort, cliniquement rongé par la tuberculose qui fut sans doute moins une maladie qu'un mal de vivre, une claustrophobie mentale. Les pages du Journal intime (*Tagebücher*) de Kafka sont pleines de notes révélant cette tragédie existentielle. Par exemple, dans les *Tagebücher*, l'année 1915 s'ouvre par les mentions suivantes :

4. Januar. Große Lust, eine neue Geschichte anzufangen, nicht nachgeben.

.....

17. Januar. Samstag werde ich F. sehen. Wenn sie mich liebt, verdiene ich es nicht. Ich glaube heute einzusehen, wie eng meine Grenzen sind in allem und infolgedessen auch im Schreiben. Wenn man seine Grenzen sehr intensiv erkennt, muss man zersprengt werden. Es ist wohl Ottlas Brief, der mir das zu Bewusstsein gebracht hat. Ich war sehr selbstzufrieden in den letzten Zeiten und hatte viele Einwände zu meiner Verteidigung und Selbstbehauptung gegen F. Schade, dass ich keine Zeit hatte, sie aufzuschreiben, heute könnte ich es nicht.

.....

24. Januar. Mit F. in Bodenbach. Ich glaube, es ist unmöglich, dass wir uns jemals vereinigen, wage es aber weder ihr noch im entscheidenden Augenblick mir zu sagen. So habe ich sie wieder getröstet, unsinnigerweise, denn jeder Tag macht mich älter und verknöchert.

Ce n'est là qu'un extrait pris presque au hasard, un exemple parmi tant d'autres.

Effectivement, tous les exégètes de Kafka s'accordent pour reconnaître que toute son œuvre est en rapport direct ou indirect avec sa propre vie. Nous pouvons même postuler que toute l'œuvre de Kafka est un « jeu d'écriture » entre la réalité de sa

¹³⁹ Stations des amours ratées de Franz Kafka : août 1912 : première rencontre avec Felice Bauer ; 1913 : deux visites à F.B. à Berlin, à Pâques et à la Pentecôte ; 1914 : 1ères fiançailles avec F.B. en juin, suivies de la rupture en juillet ; 1915 : retrouvailles avec F.B. ; en 1917, 2èmes fiançailles avec F.B. en juillet, suivies d'une nouvelle rupture en décembre ; en 1919 : fiançailles avec Julie Wohryzek au printemps ; 1920 : rupture des fiançailles avec J.W. en avril ; en 1923 : Dora Diamant.

propre vie et son rêve de devenir écrivain. Beaucoup de ses œuvres témoignent d'une parfaite réussite dans ce jeu-là.

Partant de sa vision personnelle du monde, Franz Kafka a donné lui-même, de la manière la plus explicite et la plus concise, sa propre définition de l'art de l'écrivain : « *Schreiben ist eine Form des Gebets* » (« *Ecrire, c'est une forme de prière* »), cela veut dire d'abord que l'écriture est un acte profondément religieux qui doit s'exercer dans la plus grande humilité.

Si nous faisons le rapprochement avec une de ses œuvres intitulées *Ein Hungerkünstler*, on peut voir alors toute la dimension que Kafka donne à l'art en général, et à l'artiste en particulier. L'histoire racontée dans *Ein Hungerkünstler* illustre le fait que, pour Kafka, jeûner est un art tout aussi noble que celui du peintre ou de l'écrivain. Ecrire est une prière aussi fervente que jeûner. Mais jeûner est aussi une manière de pratiquer le culte du corps au sens de l'ascétisme. Ecrire pour exister écrire, c'est vivre, c'est prier, c'est composer un cantique à la vie. Toute œuvre est une ode à la vie. Selon lui, et comme il l'a dit dans une lettre à Max Brod : « *Ein Buch muss die Axt sein für das gefrorene Meer ins uns.* »¹⁴⁰

4.3 – Les grands récits illustratifs de l'écriture de Kafka

Nous avons dit que Kafka n'a écrit ni traité poétique, ni manifeste littéraire pouvant servir de clé d'accès à ses écrits. Mais il faut s'empresser d'ajouter que toute son

¹⁴⁰ Franz Kafka, *Lettres à Max Brod* In: Klaus Wagenbach, *Kafka*, Rowohlt Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg, 1998, 1ère édition en 1964, p. 41.

œuvre reste si cohérente qu'il est relativement aisé d'y lire sa vision littéraire personnelle qu'il ne voulait certainement ni proclamer bruyamment, ni imposer à d'autres écrivains. Du reste, quelques uns de ses écrits, si l'on prend le temps de les décrypter, révèlent explicitement ses dogmes littéraires. C'est le cas, par exemple du récit intitulé « *Der Bau* ».

4.3.1 – « *Der Bau* » : un texte fondateur de l'écriture de Kafka

Le récit « *Der Bau* » raconte l'histoire d'un homme qui s'est aménagé une habitation souterraine invisible de l'extérieur, et construite selon une vision architecturale totalement personnelle, parfaitement intégrée à la structure – réelle ou supposée - du monde souterrain. En un mot, on pourrait dire qu'il s'agit d'un bunker, parce que c'est un désir de sécurité qui a présidé à sa conception, mais au vu de la description minutieuse de la construction, de sa complexité et de sa fonctionnalité, cet habitat est beaucoup plus qu'un bunker. Le récit débute ainsi (cité selon Hermes 1998: 465; original: K8:165-208) :

Ich habe den Bau eingerichtet und er scheint wohl gelungen. Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach paar Schritten stößt man auf natürliches, festes Gestein, ich will mich nicht dessen rühmen diese List mit Absicht ausgeführt zu haben, es war vielmehr der Rest eines der vielen vergeblichen Bauversuche, aber schließlich schien es mir vorteilhaft, dieses eine Loch unverschüttet zu lassen.

Il proclame qu'il se sent en sécurité dans ce lieu, mais il s'est aménagé ce trou béant comme une issue de secours naturelle, parce qu'il sait qu'il n'est pas à l'abri d'une attaque (p.466) :

Ich muß die sofortige Auslaufmöglichkeit haben, kann ich denn trotz aller Wachsamkeit nicht von ganz unerwarteter Seite angegriffen werden? Ich lebe im innersten meines Baues in Frieden und inzwischen bohrt sich langsam und still der Gegner von irgendwoher an mich heran,[...] es gibt viele die kräftiger sind als ich und meiner Gegner gibt es unzählige, es könnte sein, dass ich vor einem Feind fliehe und dem andern in die Fänge laufe, ach was könnte nicht alles geschehn, jedenfalls aber muß ich die Zuversicht haben, dass irgendwo vielleicht ein leicht erreichbarer, völlig offener Ausgang ist, wo ich, um hinauszukommen, gar nicht mehr zu arbeiten habe... [...] Und es sind nicht nur die äußern Feinde die mich bedrohen, es gibt auch solche im Innern der Erde, ich habe sie noch nie gesehn, aber die Sagen erzählen von ihnen und ich glaube fest an sie. Es sind Wesen der innern Erde, nicht einmal die Sage kann sie beschreiben, selbst wer ihr Opfer geworden ist hat sie kaum gesehn, sie kommen, man hört das Kratzen ihrer Krallen knapp unter sich in der Erde, die ihr Element ist, und schon ist man verloren. Hier gilt auch nicht dass man in seinem Haus ist, vielmehr ist man in ihrem Haus. Vor ihnen rettet mich auch jener Ausweg nicht, wie er mich ja wahrscheinlich überhaupt nicht rettet, sondern verdirbt, aber eine Hoffnung ist er und ich kann ohne ihn nicht leben.

Pour quelqu'un qui connaît la plupart des textes de Kafka, ce récit à la première personne du singulier n'a apparemment rien de vraiment original ; il respire la clarté et la simplicité du style de l'auteur, et contient la thématique classique de ses œuvres : moi et le monde. C'est la lutte de l'individu (ici le narrateur anonyme) contre des forces obscures (ici des êtres invisibles, sur terre et sous terre : « *meiner Gegner gibt es viele* ») et toutes les stratégies (habitation souterraine avec issue de secours discrète) pour vivre en paix, tout en sachant qu'il n'y a aucune chance d'échapper à l'attaque (« *kann ich denn trotz aller Wachsamkeit nicht von ganz unerwarteter Seite angegriffen werden* »), puisque l'on est, dans tous les cas, victime certaine (« *Opfer* » : « *Vor ihnen rettet mich auch jener Ausweg nicht, wie er mich ja wahrscheinlich überhaupt nicht rettet* », « *schon ist man verloren* ») ; mais il faut garder l'espoir (« *Hoffnung* ») ; l'espoir fait vivre ; et ce trou représente l'espoir : sans lui, le narrateur anonyme ne peut pas vivre.

Mais il va de soi que dans cette situation du narrateur, « vivre » signifie surtout « survivre ». C'est pourquoi il passe son temps à rêver et à améliorer son lieu de survie qui est devenu un vrai labyrinthe (Hermes p. 474f) :

Manchmal träume ich, ich hätte ihn umgebaut, ganz und gar geändert, schnell, mit Riesenkräften, in einer Nacht, von niemandem bemerkt und nun sei er uneinnehmbar, der Schlaf in dem mir das geschieht ist der süßeste von allen, Tränen und Freude und Erlösung glitzern noch an meinen Barthaaren, wenn ich erwache. Die Pein dieses Labyrinthes muß ich also auch körperlich überwinden, wenn ich ausgehe, und es ist mir ärgerlich und rührend zugleich, wenn ich mich manchmal in meinem eigenen Gebilde für einen Augenblick verirre und das Werk sich also noch immer anzustrengen scheint, mir, dessen Urteil schon längst feststeht, doch noch seine Existenzberechtigung zu beweisen.

Nous avons donc ici aussi une autre palette de la thématique classique de l'œuvre de Kafka : « Erlösung », « Labyrinth », « Urteil », « Existenzberechtigung » sont des termes récurrents dans tous les romans de Kafka, ainsi que dans presque tous ses récits. Avec l'expression « [ich] träume », l'univers souterrain de ce labyrinthe est donc truffé de rêves d'évasion vers un autre monde, alors que le labyrinthe lui-même est déjà un monde suffisamment complexe. Toute la vie du narrateur est un travail permanent de démolition et de reconstruction de son habitat, seule activité qui fournit une certaine justification sans laquelle cette construction n'aurait aucun sens. Nous sommes, là aussi, dans l'univers thématique de Kafka l'impasse de toute situation et l'absurdité de toute action.

En effet, il apparaît clairement que si l'habitant de ces lieux n'était pas constamment à l'œuvre de construction et de reconstruction, sa présence en ces lieux n'aurait plus du tout aucun sens. Pour le narrateur qui est le personnage central (comment pouvait-il en être autrement, puisqu'il est le seul personnage) du récit, l'habitat souterrain trouve désormais sa seule justification dans sa démolition et sa reconstruction, car, depuis que

l'on sait que cet endroit est très vulnérable de l'intérieur comme de l'extérieur, il ne répond plus à sa fonction première de sécurité ; et pourtant, sa construction se poursuit : si l'habitant des lieux ne poursuivait pas la construction, il n'aurait plus aucune raison de vivre. En d'autres termes : il survit, il ne vit plus. Et l'espoir qu'il évoque comme indispensable, ne sert plus à vivre, mais à survivre. En résumé, ce texte illustre à la perfection ce que bien d'exégètes de Kafka appellent l'univers « kafkaïen » ou « kafkaesque », c'est-à-dire celui de l'absurdité.

Le principal intérêt de ce récit réside dans une double révélation du narrateur : premièrement, il existe un animal invisible qui serait, lui aussi, en permanence occupé à creuser des trous et des allées dans ce monde souterrain ; depuis la découverte de l'existence ce cohabitant invisible, la vie du narrateur est totalement minée par la peur que cet animal ne finisse par percer le mur de terre qui les sépare, et qu'ils se retrouvent donc nez à nez ; c'est d'ailleurs le seul moment où le suspens de la narration monte en intensité au fur et à mesure que l'on semble s'approcher de cet instant fatidique de la rencontre entre ces deux voisins qui ne se connaissent pas. Mais, et c'est là la deuxième révélation, l'animal invisible semble avoir brusquement décidé un jour de rebrousser chemin, juste au moment où il était parvenu à un point précis que le narrateur caractérise comme suit (p.504) :

Von einem bestimmtem Punkte an begann sich das Graben abzuschwächen, es wurde leiser und leiser, so als schwenke der Gräber allmählich von seiner ersten Richtung ab und auf einmal brach es ganz ab, so als habe er sich jetzt zu einer völlig entgegengesetzten Richtung entschlossen und rücke geradewegs von mir weg in die Ferne.

Ce point où deux êtres souterrains prennent réciproquement conscience de leur existence, marque la limite entre un « **avant** » et un « **après** » : avant ce lieu (ou plutôt cet « **instant** » !), le narrateur vivait avec joie et fierté dans la paix et la tranquillité d'un refuge idéal qu'il a construit lui-même selon son propre désir et son propre idéal, et qu'il transformait en permanence, selon ses besoins. Mais « après », c'est l'incertitude, l'inquiétude, le découragement, l'abandon de tout projet d'extension ou de rénovation ; c'est l'angoisse, la peur de l'inconnu, de l'invisible, et de manière plus générale, la peur de l'avenir ; en effet, à partir de cet instant précis de prise de conscience de l'existence de l'animal invisible, le récit se perd dans des questions existentielles spéculatives (p.501f) :

Nun einen solchen Gegner habe ich nicht erwarten können. [...] Wie kam es nur dass so lange Zeit alles still und glücklich verlief? Wer hat die Wege der Feinde gelenkt, dass sie den großen Bogen machten um meinen Besitz? Warum wurde ich so lange geschützt, um jetzt so geschreckt zu werden? Was waren alle kleinen Gefahren, mit deren Durchdenken ich die Zeit hinbrachte gegen diese eine! Hoffte ich, als Besitzer des Baues die Übermacht zu haben gegen jeden der käme?

Le domicile souterrain avait été initialement conçu et construit comme une habitation efficace contre tout agresseur venant de l'extérieur, donc, d'en haut. Voilà pourquoi le narrateur était si content et si fier de toutes les astuces inventées pour bien dissimuler son habitat aux yeux du monde d'en haut. Mais le vrai danger ne vint pas de l'extérieur (c'est-à-dire d'en haut), mais de l'intérieur. D'ailleurs, le reste sème le doute sur l'existence réelle de l'ennemi invisible: „*Je mehr ich darüber, desto unwahrscheinlicher scheint es mir, dass das Tier mich überhaupt gehört hat, es ist möglich wenn auch mir unvorstellbar, dass es sonst irgendwelche Nachrichten über mich hat, aber gehört hat es mich wohl nicht.*“ (p. 507). Et le récit se termine en queue de poisson, en plein milieu d'une phrase, laissant au lecteur l'impression quasi certaine

que le narrateur lui-même, qui était un être humain au départ, est devenu aussi un animal à la fin. Cela aussi cadre parfaitement avec la thématique habituelle des œuvres de Kafka.

Quel enseignement théorique pouvons-nous tirer de ce texte de fiction littéraire ?

Une lecture attentive du récit nous fournit deux indications précieuses : d'une part, le narrateur situe les deux périodes « avant » et « après » dans l'échelle de sa vie personnelle : „*Zwischen damals und heute liegt mein Mannesalter.*“ « Avant le danger », c'était le temps de sa jeunesse, « après le danger » correspond à sa situation actuelle d'homme âgé, puisqu'à la question „*Hoffte ich [damals], als Besitzer des Baues die Übermacht zu haben gegen jeden der käme?*“ il donne l'explication suivante (p.503f) :

Ich arbeite damals förmlich als kleiner Lehrling... Ich bin kein kleiner Lehrling mehr sondern ein alter Baumeister und was ich an Kräften noch habe, versagt mir, wenn es zur Entscheidung kommt. Aber wie alt ich auch bin, es scheint mir, dass ich recht gern noch älter wäre als ich bin, so alt, dass ich mich gar nicht mehr erheben könnte von meinem Ruhelager unter dem Moos.

On sait par ailleurs que ce récit fut rédigé par Kafka en hiver 1923/1924 (fin novembre à fin décembre 1923)¹⁴¹, c'est-à-dire pratiquement dans la dernière phase de sa vie, alors qu'il était déjà atteint par la maladie qui lui sera fatale. A cette époque, la plupart de ses œuvres (publiées ou non) avaient déjà acquis cette cohérence interne qui caractérise l'auteur, et lui même se sentait donc confiant dans son projet de devenir écrivain de métier. Il avait même rompu deux fois ses fiançailles avec Felice Bauer pour mieux se consacrer à sa vocation. Mais voici que le danger qui devait faire

¹⁴¹ Attesté par sa compagne de cette époque, Dora Diamant (selon Hermes : 1996 : 574).

« capoter » ce projet, ne vint pas de l'extérieur, mais de l'intérieur de lui-même, c'est-à-dire de son propre corps rongé par la maladie, comme ce labyrinthe souterrain où s'était réfugié le narrateur, comme dans une forteresse. Certes, au moment où il écrivait ce récit, Kafka n'était pas encore cliniquement mort, mais il se savait condamné et voyait déjà le monde comme une prison à vie, à l'instar de cette forteresse souterraine pour le narrateur. Si on admet que la plupart des œuvres de Kafka sont liées directement ou indirectement à sa propre vie, on peut donc voir ce refuge souterrain comme un lieu symbolique de la situation circonstancielle de l'auteur. C'est un labyrinthe qui reflète vraisemblablement l'univers d'un artiste réfugié dans une « tour d'ivoire » souterraine pour mieux réaliser sa vie et son destin, mais qui est rattrapé par la réalité qu'il fuyait en construisant son habitation dans le sous-sol. Cette hypothèse de travail mérite toutefois d'être confortée par une lecture qui n'est plus simplement axée sur la thématique, mais aussi sur l'esthétique de l'œuvre de Kafka. Il s'agit de montrer que ce texte n'est pas seulement illustratif de la thématique classique de Kafka, mais aussi de sa pratique esthétique de l'écriture.

Une analyse sémantique du titre du récit - « Der Bau »- par rapport à l'action du narrateur, montre que le mot « Bau » désigne non seulement l'immeuble souterrain lui-même, mais aussi l'activité permanente de sa construction. Tant que l'immeuble souterrain répondait à sa fonction de sécurité, le narrateur était satisfait de son génie d'architecte et travaillait à perfectionner son œuvre. L'existence – avérée ou supposée – d'un cohabitant invisible, a semé le trouble et le doute dans le système de défense et de pensée du narrateur. Finalement c'est la démobilisation et la démotivation générale, surtout après ce point fatidique que représente le recul de l'ennemi. On voit ainsi que

le « point précis » dont parlait le narrateur dans le récit n'est pas seulement une notion géographique (un endroit précis dans le sous-sol) ou une indication de temps (moment de la rencontre et de la prise de conscience mutuelle des deux habitants souterrains), mais aussi et surtout le phénomène (ou procédé) par lequel la prise de conscience du danger est transposée dans l'imagination littéraire, afin d'être transcendée et acceptée comme une réalité avec laquelle il faut composer. Si on applique le même raisonnement à la maladie de Kafka, il en est de même : il y a un point précis où la maladie est projetée dans la fiction littéraire pour être transcendée et acceptée, afin de pouvoir continuer à vivre en se sachant condamné.

Cet instant, c'est le point d'intercession géométrique entre la réalité et la fiction, point de rupture autant que de rencontre : point de rencontre des personnages du récit, mais aussi point de rencontre des significations du récit, particulièrement, de son titre « Der Bau » : « Bau » ne signifie pas seulement l'habitat souterrain que se partagent maintenant ces deux êtres, mais il signifie aussi « construction », notamment du récit lui-même qui est véritablement construit autour de ce revirement de situation. L'architecture de l'habitat souterrain est aussi l'architecture du récit : apparemment complexe et hermétique, mais reposant sur un principe binaire de construction : fiction/réalité ; homme/animal ; « avant »/ « après » ; joie au début/désespoir à la fin ; la vie /la mort etc. Le fameux « point précis » du récit est donc le « point trigonométrique » par excellence, c'est-à-dire un principe de construction architectonique qui est devenu un principe esthétique de narration.

4.3.2 – Le « point trigonométrique » dans l'écriture de Kafka

Kafka est un structuraliste qui conçoit et compose ses récits comme des œuvres architecturales répondant à des principes esthétiques déterminés. C'est dans le choix de ces principes esthétiques que le matériau d'écriture (la langue) retrouve toute sa place et toute sa valeur de matière première de la littérature. Kafka utilise à perfection toutes les ressources de ce que Glaser appelle : „*das imaginative Potential der Sprache*“ (1975 : 60). Etudier l'écriture de Kafka, c'est donc décrypter comment il manipule la langue pour aller d'une simple idée à un texte élaboré, comment il tisse les idées l'une au bout de l'autre, comment il les structure ou les déstructure, comment il fabrique ainsi des histoires inventées et comment il les transmet comme des vérités et des réalités vécues.

Dans le récit « Der Bau », le principe de base de la narration peut être appelé le « principe de la dualité inclusive ». On peut l'associer directement à la thématique principale des œuvres de Kafka (Ich, die Welt). C'est un principe esthétique, mais la plupart des exégètes de Kafka l'assimilent à une thématique, parce que ce principe de composition esthétique repose sur l'idée généralement admise par tout le monde, que l'individu et la société vivent dans une dualité permanente réglée d'avance selon le théorème darwinien : le plus fort triomphe sur le plus faible (ou « la raison du plus fort est toujours la meilleure »).¹⁴² Mais si nous consentons à observer et à traiter ce principe thématique comme un principe esthétique, on constate alors qu'il permet de

¹⁴² Or chez Kafka, le plus fort n'est pas toujours celui que l'on croit. Kafka excelle dans l'art de créer des situations à la « David et Goliath » où chaque partie a ses forces et ses faiblesses, et où la lutte se résume en une guérilla dans laquelle chacun se contente de neutraliser l'autre en exploitant les faiblesses de ce dernier autant que ses propres forces à soi.

percevoir le point trigonométrique de l'écriture de Kafka : c'est le point où le fond et la forme du récit se confondent avec la réalité vécue par l'auteur, pour offrir au lecteur une merveilleuse histoire fictive qui paraît encore plus vraie que la réalité.

Nous avons dit que la tragédie de la vie de Kafka, c'est l'échec de deux utopies vitales pour lui : aimer et être aimé (par les parents et par les femmes) et vivre de sa plume, c'est-à-dire être écrivain de profession. Dès qu'il avait pris conscience de l'impossibilité de réaliser ces deux rêves, la vie n'avait plus pour lui, une quelconque importance. Son principal problème était alors sans doute celui-ci : comment narrer l'indicible, comment exprimer avec les mots de la réalité, cette situation qu'il vivait intérieurement et qu'il portait en lui comme une prison souterraine, et qu'il exprimait parfois d'un air fataliste, en écrivant : „*Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein?*” (K6 : 233, Aphorismus 35).

Pour Kafka, la seule manière d'exprimer l'inexprimable, c'est de l'intégrer à une fiction proche de (ou identique à) la réalité. Ceci se réalise par la performance de trouver le point trigonométrique qui fait la jonction parfaite entre la fiction et la réalité. Puisque Kafka lui-même n'a pas élaboré la notion de « point trigonométrique » comme une théorie littéraire, il nous faut avoir recours à Günter Eich qui l'a explicitement formulée. Au cours d'une rencontre d'écrivains à Vezelay en France en avril 1956, Günter Eich a fait la déclaration suivante, sur la question de l'écrivain face à la réalité¹⁴³ :

¹⁴³ Günter Eich: *Der Schriftsteller vor der Realität*: Das Folgende zum Thema „Literatur und Wirklichkeit" hat Günter Eich beim Deutsch-Französischen Schriftstellertreffen in Vezelay im April 1956 geäußert.

Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muss sie erst herstellen. Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, zugleich aber nicht vorhanden ist, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.

Ich muss gestehen, dass ich in diesem Übersetzen noch nicht weit fortgeschritten bin. Ich bin über das Dingwort noch nicht hinaus. Ich befinde mich in der Lage eines Kindes, das Baum, Mond, Berg sagt und sich so orientiert. [...]

Für diese trigonometrischen Zeichen sei das Wort „Definition“ gebraucht. Solche Definitionen sind nicht nur für den Schreibenden nutzbar. Dass sie aufgestellt werden, ist mir lebensnotwendig. In jeder gelungenen Zeile höre ich den Stock des Blinden klopfen, der anzeigt: Ich bin auf festem Boden. [...]

Richtigkeit der Definition und Qualität sind mir identisch. Erst wo die Übersetzung sich dem Original annähert, beginnt für mich Sprache. Was davor liegt, mag psychologisch politisch oder wie immer interessant sein, und ich werde mich gern davon unterhalten lassen, es bewundern und mich daran freuen - notwendig aber ist es mir nicht. Notwendig ist mir allein Gedicht.

Pour Günter Eich, c'est dans la poésie qu'il trouve aisément le point trigonométrique où se réalise sa propre perception de la réalité et sa vocation d'écrivain. C'est dans la poésie que les choses deviennent pour lui réalité, parce que, selon lui, le monde, c'est la langue, c'est le mot qui le crée. La même chose vaut pour Kafka, mais c'est dans la narration épique qu'il réalise la fusion parfaite de la réalité et de sa perception en tant que fiction. Alors que pour Günter Eich, les mots poétiques constituent des signes trigonométriques (« trigonometrische Zeichen »), chez Kafka, c'est dans la structure dramaturgique de la narration qu'il faut trouver le point trigonométrique ; le principe narratif de la dualité inclusive pourrait être qualifié de dialectique s'il faisait avancer l'action de la narration, mais cela n'est généralement pas le cas ; bien au contraire, il consiste à geler la progression de l'action dans le récit, pour mieux concentrer l'accent sur les détails les plus saugrenus qui basculent le texte dans le grotesque, voire dans le burlesque, rend le personnage principal ridicule et puéril, et fragilise les vérités les plus évidentes etc. C'est alors que, parvenu au bout de sa logique et dans l'impasse narrative, le narrateur doit trouver le point trigonométrique qui donne au texte son

point de retournement ainsi que sa véritable signification. Ce point représente symboliquement l'intersection, non seulement entre la réalité et la fiction, mais aussi entre la thématique et l'esthétique du texte.

C'est aussi le point très sensible où la thématique et l'esthétique rejoignent parfois, dans une parfaite correspondance, la vie ou la réalité vécue par l'auteur lui-même. Lorsque cette correspondance parfaite est atteinte, il y a comme trois cercles concentriques qui voient coïncider leurs centres respectifs pour ne former qu'un seul point. Dans la vie de Kafka, cela correspond sans aucun doute aux rares moments de sérénité. Sinon, toute sa vie est une lutte de recherche d'un équilibre salvateur qu'il trouve artificiellement dans la production d'œuvres littéraires destinées à exorciser ses propres douleurs et ses propres souffrances. Lui-même a exprimé cette idée de façon imagée dans une lettre à Milena en ces termes (Franz Kafka : *Brief an Milena*, Haas 1970 : 188f) :

Du sagst, Milena, dass Du es nicht verstehst. Such es zu verstehen, indem Du es Krankheiten nennst. Es ist eine der vielen Krankheitserscheinungen, welche die Psychoanalyse aufgedeckt zu haben glaubt. Ich nenne es nicht Krankheiten und sehe in dem therapeutischen Teil der Psychoanalyse einen hilflosen Irrtum. Alle diese angeblichen Krankheiten, so traurig sie auch aussehn, sind Glaubenstatsachen, Verankerungen des in Not befindlichen Menschen in irgendwelchem mütterlichen Boden; [...] In meinem Fall kann man sich drei Kreise denken, einen innersten A, dann B, dann C. Der Kern A erklärt dem B, warum dieser Mensch sich quälen und sich misstrauen muss, warum er verzichten muss [...], warum er nicht leben darf. [...] C, dem handelnden Menschen wird nichts mehr erklärt, ihm befiehlt bloß B. C handelt unter strengstem Druck, in Angstschweiß. [...] C handelt also mehr in Angst als im Verständnis, er vertraut, er glaubt, dass A dem B alles erklärt und B alles richtig verstanden und weitergegeben hat.

Pour expliquer à Milena pourquoi il ne peut pas vivre avec elle et fonder un foyer comme tous les hommes normaux, Kafka utilise ici l'image de trois cercles qui

s'engloutissent : le cercle intérieur (A), quasiment invisible, dicte sa loi au cercle extérieur (C) en lui donnant des ordres transmis par le cercle intermédiaire (B). C qui est la carapace visible subit donc la pression venue de A et vit donc toujours dans l'angoisse, parce qu'il n'est jamais sûr que B a transmis correctement les ordres venus de A. Cela voudrait sans doute dire que si les trois cercles étaient véritablement concentriques, ils auraient ainsi un même point commun qui garantirait un fonctionnement adéquat de la transmission, et donc de la communication. Kafka semble ainsi traduire sous une autre forme imagée l'idée d'un point trigonométrique qui, lorsqu'il est atteint, permet la stabilité et la sérénité, et par conséquent, la productivité dans la création littéraire. Tant que ce point n'est pas atteint, il règne le « principe de la dualité inclusive », tel que nous l'avons vu dans le récit « Der Bau ».

Outre le « principe de la dualité inclusive », on peut noter aussi dans le récit « Der Bau », un autre principe qui guide la narration. C'est le « principe de la circularité » (ou narration circulaire). En effet, l'action du récit avance sans vraiment progresser, et finalement, on revient au point de départ sans être parvenu plus loin qu'au commencement : en somme, un tour pour rien, sinon beaucoup de dégâts collatéraux. Ce principe esthétique rejoint le symbolisme du cycle perpétuel de la vie ou du cercle en tant que symbole de la géométrie parfaite. C'est le récit qui se mord la queue, à l'image d'un serpent. Il y a d'autres principes de narration que nous découvrirons par la suite, et nous en donnerons une illustration parfaite dans plusieurs œuvres que Kafka lui-même considère comme les plus satisfaisantes pour son propre idéal littéraire.

4.3.3 – *Das Urteil* ou la réconciliation de la fiction et de la réalité

Le récit *Das Urteil* raconte l'histoire d'un conflit larvé entre un jeune homme nommé Georg Bendemann et son père, au sujet d'un ami supposé à qui le fils aurait écrit une lettre pour annoncer ses fiançailles avec la Berlinoise Frieda Brandenfeld. Mais dans un entretien typiquement kafkaesque, le père va démontrer au fils que cet ami est une pure invention et va donc le condamner à mourir. Sur-le-champ, le fils se lève et va exécuter la sentence de son père, en sautant dans le fleuve, du haut d'un grand pont de la ville. Evidemment, ce n'est là qu'un résumé succinct d'un récit qui apparaît beaucoup plus complexe.

Il existe plusieurs interprétations du récit *Das Urteil* (1912)¹⁴⁴, mais généralement, elles insistent surtout sur la thématique de la culpabilité et de la sanction qu'elle entraîne. Dans ce récit, la culpabilité du fils envers le père n'est nullement avérée et ne trouve dans le texte aucun fondement juridique. Toute interprétation qui se fonde sur cet aspect ne peut donc être qu'une pure spéculation. Par contre, si l'on entreprend une lecture du texte fondée sur son caractère poétique et ses qualités strictement littéraires, on découvre que Kafka y pratique un « jeu d'écriture poétique » dans lequel il a atteint, ici, pratiquement la perfection.

Max Brod disait du récit *Das Urteil* qu'il représente « *den Durchbruch des Dichters zu der ihm gemäßen Form, die endgültige Freiwerdung eines gewaltigen und in seiner Art unwiederholbaren Erzählgenies* » (Brod 1958 : 131). En effet, ce récit a permis la

¹⁴⁴ Notamment Sockel 1964, Edel, Haeger 1958 Zimmermann 1966: 189-208.

percée littéraire de Kafka qui en disait lui-même dans son Journal : « *Nur so kann geschrieben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele* » (donc avec une sorte de communion réconciliatrice de l'âme et du corps, dans une ouverture mutuelle et simultanée) (K10 : 101). Il avait écrit le texte dans la nuit du 22 au 23 septembre 1912, „*de 10 heures du soir à 6 heures du matin, sans interruption* », donc dans une espèce de transe¹⁴⁵ qui prouve qu'il avait effectivement atteint cette nuit là ce point trigonométrique où se réalise la fusion parfaite du thème abordé, de sa propre réalité vécue et de la forme de narration choisie. D'ailleurs, il a révélé dans son Journal à la date du 11 février 1913, ainsi que dans la fameuse lettre « *Brief an den Vater* » la concordance parfaite – et pas du tout fortuite – entre Georg Bendemann et Franz Kafka d'un côté, et Frieda Brandenfeld et Felice Bauer d'un autre côté. Kafka écrit en effet : (K10 : 126) :

Georg hat soviel Buchstaben wie Franz. In Bendemann ist „mann“ nur eine für alle noch unbekanntenen Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung von „Bende“. Bende hat ebenso viele Buchstaben wie Kafka, und der Vokal e wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka.

Frieda hat ebenso viele Buchstaben wie F. und den gleichen Anfangsbuchstaben, Brandenfeld hat den gleichen Anfangsbuchstaben wie B. und durch das Wort „Feld“ auch in der Bedeutung eine gewisse Beziehung. Vielleicht ist sogar der Gedanke an Berlin nicht ohne Einfluß gewesen, und die Erinnerung an die Mark Brandenburg hat vielleicht eingewirkt.

Kafka venait en effet de faire la connaissance de Felice Bauer peu de temps avant d'écrire en 1912 cette nouvelle qu'il lui a d'ailleurs explicitement dédiée. C'est à elle qu'il fait aussi référence et allusion lorsque, dans son Journal, il écrit à la date du 14 août 1913 : « *Folgerungen aus dem Urteil für meinen Fall. Ich verdanke die Geschichte auf Umwegen ihr. Georg geht aber an der Braut zugrunde.* » (K10 : 188)

¹⁴⁵ „*Ich will schreiben mit einem ständigen Zittern auf der Stirn*“, écrivait déjà Kafka dans son Journal à la date du 5 novembre 1911 (K9 : 176).

Et en cinq ans, il va se fiancer deux fois avec elle, se dépêchant de rompre aussitôt ses fiançailles au prétexte qu'une vie conjugale lui paraissait incompatible avec sa vocation d'écrivain. C'est donc l'échec de l'un des deux rêves de sa vie (le rêve d'être aimé), qui entraîna aussi sans doute l'échec du second rêve (celui d'être écrivain). Toutes ces imbrications de la vie réelle, des rêves et des fantasmes littéraires constituent le socle de ce récit à propos duquel Kafka lui-même avait écrit plus tard, le 19 septembre 1916, à son éditeur Kurt Wolff, une lettre dans laquelle il fournissait quelques autres indices d'interprétation (Zimmermann 1966 : 189f) : « *Die Erzählung ist mehr gedichtsmäßig als episch, deshalb braucht sie ganz freien Raum um sich, wenn sie sich auswirken soll.* » En effet, vu le « jeu d'écriture entre les personnages de la réalité (Franz Kafka et Felice Bauer) et ceux de la fiction littéraire (Georg Bendemann et Frieda Brandenfeld), ce récit doit être lu comme un poème d'amour, une déclaration d'amour à peine voilée, mais un amour hypothéqué dès le départ, à cause de la figure encombrante du père qui condamne son fils au suicide. La mort de Georg Bendemann à la fin du récit apparaît d'ailleurs comme fictive et symbolique, puisqu'elle ne répond apparemment à aucune faute objective et grave de la part du fils envers le père qui l'a condamné. Cette mort du fils n'avait pas besoin d'être réellement consommée, il est possible que, dans la fiction littéraire, elle reflète seulement – de manière prémonitoire - le caractère suicidaire de cet amour. Ce qui intrigue le lecteur avant tout, c'est la diligence avec laquelle le fils va exécuter la sentence du père pour une faute dont on ne voit pas la matérialité. La réalité, c'est que Kafka lui-même portait en sa vie intérieure l'image de son père comme celle d'un juge suprême qui avait sur lui le droit de vie et de mort. Plusieurs passages de ses œuvres de fiction ou

de son Journal expriment ses propres inquiétudes permanentes et pressantes, comme par exemple cet aphorisme :

Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderes unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr, sterben zu wollen; man bittet aus der alten Zelle, die man haßt, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen wird. Ein Rest von Glauben wirkt nicht dabei mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: 'Diesen sollt Ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir' (K6: 230, Aphorismus 13)

Comment traduire dans la fiction littéraire l'ardent désir de mourir qui lutte contre l'ardent désir de vivre. Ici le principe esthétique de construction de la narration est bien la dualité inclusive et d'équilibre bipolaire entre l'irrésistible envie de vivre et le tout aussi irrésistible désir de mourir. Envie de vivre et désir de mourir créent un équilibre stable, mais précaire. La mort finale de Georg Bendemann représente l'instant X (le point trigonométrique) où cet équilibre précaire est rompu dans la fiction littéraire (« en faveur » de la mort et au détriment de la vie), afin que dans la réalité, ce désir de suicide soit transcendé au profit de la vie. C'est aussi le point où la fiction paraît encore plus réelle que la réalité. Dès que la fiction parvient à réaliser cette correspondance parfaite avec la réalité, l'œuvre est considérée comme particulièrement réussie. En fait, ce qui ressemble à une sentence du père mise à exécution par le fils, n'est qu'une mort symbolique ardemment désirée, parfaitement bienvenue et pleinement acceptée. Là où le désir de mourir est aussi fort que le plaisir de vivre, la mort ne peut pas être un châtement, même si elle est prononcée par une instance suprême.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Nous savons par le christianisme qu'une mort pleinement acceptée n'est pas une mort, mais une promesse certaine de résurrection qui donne un sens à la vie. Mais rien ne permet d'affirmer que Kafka a effectivement adopté ici une conception chrétienne de la mort. Les relations de Kafka avec le christianisme sont assez complexes. Il est établi que pendant son séjour de convalescence au sanatorium à Jungborn (dans le Harz, du 8 au 29 juillet 1912), Kafka s'est beaucoup intéressé au christianisme, notamment grâce à ses conversations avec un magistrat de Breslau, Dr. Schiller, puis

Ce point trigonométrique qui réalise l'adéquation parfaite entre le sujet de l'œuvre, la forme de narration choisie et la réalité vécue par l'auteur, peut être considéré comme atteint aussi par Kafka lors de la rédaction du célèbre texte *Brief an den Vater* (écrit en 1919), rédaction que Kafka lui-même considérait comme un véritable enfantement. Originellement, ce texte qualifié de « Riesenbrief » (lettre géante) n'était pas conçu comme un texte littéraire, encore moins prévu pour la publication, mais plutôt comme une véritable correspondance de Franz Kafka à son père Hermann qui s'opposait aux fiançailles de son fils avec la fille d'un cordonnier nommée Julie Wohryzek. Mais, une fois terminée, la lettre ne fut jamais envoyée au destinataire. Le texte découvert après la mort de son auteur et partiellement cité en 1937 par Max Brod dans sa biographie de Kafka, fut finalement publié par le même Max Brod en 1952 en version intégrale dans la revue *Die Neue Rundschau*. Il est devenu le plus important document autobiographique sur Kafka, ainsi que la plus convaincante preuve de la complexe imbrication de la vie réelle de l'auteur avec sa vocation littéraire. Max Brod a décidé de publier cette correspondance privée parmi les œuvres littéraires de Kafka, parce qu'il a découvert dans ce texte, les mêmes qualités littéraires que celles du récit *Das Urteil* et du roman *Der Proceß*.

Il n'est pas superflu de préciser que, pour la rédaction de cette œuvre particulièrement réussie, Kafka a subi l'influence de plusieurs écrivains, entre autres, de ses deux amis Max Brod et Franz Werfel ; il s'est par exemple inspiré du drame inachevé *Die Riesin*

plus tard, à travers ses propres lectures, surtout de l'*Ancien Testament* auquel il fait référence dans son roman *Der Verschollene* dont la rédaction fut poursuivie à Jungborn en 1912. Plus tard, lorsque son ami Franz Werfel se convertit au catholicisme, Kafka s'intéressa encore plus à cette religion. Mais, très attaché à la vision religieuse juive, il considérait Jésus tout simplement comme un prophète juif parmi tant d'autres. (cf. H. Müller 1985 : 18 et 24).

de Franz Werfel, du roman de Max Brod *Arnold Beer* (1912), et de bien d'autres auteurs tels que Jakob Wassermann, Sigmund Freud (H. Müller 1985 : 137f). Mais l'inspiration la plus directe, il la doit sans doute à Franz Grillparzer (1791-1872) dont la nouvelle *Der arme Spielmann* thématise aussi la relation « père-fils ». Kafka a reconnu dans son Journal que le héros de Grillparzer qui se soumet docilement à la violence exercée sur lui par son père, et se réfugie finalement dans l'art devenu un exutoire, correspond exactement à sa propre situation (H. Müller 1985 : 19). Toutefois, ce que Franz Kafka fait de cette inspiration initiale est totalement original : parti de la thématique du conflit « père-fils » reconnu comme reflétant sa propre vie réelle, il a stylisé et poétisé cette réalité dans une fiction totalement nouvelle qui donne lieu à toutes les interprétations possibles et imaginables, sans jamais révéler le secret de cette pluralité de signification.

Das Urteil reste bien une œuvre de l'imagination créatrice de l'auteur : de même que dans le récit *Der Bau*, « l'écrivain-architecte » invente, conçoit et réalise une construction souterraine, de même ici, dans *Das Urteil*, l'auteur invente, conçoit et réalise ce personnage de Georg Bendemann, homme devenu animal, mais qui ne veut rien concéder à l'animalité, puisqu'il reste très attaché à sa famille qui ne comprend pas et n'accepte pas sa métamorphose. Bien sûr, tout lecteur de ce récit peut s'évertuer à lui chercher un sens, en rapport avec la réalité concrète, mais Gregor Samsa reste en définitive une création littéraire, une réalité inventée par la littérature.

4.3.4 – *Die Verwandlung* ou la mort du dialogue

Le récit *Die Verwandlung*, écrit en 1912, n'est pas né d'un seul trait, en une seule nuit comme *Das Urteil*. On en suit la progression à travers la correspondance de Kafka à Felice Bauer, et il en ressort qu'il est commencé sans doute dans la nuit du 17 au 18 novembre 1912, et terminé dans la nuit du 5 au 6 décembre 1912, donc une création en trois semaines environ. On peut ainsi constater que l'état de transe qui permet d'atteindre l'instant X du point trigonométrique, n'est pas toujours facile à atteindre - et à maintenir - pour l'écrivain Kafka. On note en tout cas, dans la lettre à Felice Bauer qui annonce la fin du récit, cette phrase dont on ne sait pas si elle exprime une satisfaction réelle de l'auteur sur la qualité esthétique du récit, ou plutôt un regret de voir que l'histoire se termine tragiquement pour le héros. Kafka écrit en effet à Felice Bauer : « *Weine, Liebste, weine, jetzt ist die Zeit des Weinens da! Der Held meiner kleinen Geschichte ist vor einer Weile gestorben* ».

Publié pour la première fois dans la revue mensuelle *Die weißen Blätter* en 1915, le récit *Die Verwandlung* raconte l'histoire d'un homme nommé Gregor Samsa, qui se réveille un beau matin et se découvre transformé en un énorme animal monstrueux (une vermine géante). Comme son réveil coïncidait avec la fin d'un cauchemar («*[Er erwachte] aus unruhigen Träumen* »), il croyait que c'était son rêve cauchemardesque qui se poursuivait. Mais il a bien fallu se rendre à la réalité : il n'était plus l'homme qu'il était la veille. Cependant, Gregor le métamorphosé continue de penser, de sentir, de parler et de réagir comme un homme : (cité selon Hermes, cf. aussi K1 : 93) :

« Was ist mit mir geschehen? » dachte er. Es war kein Traum. Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntesten Wänden. [...] Wie wäre es, wenn ich noch ein wenig weiterschliefe und alle Narrheiten vergäse », dachte er, aber das war gänzlich undurchführbar, denn er war gewöhnt, auf der rechten Seite zu schlafen, konnte sich aber in seinem gegenwärtigen Zustand nicht in diese Lage bringen.

Tout espoir de voir sa situation revenir à la normale se révéla vaine. Il fallut donc se rendre à l'évidence et vivre avec la nouvelle situation d'animal monstrueux.

On découvre alors que les réactions et réflexions de Gregor renvoient indirectement aux causes probables – sinon certaines - de sa métamorphose (cité selon Hermes p. 97, K1: 94) :

„Ach Gott“, dachte er, „was für einen anstrengenden Beruf habe ich gewählt! Tag aus, Tag ein auf der Reise. Die geschäftlichen Aufregungen sind viel größer, als im eigentlichen Geschäft zu Hause, und außerdem ist mir noch diese Plage des Reisens auferlegt, die Sorgen um die Zugganschlüsse, das unregelmäßige, schlechte Essen, ein immer wechselnder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr. Der Teufel soll das alles holen!“

Les premières pensées de « Gregor la vermine » vont à son métier. Il s'en plaint beaucoup, et particulièrement d'être tout le temps en voyage pour raison professionnelle, et de ne pas avoir un environnement humain agréable. Notons qu'il n'y a aucune précision sur les personnes auxquelles il est fait allusion ici à travers l'expression « menschlicher Verkehr ». De plus, il se plaint de fatigue (cité selon Hermes p. 97f, K1: 94f) :

„Dieses frühzeitige Aufstehen“, dachte er, « macht einen ganz blödsinnig. Der Mensch muß seinen Schlaf haben. Andere Reisende leben wie Haremsfrauen. Wenn ich zum Beispiel im Laufe des Vormittags ins Gasthaus zurückgehe, um die erlangten Aufträge zu überschreiben, sitzen diese Herren erst beim Frühstück. Das sollte ich bei meinem Chef versuchen; ich würde auf der Stelle hinausfliegen. Wer weiß übrigens, ob das nicht sehr gut für mich wäre. Wenn ich mich nicht wegen meiner Eltern zurückhielte, ich hätte längst gekündigt, ich wäre vor den Chef hin getreten und hätte ihm meine Meinung von Grund des Herzens gesagt. Vom Pult hätte er fallen müssen. Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwierigkeiten des Chefs ganz nahe herantreten muß. Nun, die Hoffnung ist

noch nicht gänzlich aufgegeben; habe ich einmal das Geld beisammen, um die Schuld der Eltern an ihn abzuzahlen – es dürfte noch fünf bis sechs Jahre dauern -, mache ich die Sache unbedingt. Dann wird der große Schnitt gemacht. Vorläufig allerdings muß ich aufstehen, denn mein Zug fährt um fünf.“

Les réflexions de Gregor dans ce deuxième volet sont déjà beaucoup plus précises et plus révélatrices : on y découvre que malgré sa fatigue évidente, il a encore le devoir impératif d'aller travailler, parce que son Chef – un homme au demeurant très désagréable – a prêté aux parents de Gregor une importante somme que ce dernier doit payer pendant encore au moins six ans. Ceci révèle aussi qu'il y a entre les parents de Gregor et son Chef, une complicité tacite dont le but évident est de l'exploiter. Malgré cette réalité dont il est bien conscient, et malgré sa situation nouvelle, Gregor décide de se lever et d'aller au service, mais il constate qu'il est déjà six heures trente, alors que son train part – plus exactement : est déjà parti – à cinq heures. On voit bien que Gregor est un employé exemplaire autant qu'un fils exemplaire, mais, après cinq années de service sans avoir jamais été malade, sans avoir jamais pris de repos ni de congés, son corps ne répondait plus à sa volonté d'aller travailler. Il vivait désormais dans son corps d'animal comme dans une prison (« Gefangenschaft », Hermes p. 124). Toute la suite du récit sera consacrée à la réaction de ses parents et de son Chef face à sa nouvelle situation. Son Chef lui envoya immédiatement le fondé de pouvoir de la banque (à cause des dettes du prêt !). La sœur et la mère se mirent à faire la cuisine qui était jusque-là faite par une domestique. Le père chercha et trouva aussitôt du travail.

En effet, après la surprise du premier jour et la honte de voir l'entourage découvrir cet incident, puis l'espoir de voir leur fils unique redevenir normal et reprendre ses activités, et enfin le découragement et la résignation, c'est surtout l'adaptation rapide à la nouvelle situation qui caractérise la réaction des parents. La sœur accepta un emploi

de vendeuse dans une boutique et se mit aussi à prendre des cours du soir en dactylographie et en français, en vue de postuler un emploi plus rémunérateur (sans doute devenir secrétaire bilingue). Le père, quant à lui, prit un emploi de planton dans une banque (sans doute là-même où le prêt avait été contracté), lui qui était auparavant le plus paresseux de la famille. La mère se mit à faire de petits travaux à l'extérieur de la maison pour augmenter les revenus. On vendit même les bijoux de la famille. Gregor commente tout cela en ces termes (Hermes p. 142, K1: 139) :

Was die Welt von armen Leuten verlangt, erfüllen sie bis zum äußersten, der Vater holte den kleinen Bankbeamten das Frühstück, die Mutter opferte sich für die Wäsche fremder Leute, die Schwester lief nach dem Befehl der Kunden hinter dem Pulte hin und her, aber weiter reichten die Kräfte der Familie wohl nicht.

Finalement, une chambre de l'appartement fut louée à trois messieurs à qui la mère et la fille préparaient le repas du soir. Et même toute la famille (père, mère et fille) acceptait maintenant que la fille aille jouer du violon dans la chambre de ces messieurs. C'est au cours d'un tel concert que Gregor, séduit par la musique, sortit de sa chambre, se joignit à l'auditoire, mais causa ainsi le scandale auprès des trois locataires qui décidèrent de résilier leur bail et de déménager, sans aucune compensation pour la famille. Là-dessus, le père, la mère et la sœur de Gregor tinrent sur-le-champ un tribunal familial, et le verdict tomba de la bouche de Grete, la sœur de Gregor (p. 152f, K1: 149f)

« Liebe Eltern », sagte die Schwester und schlug zur Einleitung mit der Hand auf den Tisch, « so geht es nicht weiter. Wenn ihr das vielleicht nicht einsehet, ich sehe es ein. Ich will vor diesem Untier nicht den Namen meines Bruders aussprechen, und sage daher bloß: wir müssen versuchen, es los zu werden. Wir haben das Menschenmögliche versucht, es zu pflegen und zu dulden, ich glaube, es kann uns niemand den geringsten Vorwurf machen.“ „Sie hat tausendmal Recht“, sagte der Vater für sich. Die Mutter, die noch immer nicht genug Atem finden konnte, fing in die vorgehaltene Hand mit einem irrsinnigen Ausdruck der Augen dumpf zu husten an. [...] „Wir müssen es loswerden suchen“, sagte die Schwester nun ausschließlich zum Vater, denn die Mutter hörte in ihrem Husten nichts, „es bringt euch noch beide um, ich sehe es kommen. Wenn man schon so schwer arbeiten muß,

wie wir alle, kann man nicht noch zu Hause diese ewige Quälerei ertragen. Ich kann es auch nicht mehr.“ Und sie brach so heftig in Weinen aus, dass ihre Tränen auf das Gesicht der Mutter niederflossen, von dem sie sie mit mechanischen Handbewegungen wischte.

Le lendemain de ce tribunal familial, on découvrit que Gregor était mort dans sa chambre au cours de la nuit. A la découverte du cadavre par la domestique au petit matin, personne ne sembla vraiment surpris, et seule la mère fit semblant de ne pas vouloir croire qu'il était vraiment mort. Le père, quant à lui, se contenta de dire : « *Jetzt können wir Gott danken.* » (Hermes p. 157). La domestique de la famille se chargea d'éliminer le cadavre, à la grande satisfaction de tout le monde. L'une des scènes finales du récit, c'est l'image de la solidarité des trois personnages contre Gregor (Hermes p. 157f) : „*Da öffnete sich die Tür des Schlafzimmers, und Herr Samsa erschien in seiner Livree an einem Arm seine Frau, am anderen seine Tochter. Alle waren ein wenig verweint; Grete drückte bisweilen ihr Gesicht an den Arm des Vaters.*“ La famille, soulagée, « fêta le deuil » en allant faire une promenade en plein air. C'est là-bas que soudain, le père et la mère découvrirent que leur fille était devenue une belle petite femme et qu'il fallait songer à la marier.

Cette histoire est évidemment aussi énigmatique, aussi fantastique que celle du récit *Das Urteil*, et l'on pourrait s'amuser à y chercher aussi un déchiffrement à travers la concordance dans le nombre des lettres des noms Samsa et Kafka. D'ailleurs le prénom Gregor ici n'est pas loin de Georg dans *Das Urteil*. On notera aussi que, comme pour le récit *Das Urteil*, bon nombre d'éléments biographiques se retrouvent dans *Die Verwandlung*. Le personnage du père de Gregor rappelle à bien des égards, celui de Kafka : par exemple, lorsque Gregor dit : « *Unerbittlich drängte der Vater und stieß Zischlaute aus, wie ein Wilder* » (Hermes 1998 : 115, K1 :112), ou encore

lorsque Gregor dit „Wenn nur nicht dieses unerträgliche Zischen des Vaters gewesen wäre!“ (Hermes 1998 : 116, K1 : 112f), il reprend presque textuellement les paroles du Journal de Kafka en date du 5 novembre 1911 décrivant l’ambiance qui régnait dans sa maison familiale, ambiance que Kafka caractérise ainsi : „Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung.“¹⁴⁷ On notera aussi que l’histoire de Gregor Samsa repose sur un fantasme qui est transposé en fiction littéraire, puisque le récit commence précisément au sortir d’un cauchemar. Du reste, on retrouve une autre forme de ce fantasme de métamorphose dans un autre texte de Kafka : *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande (Fassung A)*. Dans ce récit, un jeune homme nommé Raban a pris quinze jours de congés afin de pouvoir aller célébrer ses noces à la campagne avec sa fiancée Betty, mais il n’a pas du tout envie d’y aller¹⁴⁸. Il cherche tous les stratagèmes pouvant lui permettre de ne pas honorer ce rendez-vous. Il pense alors avec nostalgie au temps où il était enfant, et pouvait envoyer son corps faire une commission pendant que lui-même est à la maison pour se reposer. Il regrette ce temps-là en ces termes (K5 : 18f) :

¹⁴⁷ La citation entière montre encore mieux les éléments de comparaison de la réalité avec la fiction littéraire : „Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung. Alle Türen höre ich schlagen, durch ihren Lärm bleiben mir nur die Schritte der zwischen ihnen Laufenden erspart, noch das Zuklappen der Herdtüre in der Küche höre ich. Der Vater durchbricht die Türen meines Zimmers und zieht im nachschleppenden Schlafrock durch, aus dem Ofen im Nebenzimmer wird die Asche gekratzt, Valli fragt durch das Vorzimmer wie durch eine Pariser Gasse ins Unbestimmte rufend ob denn des Vaters Hut schon geputzt ist, ein Zischen, das mir befreundet sein will, erhebt das Geschrei einer antwortenden Stimme. Die Wohnungstüre wird aufgeklinkt und lärmt wie aus katarrhalischem Hals, öffnet sich dann weiterhin mit dem kurzen Singen einer Frauenstimme und schließt sich mit einem dumpfen männlichen Ruck, der sich am rücksichtslosesten anhört. Der Vater ist weg, jetzt beginnt der zartere zertstreuere hoffnungslosere Lärm, von den Stimmen der zwei Kanarienvögeln fällt es mir aber von neuem ein, ob ich nicht die Türe bis zu einer kleinen Spalte öffnen, schlangenartig ins Nebenzimmer kriechen und so auf dem Boden meine Schwestern und ihr Fräulein um Ruhe bitten sollte.“

¹⁴⁸ Il existe de ce récit trois versions : la première Fassung A), la plus complète (23 pages environ), contient la version intégrale de l’histoire ; la seconde (Fassung B), un peu plus de la moitié de la première (15 pages environs), a gommé plusieurs détails du texte ; la troisième /Fassung C), totalement réduite (2 pages environ), ne mentionne plus que quelques bribes de l’histoire initiale.

Und überdies kann ich es nicht machen, wie ich es immer als Kind bei gefährlichen Geschäften machte. Ich brauche nicht einmal selbst aufs Land fahren, das ist nicht nötig. Ich schicke meinen angekleideten Körper nur. Also ich schicke diesen angekleideten Körper. Wankt er zur Thür meines Zimmers hinaus, so zeigt das Wanken nicht Furcht, sondern seine Nichtigkeit. Es ist auch nicht Aufregung, wenn er über die Treppen stolpert, wenn er schluchzend aufs Land fährt und weinend dort seine Nachtmahl isst. Denn ich, ich liege inzwischen in meinem Bett, glatt zugedeckt mit geldbrauner Decke, ausgesetzt der Luft, die durch das wenig geöffnete Fenster weht. Ich habe wie ich im Bett liege die Gestalt eines großen Käfers, eines Hirschkäfers oder eines Maikäfers glaube ich. Vor einer Auslage, in der auf Stäbchen kleine Herrenhüte hinter einer nassen gläsernen Scheibe hiengen, blieb er stehen und schaute, die Lippen gespitzt, in sie. Nun, mein Hut wird für die Ferien noch reichen, dachte er und gieng weiter, und wenn mich niemand meines Hutes halber leiden kann, dann ist es besser so. Eines Käfers große Gestalt, ja. Ich stelle es dann so an als handle es sich um einen Winterschlaf und ich preßte meine Beinchen an meinen gebauchten Leib. Und ich lispelte eine kleine Zahl Worte, das sind Anordnungen an meinen traurigen Körper, der knapp bei mir steht und gebeugt ist. Bald bin ich fertig, er verbeugt sich, er geht flüchtig und alles wird er aufs beste vollführen, während ich ruhe.

En dehors du climat familial qui a sans doute inspiré la description topographique dans le texte, le rêve de se métamorphoser en animal est donc présent dans l'œuvre de Kafka, avec l'idée que cela peut présenter parfois des avantages. Au vu des plaintes que formulait Gregor Samsa au sujet de son travail et de son entourage, il est permis de penser que sa métamorphose n'est que la réalisation miraculeuse de son rêve secret de pouvoir rester tranquillement chez lui, tout en envoyant son corps aller faire le travail au service¹⁴⁹. Ainsi pourrait-il se reposer tout en accomplissant les obligations contractées envers ses parents et envers son patron.

¹⁴⁹ Ce phénomène de dédoublement est relativement fréquent chez Kafka, particulièrement dans ces rêves. Il raconte par exemple, après une série de nuits d'insomnie, un rêve – plutôt un cauchemar - fait dans la nuit du 2 octobre 1911, où il se voit lui-même dédoublé : l'un qui dort à côté de l'autre qui travaille. „Schlaflose Nacht. Schon die dritte in einer Reihe. Ich schlafe gut ein, nach einer Stunde aber wache ich auf, als hätte ich den Kopf in ein falsches Loch gelegt. Ich bin vollständig wach, habe das Gefühl gar nicht oder nur unter einer dünnen Haut geschlafen zu haben, habe die Arbeit des Einschlafens von neuem vor mir und fühle mich vom Schlaf zurückgewiesen. Und von jetzt an bleibt es die ganze Nacht bis gegen 5 so, dass ich zwar schlafe dass aber starke Träume mich gleichzeitig wach halten. Neben mir schlafe ich förmlich, während ich selbst mit Träumen mich herumschlagen muss. Gegen 5 ist die letzte Spur von Schlaf verbraucht, ich träume nur, was anstrengender ist als Wachen. Kurz ich verbringe die ganze Nacht in dem Zustand, in dem sich ein gesunder Mensch ein Weilchen lang vor dem eigentlichen Einschlafen befindet. Wenn ich erwache sind alle Träume um mich versammelt aber ich hüte mich, sie zu durchdenken.“ (K9:42).

Mais le plus intéressant dans le récit *Die Verwandlung*, ce n'est pas la métamorphose elle-même, mais les conséquences qu'elle a entraînées : le refuge de Gregor dans la peau d'un animal lui permet enfin d'observer la réaction de son entourage. Très vite, il apparut clairement que l'entourage de Gregor allait pâtir de sa nouvelle situation beaucoup plus que lui-même, parce que lui seul était le soutien de toute la famille, c'est-à-dire de son père, de sa mère et de sa sœur. De même, son patron qui appréciait sa compétence et sa disponibilité permanente était prêt à tout pour le faire revenir au service. Certes, Gregor Samsa, ce monstre, ne pouvait sortir de son corps devenu une « prison animale », mais cela lui permit ainsi de vivre, de sa perspective d'animal, la cruauté de son entourage qui vivait sur son dos, jusqu'à le pousser à l'épuisement. Sa métamorphose signifie alors le refus du corps de Gregor d'obéir et d'aller travailler (K1 : 97) :

Er hätte Arme und Hände gebraucht, um sich aufzurichten; statt dessen aber hatte er nur die vielen Beinchen, die ununterbrochen in der verschiedensten Bewegung waren und die er überdies nicht beherrschen konnte. Wollte er eines einmal einknicken, so war es das erste, dass es sich streckte; und gelang es ihm endlich, mit diesem Bein das auszuführen, was er wollte, so arbeiten inzwischen alle anderen, wie freigelassen, in höchster, schmerzlicher Aufregung.

Désespéré après une longue, trop longue attente dans l'espoir d'une « guérison » de Gregor [p. 103 : „*befangen in irgendeiner unsinnigen Hoffnung*“ (K1 : 100), chacun des membres de sa famille commença enfin à envisager la possibilité de trouver un travail pour combler les revenus familiaux habituellement apportés par Gregor seul. Dès qu'ils mirent en pratique cette option, la situation matérielle de la famille sembla d'abord se stabiliser, mais ne tarda pas à se dégrader considérablement, jusqu'à l'extrême. La mort de Gregor libéra la famille de cette situation qu'elle avait vécue comme une honte. La fiction de l'homme transformé en animal se révèle ici comme

une excellente position pour observer la réalité de l'individu isolé et exploité par sa famille. La scène finale de la solidarité de la famille confirme cette idée.

Mais c'est dans le mode de la narration qu'il faut chercher la clé d'une « lecture poétique » du récit. Tout d'abord, on constate que le narrateur adopte ici comme méthode de narration le « principe de la vérité hypothétique ». La principale information du récit – la transformation de Gregor Samsa en animal – est posée dès le départ comme un fait accompli, une vérité quasi biblique, une réalité intangible sur laquelle ne se pose pas la question du « pourquoi » ou du « comment ». Le narrateur annonce simplement l'information sans aucun commentaire, et se contente de décrire les conséquences de la métamorphose. D'un point de vue strictement littéraire et poétique, la première conséquence que nous révèle la métamorphose de Gregor n'est pas le changement intervenu dans la vie quotidienne des parents, mais le fait que la narration nous dévoile l'ampleur catastrophique des relations interhumaines dans la famille de Gregor. Au début du récit, Gregor lui-même avait fait une allusion discrète en parlant de « *ein immer wechselnder, nie herzlich werdender menschlicher Verkehr.* » Non seulement on ne savait pas précisément à qui se rapporte cette remarque, mais aussi on ne pouvait pas deviner en quoi ces rapports étaient mauvais et devenaient même de plus en plus mauvais. Mais la métamorphose de Gregor révèle que c'est essentiellement le manque de communication et de dialogue dans la famille d'une part, et avec son patron d'autre part. Que l'on se souvienne des premières paroles de Gregor sur son Chef : „*Es ist auch eine sonderbare Art, sich auf das Pult zu setzen und von der Höhe herab mit dem Angestellten zu reden, der überdies wegen der Schwierigkeiten des Chefs ganz nahe herantreten muß.*“ En ce qui concerne les

parents, c'est pire : une lecture attentive du récit montre qu'il n'y a pas de dialogue entre Gregor et les membres de sa famille. Malgré sa situation d'animal, Gregor fait des efforts énormes pour communiquer, exprimer ses désirs et ses besoins ; il pose des questions, il fait des réflexions, mais personne ne lui parle, personne ne lui répond, sinon avec le bâton. Attardons-nous un peu sur les détails fournis par le texte sur l'usage de la parole et sur l'évolution de la conversation entre Gregor et sa famille.

Le récit comporte 3 parties. La première partie (Hermes pp. 96-116, K1 : 93-113) commence par le monologue intérieur de Gregor juste à son réveil, et après le constat de sa métamorphose. Ce monologue est suivi du premier – et unique - entretien véritable avec sa famille (sa mère, son père et sa sœur), entretien qui tourne en une explication. Suivons la description de cette conversation (Hermes p. 99f, K1 : 96f) :

Als er [Gregor] dies alles in größter Eile überlegte, ohne sich entschließen zu können, das Bett zu verlassen – gerade schlug der Wecker dreiviertel sieben – klopfte es vorsichtig an die Tür am Kopfende seines Bettes. „Gregor“, rief es – es war die sanfte Stimme der Mutter !» „ *es ist dreiviertel sieben.* „Gregor, wolltest du nicht wegfahren
„Ja, ja, danke Mutter, ich stehe schon auf.“ Infolge der Holztür war die Veränderung in Gregors Stimme draußen wohl nicht zu merken, denn die Mutter beruhigte sich mit dieser Erklärung und schlürfte davon. Aber durch das kleine Gespräch waren die anderen Familienmitglieder darauf aufmerksam geworden, dass Gregor wider Erwarten noch zu Hause war, und schon klopfte an der einen Seitentür der Vater, schwach, aber mit der Faust. „Gregor, Gregor“, rief er, „was ist denn?“ Und nach einer kleinen Weile mahnte er nochmals mit tieferer Stimme; „Gregor, Gregor!“. An der anderen Seitentür aber klagte leise die Schwester: „Gregor? Ist dir nicht wohl? Brauchst du etwas?“ Nach beiden Seiten hin antwortete Gregor: «Bin schon fertig», und bemühte sich, durch die sorgfältigste Aussprache und durch Einschaltung von langen Pausen zwischen den einzelnen Worten seiner Stimme alles Auffallende zu nehmen. Der Vater kehrte auch zu seinem Frühstück zurück, die Schwester aber flüsterte: „Gregor, mach auf, ich beschwöre dich.“ Gregor aber dachte gar nicht daran aufzumachen, sondern lobte die von Reisen her übernommene Vorsicht, auch zu Hause alle Türen während der Nacht zu sperren. Zunächst wollte er ruhig und ungestört aufstehen, sich anziehen und vor allem frühstücken, und dann erst das Weitere überlegen, denn, das merkte er wohl, im Bett würde er mit dem Nachdenken zu keinem vernünftigen Ende kommen. Er erinnerte sich, schon öfters im Bett irgendeinen vielleicht durch ungeschickte Liegen erzeugten, leichten Schmerz empfunden zu haben, der sich dann beim Aufstehen als reine Einbildung herausstellte, und er war gespannt, wie sich seine heutigen Vorstellungen allmählich auflösen würden. Daß die Veränderung der Stimme nichts anderes war, als der Vorbote einer tüchtigen Verkühlung, einer Berufskrankheit der Reisenden, daran zweifelte er nicht im Geringsten.

On notera que dans cette description la caractérisation des voix donne déjà des indications sur le caractère de chacun : la mère a une voix tendre, donc affectueuse, la sœur se montre prudente et attentionnée, donc compatissante, mais le père est rude et violent ; du reste, c'est avec lui que Gregor aura un véritable affrontement.

Dans la deuxième partie (Hermes pp. 117-139, K1 : 114-136), il n'y aura aucune conversation directe entre Gregor et les membres de sa famille, malgré son vif désir de communication (Hermes p. 127, K1 : 124) : „*Hätte Gregor nur mit der Schwester sprechen und ihr für alles danken können, was sie für ihn machen mußte.*“ Il est contraint d'écouter les conversations de sa famille. Sa sœur s'arroge le droit de discuter avec les parents et de décider pour lui, mais pas avec lui-même, alors qu'il a encore toute sa voix et toutes ses capacités de décision (Hermes p. 132, K1 : 129) : « *Sie hatte sich, allerdings nicht ganz unberechtigt, angewöhnt, bei Besprechung der Angelegenheiten Gregors als besonders Sachverständige gegenüber den Eltern aufzutreten* ». Deux mois après sa métamorphose, il est obligé de constater que (Hermes p. 132, K1 : 128f) : „*der Mangel jeder unmittelbaren menschlichen Ansprache, verbunden mit dem einförmigen Leben inmitten der Familie, im Laufe dieser zwei Monate seinen Verstand hatte verwirren müssen, denn anders konnte er es sich nicht erklären, dass er ernsthaft darnach verlangen können, dass sein Zimmer ausgeleert würde.*“. Il a une grande envie d'entendre la voix de sa mère („*die seit langem nicht gehörte Stimme der Mutter*“), mais ce vœu ne lui sera pas exaucé. Lorsqu'un jour sa sœur se résout à lui adresser enfin la parole, c'est avec un air de menace : (Hermes p. 135, K1 : 132) : „*Du Gregor!*´ rief die Schwester mit erhobener

Faust und eindringlichen Blicken.'' Et le narrateur commente cela en ces termes : *„Es waren seit der Verwandlung die ersten Worte, die sie unmittelbar an ihn gerichtet hatte.*'' Quant à son père, sa meilleure arme de communication, c'est le bâton ou les projectiles : (*«denn der Vater hatte sich entschlossen, ihn zu bombardieren* »), et effectivement, il lapida Gregor avec des pommes de terre et lui causa une blessure grave (Hermes p. 139, K1 : 136) :

Die schwere Verwundung Gregors, an der er [Gregor] über einen Monat litt – der Apfel blieb, da ihn niemand zu entfernen wagte, als sichtbares Andenken im Fleisch sitzen - , schien selbst den Vater daran erinnert zu haben, dass Gregor trotz seiner gegenwärtigen traurigen und ekelhaften Gestalt ein Familienmitglied war, das man nicht wie einen Feind behandeln durfte, sondern dem gegenüber es das Gebot der Familienpflicht war, den Widerwillen hinunterzuschlucken und zu dulden, nichts als zu dulden.

Dans la deuxième partie, il n'y eut donc aucun dialogue entre Gregor et les siens, sinon l'affrontement entre père et fils. Du reste, il en est de même dans la troisième et dernière partie du récit. De plus en plus isolé et banni dans sa chambre devenue sa prison, Gregor a dû provoquer une bataille rangée entre son père et lui pour obtenir le droit d'assister - de loin – aux conversations de la famille, mais sans y prendre part. La seule personne qui s'adressait directement à Gregor, ce fut la nouvelle domestique, une vieille dame qui lui disait de temps en temps, d'un air faussement amical et plutôt injurieux (Hermes p. 145, K1 : 142) : *« Komm mal herüber, alter Mistkäfer ! »* oder *« Seht mal den alten Mistkäfer ! »*

On peut ainsi affirmer que dans le récit *Die Verwandlung*, la mort de Gregor illustre d'une manière dramatique la mort du dialogue et de la communication au sein d'une famille. Malgré le caractère dramatique du thème, la narration des faits reste unilatérale, et l'absence quasi totale de dialogues dans le texte prouve que le récit lui-

même illustre la réalité qu'il traduit. Placé dans l'ensemble de la production littéraire de Kafka, le récit *Die Verwandlung* préfigure déjà la technique du « faux dialogue » perfectionnée dans les romans *Der Proceß* et *das Schloß* où la conversation entre deux personnages ne sert pas à révéler, mais plutôt à voiler les opinions.

Analysant ce récit de Kafka comme une nouvelle, Otto Pick écrit : „*Kafkas Novellen sind sich ereignende unerhörte Begebenheiten, im Sinne der Goetheschen Definition. Ihre klare und schlichte Architektur aber gibt Durchblicke in alle Heimlichkeiten und Abgründe der Seele.*“ (Cité ici in : K5 : 240)

En effet, on peut comprendre *Die Verwandlung* également comme une fiction littéraire de la réalité vécue par Kafka lui-même dans sa famille, une « fictionnalisation » du vécu intérieur de l'auteur et de son métier qui lui sert simplement de gagne-pain. Cela donnerait ceci : le vrai métier que j'aimerais exercer c'est être écrivain, mais je ne le peux pas. Je fais alors un métier qui ne me plaît pas particulièrement : employé dans une compagnie d'assurances. Alors j'aimerais tellement envoyer mon corps travailler au bureau pendant que moi-même je reste pour faire ce que je veux.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Sans vraiment procéder à une analyse approfondie, H. Müller désigne ce récit comme un « Antimärchen » (Müller 1982 : 56), une nouvelle version du conte « Hänsel und Gretel » dans laquelle l'amour miraculeux se révèle comme une illusion, une utopie. Une autre interprétation – celle de Grabert (1986) – voit dans la métamorphose de Gregor une malédiction prononcée par son père à qui le fils dispute le rôle prépondérant dans la famille. Grabert écrit (p. 289) „*Die Verwandlung, die Bestrafung des Sohnes, der dem Vater seinen Platz in der Familie streitig machte: er wird in ein widerliches Ungeziefer verwandelt – als er schließlich stirbt, hat der Vater wieder seinen ursprünglichen Platz in der Familie.*“

Du reste, il existe bien d'autres récits de Kafka dans lesquels on retrouve cette perspective de narration qui permet de mieux observer la réalité¹⁵¹. Kafka n'est certainement pas l'inventeur d'une telle technique de narration, mais il donne à cette technique littéraire une nouvelle dimension en y intégrant la réalité vécue de l'intérieur par lui-même. Kafka n'affiche nullement la prétention moraliste des fabulistes comme La Fontaine ; bien au contraire, il décrit de l'intérieur non seulement une situation familiale personnelle, mais aussi une réalité sociale universelle : la marginalisation et l'exclusion – et finalement l'élimination physique, symbolique – de l'individu par la société.

Dans la description des faits du récit *Die Verwandlung*, tout lecteur se retrouve, soit par sa propre expérience, soit par des scènes extérieures vécues. Sans aucune prétention d'universalité, Kafka crée ici une écriture narrative à vocation universelle. Son originalité réside dans sa parfaite maîtrise de la transformation du problème personnel en un modèle universel. C'est ce qu'illustre, par exemple, une autre histoire de métamorphose intitulé *Die Kreuzung* (K6 : 92f).

4.3.5 – *Die Kreuzung* ou la représentation littéraire de l'hybridité

Pour être précis, le récit *Die Kreuzung* n'est pas vraiment une histoire de métamorphose comme celle du récit *Die Verwandlung*. C'est l'histoire d'un animal bizarre qui est décrit comme suit :

¹⁵¹ Cf. les récits „Schakale und Araber“ (perspective du chacal), „Forschungen eines Hundes“ (perspective du chien) ou „Ein Bericht für die Akademie“ (perspective du singe), „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“ (perspective d'une souris), etc.

Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm. Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz, entwickelt hat es sich aber doch erst in meiner Zeit, früher war es mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleich viel. Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt, von beiden die Augen, die flackernd und mild sind, das Fellhaar, das weich ist und knapp anliegt, die Bewegungen, die sowohl Hüpfen als Schleichen sind, im Sonnenschein auf dem Fensterbrett macht es sich rund und schnurrt, auf der Wiese läuft es wie toll und ist kaum einzufangen, vor Katzen flieht es, Lämmer will es anfallen, in der Mondnacht ist die Dachtraufe sein liebster Weg, Miauen kann es nicht und vor Ratten hat es Abscheu, neben dem Hühnerstall kann es stundenlang auf der Lauerliegen, doch hat es noch niemals eine Mordgelegenheit ausgenutzt, ich nähre es mit süßer Milch, die bekommt ihm bestens, in langen Zügen saugt es sie über seine Raubtierzähne hinweg in sich ein. Natürlich ist es ein großes Schauspiel für Kinder. [...]
Nicht genug damit, dass es Lamm und Katze ist, will es fast auch noch Hund sein. [...] Vielleicht wäre für das Tier das Messer des Fleischers eine Erlösung, die muß ich ihm aber als einem Erbstück versagen.

A l'opposé de la vermine dans le récit *Die Verwandlung*, l'animal du récit *Die Kreuzung* est totalement fictif, et cela rend ce texte encore plus énigmatique que le précédent. Il n'y a pas de métamorphose en tant que telle, mais une pure invention d'un animal étrange : il est à la fois agneau et chaton, mais aussi mi-homme et mi-animal, puisque, bien qu'étant animal, il ne se reconnaît pas dans les animaux qui lui sont présentés pour identification, mais se trouve plutôt parfaitement à l'aise avec les humains, notamment avec le narrateur qui en est le propriétaire, et qui semble se confondre avec lui :

In meinem Schooß kennt das Tier weder Angst noch Verfolgungslust. An mich geschmiegt fühlt es sich am wohlsten. Es hält zur Familie die es aufgezogen hat. [...] Manchmal muß ich lachen, wenn es mich umschnuppert, zwischen den Beinen sich durchwindet und gar nicht von mir zu trennen ist.

On pourrait lire ce récit uniquement comme de la littérature fantastique qui invente, pour le simple plaisir de l'imagination créatrice, un animal fictif avec des attitudes et des réactions d'un être humain. Mais, une lecture plus attentive du texte montre que le principe qui préside à l'écriture de ce récit, est esthétique et qu'il a été adéquatement choisi pour réunir à la fois la thématique, la problématique et l'esthétique de cette histoire qui, elle-même, est loin d'être une histoire fictive.

En effet, l'animal bizarre et fictif qui est minutieusement décrit, ne porte pas de nom, mais est parfaitement identifiable à travers l'écriture de Kafka telle que lui-même en suggère l'interprétation dans *Die Verwandlung* : la lettre initiale du mot « **K**ätzchen » renvoie à **K**afka, nom de famille du côté paternel de Kafka, tandis que la lettre initiale de « **L**amm » renvoie à **L**öwy, nom de famille de la mère de Kafka. Lorsque le narrateur décrit l'animal en disant « *halb Kätzchen, halb Lamm. Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz, entwickelt hat es sich aber doch erst in meiner Zeit, früher war es mehr Lamm als Kätzchen, jetzt aber hat es von beiden wohl gleich viel* », il suggère donc une „interprétation familiale“ de cette histoire en donnant en même temps les clés de cette interprétation : l'hybridité et la problématique de l'hérédité ; l'animal est le produit de K et L et affiche les traits de l'une comme ceux de l'autre partie. Cette thèse est corroborée par le fait que dans la version manuscrite (complète) de ce récit, Kafka a ajouté la conclusion suivante sous forme de questionnements : « *Ein kleiner Junge hatte ein einziges Erbstück nach seinem Vater eine Katze und ist durch sie Bürgermeister von London geworden. Was werde ich durch mein Tier werden, mein Erbstück? Wo dehnt sich die riesige Stadt?* » (K6 : 93). On ne peut pas dire que ce rajout apporte au récit des précisions qui en facilitent l'interprétation, mais il confirme au moins que l'on peut rapporter ce texte à l'auteur lui-même. Par ailleurs, la description caractérielle qu'il donne de cet animal, notamment ses comportements et ses réactions, montre que cet animal hybride fictif ressemble beaucoup à Kafka lui-même au sein de sa famille, avec comme caractéristique particulière, la domination des traits de la mère sur ceux du père. L'histoire n'est donc pas une pure invention fantaisiste, mais au contraire une fiction construite et maîtrisée qui pose, à partir d'un

cas personnel et exemplaire, la problématique de l'identité et de l'hybridité. De toute évidence ce récit illustre les questionnements et les problèmes identitaires de l'auteur lui-même, mais fait de ce cas particulier un véritable paradigme de la question de l'identité en général.

Ce récit, fantastique dans son essence, va même au-delà de la question de l'identité des hommes (et des femmes !) pour aborder aussi, toujours sur le mode de la fiction, le problème de la limite entre l'humanité et l'animalité, puisqu'il postule ici l'agressivité du chat autant que la douceur de l'agneau. Qu'est-ce qu'un homme ? Qu'est-ce qu'un animal ? Doit-on s'étonner si, parfois, les comportements des animaux et ceux des hommes se ressemblent beaucoup ? Doit-on s'étonner si, dans cet animal hybride, Kafka neutralise l'agressivité du chat en lui ôtant l'usage de ses griffes ? N'est-ce pas une manière de « gommer » dans sa propre identité le caractère de son père qu'il réproouve tant et qu'il dénonce, entre autres, dans *Brief an den Vater* ? Il veut sans doute être un homme, mais pas à l'image de son père. Il se fabrique l'identité qu'il souhaiterait avoir – ou bien qu'il croit être déjà sienne : celle d'un homme de douceur.

Dans un article intitulé « Die Vielfalt des Hybriden » (La diversité de l'hybride)¹⁵² et qui porte sur l'écrivain contemporain turc de langue allemande Zafer Senocak et son roman *'Gefährliche Verwandtschaften'* (paru en 1998)¹⁵³, Michael Hofmann relève

¹⁵² Michael Hofmann (2006): Die Vielfalt des Hybriden. Zafer Senocak als Lyriker, essayist und Romancier. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Sonderband IX/06: *Literatur und Migration*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, pp. 47-58.

¹⁵³ Dans ce roman, le personnage principal qui est aussi un écrivain, se réfère explicitement à plusieurs écrivains dont Franz Kafka : „Ich fühlte mich zu Dichtern wie Rimbaud, Celan, Eich, Huchel und Bachmann hingezogen. Romane von Kafka und Camus haben mir immer mehr bedeutet als die Werke von Yasar Kemal.“

comment cet écrivain turc reprend et prolonge le thème de l'hybridité, particulièrement pour des écrivains à cheval sur plusieurs cultures et plusieurs langues, comme c'est le cas pour Senocak autant que pour Kafka. Hofmann cite un dialogue du roman où deux protagonistes débattent de la question. L'un dit : „*Der Körper ist die einzige Heimat, die der Mensch hat*“. L'autre proteste en disant : „*Die Sprache ist wesentlich wichtiger. Nur in ihr kann man sich einrichten*“. L'autre réplique : „*Die Sprache entfremdet den Menschen sich selbst, [...] Der Mensch ist ein namenloses Wesen.*“ Et Michael Hofmann commente ce dialogue en ces termes : „*Identitätssuche vollzieht sich sprachlich, aber auch im Blick auf den Körper des Menschen [...]*“. Nous retrouvons donc ici la question du pouvoir de la langue ainsi que la capacité de l'imagination créatrice de l'écrivain : on pourrait penser que le corps nous est donné, définitivement, et qu'il revient à nous de l'assumer comme un héritage immuable. Mais on voit que l'écrivain qui « ne se sent pas bien dans sa peau » et qui n'y retrouve pas le refuge qu'il recherche, peut s'inventer un corps nouveau, à l'image de son propre désir. C'est bien ce que Kafka nous donne à voir ici : une réinvention de l'identité personnelle à travers la réinvention de l'homme et de son corps, à la manière d'un conte fantastique où les hommes ne sont plus vraiment des hommes, et où les animaux ne sont plus tout à fait des animaux.

Car, il faut bien reconnaître que ce récit de Kafka relève du conte. C'est un récit fantastique où l'animal côtoie l'homme et se comporte comme un homme. Il est vrai que la narration ne commence pas avec la formule traditionnelle du conte « Il était une fois », Kafka nous fait l'économie de ce détour rhétorique dont la fonction est de refouler l'histoire dans un passé lointain et dans un lieu irréel, c'est-à-dire dans le

domaine de la fiction. Bien au contraire, l'irréel dans la narration est directement introduit par la première phrase qui parle, sur le mode de la réalité, d'un animal qui n'existe pas dans la réalité : « *Ich habe ein eigentümliches Tier, halb Kätzchen, halb Lamm.* » L'irruption de l'irréel dans la réalité reconstitue parfaitement les conditions de narration du conte. Le principe esthétique de la narration relève donc bien du conte.

En résumé, on peut dire que la thématique de ce récit qui repose sur l'hybridité génétique de Kafka lui-même, pose à travers son cas, la problématique de l'identité en général, et - peut-être aussi - du comportement des animaux et des hommes. Dans cette hypothèse, le titre du récit (*die Kreuzung*) aurait la signification de « carrefour » - lieu de rencontre entre l'homme et l'animal- autant que le sens de « croisement » génétique qui est le plus évident. Kafka lui-même étant un prototype de l'hybridité culturelle (au carrefour des cultures juive, tchèque et allemande), il n'est pas étonnant que cette thématique et cette problématique identitaires trouvent chez lui une expression littéraire exemplaire.

Dans un autre texte sous le titre « *Jeder Mensch ist eigentümlich* » (K6 :143ff), Kafka prolonge ce cas personnel et individuel en un cas général et universel en écrivant :

Jeder Mensch ist eigentümlich und kraft seiner Eigentümlichkeit berufen zu wirken. Soweit ich es erfahren habe, arbeitete man sowohl in der Schule als auch zuhause darauf hin [,] die Eigentümlichkeit zu verwischen. Man erleichterte dadurch die Arbeit der Erziehung, erleichterte aber auch dem Kinde das Leben, allerdings musste es vorher den Schmerz durchkosten, den der Zwang hervorrief.

Kafka s'élançait alors dans une longue narration de son expérience personnelle, avec des exemples concrets : il aimait par exemple beaucoup lire, et surtout la nuit, mais les

parents l'obligeaient à arrêter la lecture pour aller dormir ; lui en éprouvait une blessure profonde dans sa personnalité, de voir que ses parents ne lui reconnaissaient pas le droit de préférer la lecture au sommeil. Il décrit alors les conséquences morales et psychologiques secrètes résultant de cette blessure (K6 : 144f) :

Das Verbot des Lesens ist zwar nur ein Beispiel, aber ein bezeichnendes, denn dieses Verbot wirkte tief. Man erkannte meine Eigentümlichkeit nicht an; da ich sie aber fühlte, mußte ich – darin sehr empfindlich und immer auf der Lauer – in diesem Verhalten mir gegenüber ein Aburteilen erkennen.

On voit donc que la question de l'hybridité chez Kafka ne relève pas seulement de la seule imagination créatrice, mais touche bien d'autres questions concrètes et très sensibles, comme celles de l'éducation et de la personnalité, ainsi que des blessures intérieures que chaque homme porte en lui toute sa vie. Ici aussi – comme dans le récit *Der Bau* – la littérature fantastique née de l'imagination créatrice de l'auteur est nourrie de l'intérieur par sa propre expérience personnelle. La question de l'identité et de l'hybridité est abordée et éclairée de l'intérieur, pour donner cette vision littéraire nouvelle qui associe le réel à l'irréel, la fiction à la réalité, et qui combine avec une parfaite maîtrise, thématique et problématique.

Mais s'il faut revenir à l'essentiel dans ce récit, on dira qu'il n'est pas absolument indispensable de trouver à cette histoire une interprétation concrète et figée. Beaucoup d'autres interprétations restent possibles. Mais ce qui reste unique et commun à toutes les interprétations possibles, c'est le caractère poétique du texte. En effet, si les conditions qui ont inspiré cette histoire paraissent indiscutables, le souci principal de l'auteur est l'expression poétique. Cela s'exprime déjà dans l'amorce du texte par le

rythme parataxique¹⁵⁴ des premières phrases et ce génitif saxon (*Es ist ein Erbstück aus meines Vaters Besitz* »). On notera aussi que la longue séquence de phrases suivantes qui décrit avec précision les particularités de l'animal étrange, respire la poésie de bout en bout. Elle commence par la figure poétique de l'allitération – d'ailleurs doublée - („*Von der Katze Kopf und Krallen, vom Lamm Größe und Gestalt*“). La présence, dans le récit, de cette forme poétique qu'est l'allitération, s'impose et s'explique par sa présence naturelle dans la thématique développée : **Katze=Kafka**, **Lamm=Löwy**. L'auteur est visiblement parti de cette allitération naturelle, et en a fait un principe esthétique pour créer son animal étrange qu'il a ensuite habillé avec les caractéristiques génétiques de l'hybridité. Le récit est donc « construit », avec une parfaite maîtrise des paramètres littéraires et génétiques. C'est pourquoi cette histoire, tout en étant étrange, se comprend facilement dès que l'on reconnaît le principe esthétique qui a présidé à son écriture : le principe du conte poétique.

Le texte se poursuit par une longue série de courtes phrases allègres rythmées par de simples virgules. Et l'autre particularité poétique de ce récit réside dans le fait que dans la quasi-totalité de ces phrases, c'est la fonction grammaticale du « Vorfeld » (champ d'attaque de la phrase) qui est régulièrement accentué (*von der Katze, vom Lamm, von beiden ..., das Fellharr, das, die Bewegungen, die, im Sonnenschein, auf der Wiese, vor Katzen...., Lämmer...., in der Mondnacht..., Miauen, vor Ratten...., neben dem Hühnerstall...., in langen Zügen....*), ce qui donne à toute la séquence un rythme léger et une allégresse particulière qui constituent

¹⁵⁴ Parataxe: « construction par juxtaposition, sans qu'un mot de liaison indique la nature du rapport entre les phrases » (Petit Robert).

l'impression dominante de tout le texte. Ce principe rythmique se retrouve d'ailleurs dans le dernier paragraphe du texte. Bien qu'il s'agisse d'un texte narratif, sa diction et son rythme sont délibérément poétiques¹⁵⁵. On retrouve donc dans ce texte aussi, le souci de Kafka de faire rimer la thématique (sa propre identité), la problématique (la question de l'hybridité) et l'esthétique (la forme poétique) dans une narration « codée ».

En se fondant sur ce récit comme exemple, on peut dire que Kafka apporte à la narration une nouvelle manière de formuler la relation entre la fiction et la réalité. C'est ce que l'encyclopédie littéraire de Ulfert Ricklefs formule en ces termes, en se référant d'ailleurs à une célèbre formule de Goethe (Ricklefs. 1996 : VII) :

Literatur und Gesellschaft in ihrer jeweiligen Verfassung stehen in einem produktiven Wechselverhältnis. Gesellschaft braucht die Literatur zur Sprachbildung und als einen imaginären Spiegel. Der macht ihre Erfahrungen mit Leben und Welt aussprechlich und bringt ihre Leitbilder, Vorstellungen und Ideen ans Licht, vergrößert oder erfindet sie. Literatur in ihrer zeitabhängigen und epochenspezifischen Ausbildung reagiert auf den Zustand der Gesellschaft, als Korrektiv, Komplement, Abbild bzw. Reflektor oder als Gegenentwurf. Ästhetisch vermittelt, ist der Bezug zwischen Literatur und Wirklichkeit wesentlich indirekt: *Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst* (Goethe).

Wie keine anderen Künste und Wissenschaften ist Literatur gesellig, kommunikativ und in einem weiteren Sinn politisch, mit Öffentlichkeit, sozialer Sprachfähigkeit und Kommunikation verknüpft, mit humanistischer Orientierung und Verständigung über Nächstes und Fernes. ...

Kafka a fait découvrir à l'humanité une autre vision du monde et une autre expression des relations entre la réalité et la fiction : la vision est intérieure et pourtant globale, l'expression est personnelle, mais à vocation plurielle.

¹⁵⁵ Toutes proportions gardées, ce texte a la valeur d'un texte classique comme celui de Bertolt Brecht « Wenn die Hai-fische Menschen wären »

Conclusion partielle

Les principes esthétiques de Franz Kafka sont basés, non seulement, sur ses recherches personnelles par rapport à la langue, mais aussi, sur son évolution dans la production littéraire. Des formes mineures aux formes majeures que sont les romans, en passant par les nouvelles, Kafka a affermi, non seulement, sa passion pour l'écriture, mais aussi son style et sa capacité à captiver et à retenir l'attention du lecteur. Par la mise en synergie de plusieurs techniques de narration, il a apposé son sceau poétique et esthétique aux formes de récit les plus classiques telles que le conte, la parabole, la fable etc. Ne recherchant pas forcément un but de moraliste ou de pédagogue, son souci principal reste l'expression poétique. Que ce soit par la dérision ou l'auto-dérision, les techniques de la littérature fantastique ou de la science – fiction, Kafka réussit à « fictionnaliser » la réalité telle que vécue par lui-même, pour lui en donner une portée universelle.

Après avoir identifié et mis en exergue les particularités novatrices de l'écrivain Franz Kafka qui ont impulsé la révolution littéraire du 20^{ème} siècle, et après avoir parcouru quelques unes de ses œuvres pour en recenser la spécificité, il s'agit maintenant de concentrer l'analyse sur l'écriture romanesque de Kafka, particulièrement sur son roman *Der Proceß*, afin de montrer qu'il s'agit d'un récit structuré selon une logique dramaturgique donnée, logique dont on trouve les éléments dans bien d'autres œuvres de l'auteur. Nous allons d'abord mettre en évidence la structure de la narration à travers ses éléments constitutifs, c'est-à-dire les textes « préfabriqués » qui viennent construire et nourrir l'histoire de ce roman). Nous montrerons ensuite que le roman lui-même, bien qu'inachevé, est la forme élaborée d'une narration à caractère structural et dramaturgique.

5. Des « pré-romans » aux romans : la démarche structuraliste



Motif d'un dessin de Kafka extrait de H. Müller 1985 : 148

5.1 – Les pré-romans

Le roman *Der Proceß* raconte l'histoire d'un homme – Josef K. - arrêté au petit matin de son trentième anniversaire et traduit en justice pour une faute et une raison qu'il ne connaît pas. Après avoir passé une année entière à chercher en vain le motif de son arrestation ainsi que le tribunal qui l'accuse et le juge, il sera condamné et exécuté la veille de son trente et unième anniversaire, sans qu'il y ait jamais eu un véritable procès. Certes, il a profité de quelques séances de pseudo-interrogatoires pour protester, faire des sorties spectaculaires et des déclarations fracassantes contre ses accusateurs omnipotents et omniprésents, mais il sera très vite fatigué de se battre contre des ennemis invisibles. Finalement, Josef K. meurt « comme un chien », après une dernière tentative infructueuse de résistance. Il est exécuté selon un rituel spectaculaire qui rend totalement grotesque toute l'histoire de son procès.

Pour une bonne compréhension du roman *Der Proceß* de Franz Kafka, il faut toujours avoir à l'esprit qu'il s'agit d'une œuvre fragmentaire et inachevée, même si le texte lui-même est un récit bien élaboré avec une logique parfaitement cohérente : arrestation, interrogatoire, audition, jugement, défense, verdict et exécution de la sentence. Si Kafka n'a pas jugé ce roman digne d'être publié avant sa mort (il le destinait d'ailleurs, comme tant d'autres textes, à l'autodafé), il faut penser qu'il n'en était pas encore aussi satisfait qu'il le fut pour des récits tels que *Das Urteil* et *Die Verwandlung*, ou bien de la fameuse lettre *Brief an den Vater*, tous ces textes dont la qualité lui avait fait espérer qu'il pourrait vivre de sa plume.

En considérant l'ensemble de l'œuvre de Kafka, on peut identifier plusieurs textes comme des « pré-romans »¹⁵⁶ de *der Proceß*, c'est-à-dire comme des textes qui portent déjà en eux une portion ou un aspect du roman.

5.1.1 – Le Journal intime comme « pré-texte » du *Procès*

(K11 : 211-212).

Il est établi que Kafka a commencé la rédaction du roman *Der Proceß* début août 1914 et plusieurs événements de sa vie privée ont eu lieu dans cette période, notamment ses premières fiançailles officielles avec Felice Bauer à Berlin¹⁵⁷ le 1^{er} juin 1914, immédiatement suivie de rupture le 12 juillet de la même année, laquelle rupture fut suivie d'un voyage qui ressemble bien à une fuite. Le journal intime de Kafka (K10 : 143-172) témoigne de toutes les tensions liées à ces événements. Du reste, Kafka semble avoir eu une vision prémonitoire de la scène de ses fiançailles, puisqu'il écrit dans son Journal en mai 1914 une histoire bien curieuse (K10 : 144) :

Es wurde eine Verlobung gefeiert. Das Festessen war beendet, die Gesellschaft stand vom Tische auf, alle Fenster wurden geöffnet, es war ein schöner warmer Abend im Juni. Die Braut stand in einem Kreise von Freundinnen und guten Bekannten, die übrigen waren in kleinen Gruppen beisammen, hie und da wurde gelacht. Der Bräutigam lehnte allein am Eingang, zum Balkon und sah hinaus.

Nach einiger Zeit bemerkte ihn die Mutter der Braut, gieng zu ihm und sagte: „Du stehst hier so allein? Gehst nicht zu Olga? Habt Ihr Streit gehabt?“ „Nein“ antwortete der

¹⁵⁶ La notion de « pré-roman » ne désigne pas ici des textes qui auraient été écrits avant le roman lui-même, puisque certains de ces textes sont postérieurs à la période où Kafka commença la rédaction du roman *Der Proceß*. Le « pré-roman » existe indépendamment du roman, mais se révèle comme pièce constitutive évidente du puzzle que représente ce roman. Le « pré-roman » révèle le caractère structuraliste de la composition du roman.

¹⁵⁷ A cet effet, Franz Kafka, son père et sa mère, ainsi que sa sœur Ottla se rendent à Berlin, à l'invitation de la famille de Felice Bauer (Wagnerová 1997 : 153)

Bräutigam „wir haben keinen Streit gehabt.“ „Nun also“ sagte die Frau „dann geh zu Deiner Braut! Dein Benehmen fällt ja schon auf“.

La rupture effective des fiançailles après moins de 15 jours montre donc la tension émotionnelle¹⁵⁸ – et sans doute familiale¹⁵⁹ – dans laquelle il faut situer la genèse du roman. Le Journal Intime de Kafka – *Tagebücher (1914 -1923)* - s'ouvre sur cette période avec plusieurs notes (K11 : 12ff) qui portent des traces thématiques des premiers jets d'inspiration et d'écriture (thèmes du célibataire, du directeur, du persécuté, du tribunal, de la porte etc.), et particulièrement du texte suivant qui peut être considéré comme le premier pré-roman explicite du roman *Der Proceß* (K11 : 30) :

Josef K., der Sohn eines reichen Kaufmanns, ging eines abends nach einem großen Streit den er mit seinem Vater gehabt hatte – der Vater hatte ihm sein liederliches Leben vorgeworfen und dessen sofortige Einstellung verlangt – ohne eine bestimmte Absicht nur in vollständiger Unsicherheit und Müdigkeit in das Haus der Kaufmannschaft, das von allen Seiten frei in der Nähe des Hafens stand. Der Türhüter verneigte sich tief. Josef sah ihn ohne Gruß flüchtig an. `Diese stummen untergeordneten Personen machen alles, was man von ihnen voraussetzt´ dachte er. `Denke ich, dass er mich mit unpassenden Blicken beobachtet so tut er es wirklich.´ Und er drehte sich nochmals wieder ohne Gruß nach dem Türhüter um; dieser wandte sich zur Straße und sah zum wolkenbedeckten Himmel auf.

Comme on peut le constater, ce petit texte contient déjà non seulement le personnage principal du roman – Josef K. – mais aussi la mention du personnage-clé (« Der Türhüter ») qui sera au cœur de l'exégèse de son histoire dans le roman. Certes, rien n'est dit sur la trame du roman, mais l'essentiel – la confrontation de K. avec

¹⁵⁸ A titre d'exemple, un extrait – parmi tant d'autres – du Journal en date du 28 juillet 1914 (K11:27) „*Meine Unfähigkeit zu denken, zu beobachten, festzustellen, mich zu erinnern, zu reden, mitzuleben wird immer größer, ich versteinere, ich muss das feststellen. Meine Unfähigkeit wird sogar im Bureau größer. Wenn ich mich nicht in einer Arbeit rette, bin ich verloren. Weiß ich das so deutlich, als es ist? Ich verkrieche mich vor Menschen nicht deshalb, weil ich ruhig leben, sondern weil ich ruhig zugrunde gehen will.*“

¹⁵⁹ Sans oublier qu'au début du mois d'août 1914, éclate la guerre – la Grande Guerre, la Première Guerre Mondiale – qui allait plonger l'Europe et le monde dans une angoisse apocalyptique.

l'énigmatique portier - y est donc déjà. Mieux encore, la première moitié de ce texte nous livre un élément que le roman lui-même ne fournit pas :

Josef K., der Sohn eines reichen Kaufmanns, ging eines abends nach einem großen Streit den er mit seinem Vater gehabt hatte – der Vater hatte ihm sein liederliches Leben vorgeworfen und dessen sofortige Einstellung verlangt – ohne eine bestimmte Absicht nur in vollständiger Unsicherheit und Müdigkeit in das Haus der Kaufmannschaft, das von allen Seiten frei in der Nähe des Hafens stand.

Cette précision met l'histoire de Josef K. directement en rapport avec le conflit avec son père. Le personnage du père qui est totalement occulté dans le roman, retrouve donc ici sa place et sa fonction : il est la cause et le prétexte de toute l'histoire de son fils. Ce petit texte du Journal intime est donc doublement intéressant : il se révèle à la fois comme un « pré-texte » du roman en même temps qu'il révèle le prétexte de toute l'histoire du roman.

Ce qui nous paraît encore plus intéressant, c'est que ce texte lève un coin du voile sur le lien étroit qu'il y a entre la fiction littéraire que représente le roman d'une part, et la réalité vécue de l'auteur qui commence la rédaction d'une œuvre littéraire sous la pression de l'émotion affective et des événements familiaux que représentent les fiançailles officielles immédiatement suivies de rupture. Même si, dans le roman lui-même, il n'est nulle part question de fiançailles, la concordance des initiales de **Fräulein Bürstner** avec celles de **Felice Bauer** ne peut pas être considérée comme une simple coïncidence. De même, si le roman occulte totalement le personnage du père ainsi que son rôle dans la tragédie du fils, c'est que, dans la version finale du roman, la fiction littéraire a gommé le réel là où il n'est pas nécessairement utile. Le roman n'est pas la vie, il n'est qu'une fiction littéraire de la vie. C'est ce que nous verrons plus loin, en abordant la littérature comme « territoires d'écriture de la vie »

Mais si le roman n'est pas la vie, il jaillit de la vie, car le rapport direct et explicite que ce pré-roman établit entre Josef K. et son père („nach einem großen Streit den er mit seinem Vater gehabt hatte“), a réellement existé entre Franz Kafka et son père, Plusieurs passages de ses écrits personnels en témoignent, mais il est notamment documenté par la fameuse lettre *Brief an den Vater* dont on sait que ce fut d'abord une vraie correspondance du fils au père avant de devenir un chef d'œuvre littéraire.

5.1.2 – *Vor dem Gesetz* (ou l'antichambre littéraire du Procès)

(K1 : 211-212)

La parabole *Vor dem Gesetz* dont la rédaction se situe entre octobre et décembre 1914 et qui fut publiée dès 1915 comme texte autonome (Hermes 1998 : 557), apparaît explicitement comme un « pré-roman » du roman *Der Proceß*, parce que Kafka lui-même a intégré ce récit dans le roman et en donne une exégèse complète¹⁶⁰.

Dans son ouvrage *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts (Teil 1)*, Werner Zimmermann définit le récit de *Vor dem Gesetz* comme une légende (« Legende ») (Zimmermann 1966 : 219ff), tout en l'appelant aussi une « prose concrète (« konkrete Prosa », p. 219) qu'il définit comme suit : „*Existentielle oder metaphysische Gehalte erscheinen in der Form des Grotesken; Das Irrationale wird in rationaler Sprachhaltung erzählt, unbewußt-traumhaftes Erleben mit wachem Bewußtsein registriert.*“ Zimmermann donne de ce texte une interprétation qui met bien en

¹⁶⁰ cf. aussi « Zur Frage der Gesetze » qui donne aussi une exégèse des Lois.

exergue, ce que le texte est réellement : une parabole. Publiée d'abord par Kafka lui-même comme un récit autonome, puis insérée plus tard dans le chapitre 9 du roman *Der Proceß*, elle trouve toute sa signification, puisque son message parabolique y trouve une véritable exégèse, à travers les paroles du curé qui a disséqué et expliqué le texte de long en large. L'interprétation de Zimmermann¹⁶¹ souligne essentiellement la duplicité du langage ainsi que les contradictions du discours dans ce texte, mais ne s'attarde pas outre-mesure sur le principe esthétique de sa composition qu'il relève cependant avec une grande pertinence (p. 220) : *die « Zuordnung wesensverschiedener Wirklichkeitsbereiche »* (l'association de deux niveaux de réalité totalement différents dans leur nature).

En effet, dès la première phrase (K1 : 211) « *Vor dem Gesetz steht ein Türhüter* » (Devant la Loi se tient un gardien), l'auteur établit un pont naturel entre une notion abstraite (la Loi) et une réalité concrète (un homme), et il le fait avec une telle évidence que le caractère abstrait de la Loi s'estompe automatiquement. La Loi devient quasiment un immeuble imposant et bien gardé, et toute la suite de l'histoire obtient ainsi sa cohérence : chaque individu possède sa propre porte pour entrer dans la Loi ; n'entre pas dans la Loi qui veut ; chaque porte de la Loi est sévèrement gardée ; chaque gardien de la Loi a derrière lui un autre gardien plus puissant que lui ; le gardien de la Loi est incorruptible, etc. Voilà donc que la frontière entre l'abstrait et le concret est gommé d'un seul jet de plume. De même, l'histoire de cet homme venu de

¹⁶¹ Dans son ouvrage intitulé *Wandel der Interpretation. Kafkas 'Vor dem Gesetz' im Spiegel der Literaturwissenschaft* (1994), Els Andringa montre comment l'interprétation de ce texte de Kafka a évolué avec le temps, notamment de 1950 à 1967, et après 1967. Dans cette première période, les interprétations ont surtout subi l'influence de la religion et de la philosophie, alors qu'après 1967, ce texte a surtout été analysé sous son aspect esthétique, puis à l'aide des théories psychologique et psychanalytique de Freud puis de Lacan, et enfin des poststructuralistes. Aujourd'hui, c'est l'approche poétique et esthétique du texte qui prévaut.

la campagne pour entrer dans la Loi va durer des années : « *Dort sitzt er Tage und Jahre. [...] Während der vielen Jahre beobachtet der Mann den Türhüter* » (K1 : 211). Mais alors que l'homme vieillit et finit par mourir, le gardien, lui, ne vieillira pas d'un seul jour et garde jusqu'au bout son entrain du début.

Voilà donc encore une preuve que nous avons ici deux mondes qui sont reliés, mais qui ne fonctionnent pas selon la même loi : alors que la dure réalité de la mort va finir par emporter l'homme qui veut entrer dans la Loi, le monde du gardien (et de la Loi) reste immuable et éternel.

On comprend donc pourquoi cette parabole s'insère parfaitement bien dans l'histoire de Josef K. dont le procès relève à la fois de l'abstrait et du concret : l'autorité suprême qui le poursuit en justice ne sera jamais visible pour lui, sinon sous le masque de quelques agents subalternes, comme ce fut le cas du gardien dans la parabole. On comprend aussi pourquoi le dialogue entre le gardien et l'homme venu de la campagne tourne presque au malentendu, comme d'ailleurs le dialogue entre Josef K. et le curé qui lui fait l'exégèse de la parabole : deux mondes, se regardant face à face, paraissent dialoguer de la même réalité, mais l'une de ses réalités est parfaitement abstraite, même si elle est rendue visible à la seconde par le génie créateur de l'auteur. Que la réalité abstraite de la Loi soit assimilée à un dieu suprême, à une Loi divine, à une vérité transcendante, à une force mystique ou autre, cela ne fournit nullement une interprétation exhaustive de ce récit. C'est pourquoi l'entretien de Josef K. avec le curé finira en queue de poisson lorsque K., coincé dans son argumentation, finira par

capituler en déclarant, en guise de baroud d'honneur : „*Trübselige Meinung. Die Lüge wird zur Weltordnung gemacht.*“ propos que le narrateur commente ainsi :

K. sagte das abschließend, aber sein Endurteil war es nicht. Er war müde, um alle Folgerungen der Geschichte übersehen zu können, es waren auch ungewohnte Gedankengänge, in die sie ihn führte, unwirkliche Dinge, besser geeignet zur Besprechung für die Gesellschaft der Gerichtsbeamten als für ihn. Die einfache Geschichte war unförmlich geworden, er wollte sie von sich abschütteln, und der Geistliche, der jetzt ein großes Zartgefühl bewies, duldete es und nahm K.s Bemerkung schweigend auf, obwohl sie mit seiner eigenen Meinung gewiß nicht übereinstimmte.

On notera que, suite à cette capitulation, Josef K. finit par accepter implicitement sa culpabilité et, dans le chapitre 10 du roman, se laissera conduire au lieu de l'exécution de la sentence de mort prononcée contre lui.

En quoi réside la particularité de ce texte *Vor dem Gesetz*? Tout d'abord, il apparaît hermétique, inaccessible à celui qui voudrait le lire et le comprendre au premier degré, alors que, comme pour les paraboles bibliques, ce texte permet plusieurs niveaux de compréhension, et Kafka lui-même l'a signifié dans un autre texte intitulé *Von den Gleichnissen*¹⁶², écrit en décembre 1922, et que nous avons déjà cité plus haut. Ce court récit de Kafka apparaît comme un texte à caractère didactique. Il nous invite à ne pas rester au premier degré d'un texte qui se conjugue sous le mode symbolique ou parabolique. Et nous verrons plus loin pourquoi Kafka a choisi cette forme littéraire.

S'il n'est pas formellement établi à quel moment fut conçue et rédigée la scène de l'exécution de Josef K. dans le roman *Der Proceß*, on retrouve cependant dès 1914, un autre texte publié par Kafka et qui décrit l'enterrement de Josef K. C'est le récit intitulé *Ein Traum*.

¹⁶² Kafka écrira en décembre 1922 un texte similaire, mais beaucoup plus court, sous le titre *Von den Gleichnissen*.

5.1.3 – *Ein Traum* ou le rêve de Josef K.

S'il n'est pas formellement établi à quel moment fut conçue et rédigée la scène de l'exécution de Josef K. dans le roman *Der Proceß*, on retrouve cependant dès 1914, un texte publié par Kafka et qui décrit l'enterrement de Josef K. C'est le récit intitulé *Ein Traum*.

Ein Traum

Josef K. träumte:

Es war ein schöner Tag und K. wollte spazieren gehen. Kaum aber hatte er zwei Schritte gemacht, war er schon auf dem Friedhof. Es waren dort sehr künstliche, unpraktisch gewundene Wege, aber er glitt über einen solchen Weg wie auf einem reißenden Wasser in unerschütterlich schwebender Haltung. Schon von der Ferne faßte er einen frisch aufgeworfenen Grabhügel ins Auge, bei dem er Halt machen wollte. Dieser Grabhügel übte fast eine Verlockung auf ihn aus und er glaubte, gar nicht eilig genug hinkommen zu können. Manchmal aber sah er den Grabhügel kaum, er wurde ihm verdeckt durch Fahnen, deren Tücher sich wanden und mit großer Kraft aneinanderschlugen; man sah die Fahnenträger nicht, aber es war, als herrsche dort viel Jubel.

Während er den Blick noch in die Ferne gerichtet hatte, sah er plötzlich den gleichen Grabhügel neben sich am Weg, ja fast schon hinter sich. Er sprang eilig ins Gras. Da der Weg unter seinem abspringenden Fuß weiter raste, schwankte er und fiel gerade vor dem Grabhügel ins Knie. Zwei Männer standen hinter dem Grab und hielten zwischen sich einen Grabstein in der Luft; kaum war K. erschienen, stießen sie den Stein in die Erde und er stand wie festgemauert. Sofort trat aus einem Gebüsch ein dritter Mann hervor, den K. gleich als einen Künstler erkannte. Er war nur mit Hosen und einem schlecht zugeknöpften Hemd bekleidet; auf dem Kopf hatte er eine Samtkappe; in der Hand hielt er einen gewöhnlichen Bleistift, mit dem er schon beim Näherkommen Figuren in der Luft beschrieb.

Mit diesem Bleistift setzte er nun oben auf dem Stein an; der Stein war sehr hoch, er mußte sich gar nicht bücken, wohl aber mußte er sich vorbeugen, denn der Grabhügel, auf den er nicht treten wollte, trennte ihn von dem Stein. Er stand also auf den Fußspitzen und stützte sich mit der linken Hand auf die Fläche des Steines. Durch eine besonders geschickte Hantierung gelang es ihm, mit dem gewöhnlichen Bleistift Goldbuchstaben zu erzielen; er schrieb: „Hier ruht -“. Jeder Buchstabe erschien rein und schön, tief geritzt und in vollkommenem Gold. Als er die zwei Worte geschrieben hatte, sah er nach K. zurück; K., der sehr begierig auf das Fortschreiten der Inschrift war, kümmerte sich kaum um den Mann, sondern blickte nur auf den Stein. Tatsächlich setzte der Mann wieder zum Weiterschreiben an, aber er konnte nicht, es bestand irgendein Hindernis, er ließ den Bleistift sinken und drehte sich wieder nach K. um. Nun sah auch K. den Künstler an und merkte, daß dieser in großer Verlegenheit war, aber die Ursache dessen nicht sagen konnte. Alle seine frühere Lebhaftigkeit war verschwunden. Auch K. geriet dadurch in Verlegenheit; sie wechselten hilflose Blicke; es lag ein häßliches Mißverständnis vor, das keiner auflösen konnte. Zur Unzeit begann nun auch

eine kleine Glocke von der Grabkapelle zu läuten, aber der Künstler fuchtelte mit der erhobenen Hand und sie hörte auf. Nach einem Weilchen begann sie wieder; diesmal ganz leise und, ohne besondere Aufforderung, gleich abbrechend; es war, als wolle sie nur ihren Klang prüfen. K. war untröstlich über die Lage des Künstlers, er begann zu weinen und schluchzte lange in die vorgehaltenen Hände. Der Künstler wartete, bis K. sich beruhigt hatte, und entschloß sich dann, da er keinen andern Ausweg fand, dennoch zum Weiterschreiben. Der erste kleine Strich, den er machte, war für K. eine Erlösung, der Künstler brachte ihn aber offenbar nur mit dem äußersten Widerstreben zustande; die Schrift war auch nicht mehr so schön, vor allem schien es an Gold zu fehlen, blaß und unsicher zog sich der Strich hin, nur sehr groß wurde der Buchstabe. Es war ein J, fast war es schon beendet, da stampfte der Künstler wütend mit einem Fuß in den Grabhügel hinein, daß die Erde ringsum in die Höhe flog. Endlich verstand ihn K.; ihn abzubitten war keine Zeit mehr; mit allen Fingern grub er in die Erde, die fast keinen Widerstand leistete; alles schien vorbereitet; nur zum Schein war eine dünne Erdkruste aufgerichtet; gleich hinter ihr öffnete sich mit abschüssigen Wänden ein großes Loch, in das K., von einer sanften Strömung auf den Rücken gedreht, versank. Während er aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein. Entzückt von diesem Anblick erwachte er.

Le récit *Ein Traum* est – en dehors du roman *Der Proceß* et des passages susmentionnés du *Journal Intime* - le premier texte de Kafka qui fait explicitement mention du personnage de Josef K. ; il commence ainsi : « *Josef K. träumte :* ». L'action du récit est donc explicitement reléguée dans le domaine du rêve.

C'est l'histoire d'un homme nommé Josef K., qui, par une belle journée d'été, va vivre, par dédoublement, son propre enterrement en grandes pompes dans un cimetière, à travers la description du travail d'un artiste chargé de graver en lettres d'or dans la pierre tombale, la mention habituelle « *ci-gît* etc ». Pendant que cet artiste travaille, K. lui-même assiste en spectateur médusé, à cette performance artistique, avant de rejoindre sa dernière demeure. Le texte s'achève en ces termes : „*Während er [=K.] aber unten, den Kopf im Genick noch aufgerichtet, schon von der undurchdringlichen Tiefe aufgenommen wurde, jagte oben sein Name mit mächtigen Zieraten über den Stein. Entzückt von diesem Anblick erwachte er.* “

Sur la base de ce bref aperçu du récit et du rapport direct établi avec le Josef K. du roman, il est permis de se demander si le procès dont ce dernier fait l'objet dans le roman *Der Proceß* ne relève pas exclusivement du rêve. Si tel est le cas, il faut encore noter que dans ce récit *Ein Traum*, le rêve n'est nullement un cauchemar pour K., mais plutôt un délice : „*Entzückt von diesem Anblick erwachte er.*“ Il y a déjà là un indice révélateur qui pourrait signifier que le personnage Josef K. du roman ne vit pas sa mort (l'exécution du verdict du procès) de la même manière que celui de ce rêve. Même une telle affirmation serait restrictive de l'interprétation du roman qui reste une œuvre inachevée, car, il faut par exemple, se rappeler que dans la version cinématographique du roman *Der Proceß*, Orson Wells aussi fait effectivement assister le héros à sa propre mort, d'une manière jubilatoire et spectaculaire, à travers le dynamitage de la carrière dans laquelle devait avoir lieu l'exécution de la sentence.

Il n'est pas inutile de faire remarquer que Félix Guattari (1930-1992), initiateur de la grandiose exposition « le Siècle de Kafka » présentée en 1984 à l'occasion du centenaire de la mort de Franz Kafka, et aussi auteur de *Kafka, pour une littérature mineure* (1975), fut aussi un philosophe, un psychanalyste et surtout un psychothérapeute qui a élaboré des systèmes d'analyse des rêves, et qui en donne une application dans ses séminaires. La thèse de Félix Guattari, c'est que chaque rêve produit sa propre interprétation. Selon lui,

il y a toujours une « lecture polyphonique [du rêve] qui consiste à discernabiliser [=rendre discernables] dans la mesure du possible les univers, les mondes. [...] ; on pourrait faire la distinction : au premier niveau, des territoires existentiels, tandis qu'au second niveau les univers seraient constitués de constellations de territoires ou constellations d'univers, peu

importe. Et là ce qui est en jeu c'est leur portée pragmatique, leur capacité à organiser un discours, à organiser des défenses, à reconstituer la triangulation œdipienne...¹⁶³

Appliquée au présent texte de Kafka, la thèse de Guattari revient à dire qu'il est possible de faire plusieurs interprétations d'un même rêve, selon les niveaux auxquels on se situe. En tout cas, dans le rêve de Josef K., plusieurs univers coexistent et se superposent dans une première phase, puis s'articulent l'un à l'autre dans une deuxième phase. Il y a par exemple le lieu de l'action comme toile de fond, un cimetière, qui peut avoir de multiples significations : « *Es war ein schöner Tag und K. wollte spazieren gehen. Kaum aber hatte er zwei Schritte gemacht, war er schon auf dem Friedhof.* ». Dans ce cimetière, la rencontre – fortuite? – de deux personnages, l'artiste-graveur et Josef K., fonctionne comme la rencontre de l'offre et de la demande. Du reste, l'artiste est chargé de graver avec sa plus belle écriture, et en lettres d'or dans la pierre tombale « *hier ruht Josef K.* » Le narrateur commente la scène ainsi : « *Jeder Buchstabe erschien rein und schön, tief geritzt und in vollkommenen Gold.* » L'artiste respecte K. et lui laisse tout le temps de prendre sa meilleure position pour observer l'inscription et donner son assentiment avant que la pierre ne tombe définitivement sur lui. : « *Der Künstler wartete bis K. sich beruhigt hatte, und entschloss sich dann, da er keinen anderen Ausweg fand, dennoch zum Weiterschreiben. Der erste Strich, den er machte, war für K. eine Erlösung.* » Artiste et candidat à la mort se complètent ici dans une parfaite interaction qui parachève l'art de l'écriture autant que le désir de mourir. C'est pourquoi ici, mourir devient un délice. Du reste, il ne s'agit peut-être pas de « mourir », il ne s'agit pas de la mort effective, mais d'une simple descente symbolique au tombeau, ou mieux encore du rêve de la

¹⁶³ Cité in : « Séminaires de Félix Guattari » : un oubli et un lapsus dans un rêve. 30.10.1984 (source internet : http://fr.wikipedia.org/wiki/Félix_Guattari)

descente au tombeau, en attendant sans doute une glorieuse résurrection, d'où la jubilation qui termine le récit avant le réveil de Josef K., sans aucun autre commentaire du narrateur.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas là le plus important, car aucune interprétation de ce rêve, si parfaite et si cohérente soit-elle, ne peut donner une signification exhaustive au récit. Il restera toujours la question du lien entre ce Josef K. et celui du roman. Une chose est certaine : le récit *Ein Traum* apparaît explicitement comme un « pré-roman », c'est-à-dire un « pré-texte » du roman *Der Proceß*. Dans ce « pré-texte », la thématique du procès n'est pas encore explicite et évidente ; mais le personnage principal paraît – ou plus exactement : apparaît – déjà dans toute son identité de Josef K. que nous retrouverons dans le roman. Ce récit est donc sans doute la toute première conception du roman comme un rêve. Et puisque le récit fut publié déjà de son vivant, en 1916, il faut penser que l'auteur jugeait déjà le texte satisfaisant dans sa qualité littéraire.

En quoi réside la particularité de ce texte ? Elle réside dans le fait que l'auteur raconte avec une précision méticuleuse un rêve qui nous est explicitement annoncé comme un rêve (d'abord par le titre *Ein Traum*, ensuite par la phrase d'appel « *Josef K. träumte*). Nous le lisons donc avec la distance que la réalité prend habituellement par rapport au rêve. Mais si ce texte avait commencé sans le titre (comme plusieurs récits de Kafka) et sans la phrase d'appel (comme nous l'avons vu par exemple avec le récit *Eine Kreuzung*), la lecture et la compréhension du texte changeraient radicalement. En somme, ce texte représente le « degré zéro de l'écriture » de Kafka. En ce sens que le

rêve est explicitement présenté et déclaré comme un rêve, alors que dans la parabole *Vor dem Gesetz* ou dans le récit *Eine Kreuzung*, l'auteur a déjà effacé la frontière entre le rêve et la réalité, autorisant ainsi la superposition de l'univers réel et de l'univers fictionnel.

En ce qui concerne quelques autres caractéristiques du texte, on notera aussi la mort du dialogue : il n'y a aucun dialogue dans le texte. Toute communication se fait ici sous le mode gestuel. Par ailleurs, on observe la fascination de la mort. Enfin, on notera la thématique de l'artiste que l'on retrouvera dans le procès sous le personnage de Titorelli le peintre.

Si l'on tient compte du fait que dans la même période que le récit *Ein Traum*, Franz Kafka a écrit et publié en cette année 1914 le long texte de *In der Strafkolonie*¹⁶⁴, ainsi que la parabole *Vor dem Gesetz*, on peut alors affirmer que nous avons déjà là trois textes¹⁶⁵ constitutifs du roman *Der Proceß*.

¹⁶⁴ Dans le récit *In der Strafkolonie*, écrit en 1914 et publié pour la première fois en 1919 – donc du vivant de l'auteur – on assiste à la mise en service – à titre expérimental – d'une machine inventée pour graver dans la peau des condamnés les raisons de leur condamnation. En d'autres termes, il s'agit d'une machine à exécuter un verdict. C'est donc l'histoire d'un condamné qui ne sait pas ce qu'il a fait, mais qui va l'apprendre grâce à cette machine sophistiquée – une machine à torturer - destinée à graver douloureusement dans le dos des condamnés le motif de leur condamnation.

¹⁶⁵ C'est le lieu de citer un autre texte de Kafka qui évoque explicitement le personnage de K., et qui fut rédigé en août 1917, mais n'a pas été publié du vivant de Kafka. Il est intitulé *K. war ein großer Taschenspieler*. (K6 :118) Ce texte très court raconte la prestation d'un artiste de cirque – sans doute un prestidigitateur - dans un petit village, spectacle vécu et narré à travers le souvenir d'un enfant. Le récit ne présente aucune particularité littéraire ou thématique, sinon qu'il tente de montrer comment un souvenir d'enfance est revisité et rectifié par le regard devenu adulte.

5.1.4 – *Es war im Sommer [Der Schlag ans Hoftor]*

Écrit en 1917, mais jamais publié du vivant de l'auteur, le récit *Es war im Sommer* (encore intitulé *Der Schlag ans Hoftor*) est sans doute celui qui condense le plus d'éléments que l'on retrouve dans le roman *Der Proceß*, bien que rien dans ce texte ne fasse explicitement référence au roman. C'est l'histoire d'un jeune homme et de sa sœur, qui, en rentrant chez eux, passent devant un portail et se voient subitement accusés d'avoir tapé au portail. La particularité de ce texte réside dans le fait que la petite salle rustique d'une auberge rurale où se déroule la scène devient immédiatement et successivement le lieu de l'accusation, celui de l'arrestation, puis de l'interrogatoire et du jugement, et enfin, de l'exécution de la sentence prononcée : „*Die Stube sah einer Gefängniszelle ähnlicher als einer Bauernstube. Große Steinfliesen, dunkelgraue kahle Wand, irgendwo eingemauert ein eiserner Ring, in der Mitte etwas, das halb Pritsche halb Operationstisch war.*“ Dans la version du récit publiée en 1986 par Paul Raabe (1986 : 300), le texte comporte un additif qui se termine ainsi : „*Könnte ich noch andere Luft schmecken als die des Gefängnisses ? Das ist die große Frage oder vielmehr, sie wäre es, wenn ich noch Aussicht auf Entlassung hätte.*“, ce qui laisse évidemment supposer qu'il s'agit de la prison à perpétuité. On ne saura jamais qui est à l'origine de cette arrestation, encore moins le motif de la condamnation. Bien que le jeune homme nie le fait qui lui est reproché, sa culpabilité est considérée comme acquise et sa condamnation, comme irréversible. Tous ces éléments d'un procès fictif aux conséquences pourtant très graves, ressemblent bien aux problèmes auxquels Josef K. doit faire face dans le roman. Ce

petit texte apparaît donc, par rapport au roman *Der Proceß*, comme le « pré-roman » le plus évident.

Quelle est la particularité littéraire de ce texte ?

Il faut d'abord noter la précision de la narration et de la description qui confère au récit un réalisme étonnant. Mais dans le même temps, l'auteur superpose les lieux et raccourcit le temps, si bien que la réalité minutieusement décrite bascule rapidement dans l'imaginaire : l'annonce de l'arrestation est immédiatement suivie de sa mise en application, pendant que le lieu de l'arrestation devient automatiquement la salle du premier et unique interrogatoire ; l'interrogatoire lui-même équivaut déjà à l'emprisonnement dans la même salle. En somme, celui qui accuse, est en même temps celui qui arrête, qui juge et qui exécute la sentence du jugement.

En passant brusquement de l'arrestation du jeune homme à l'exécution de la sentence en quelques tours de plume, le narrateur renie les mesures conventionnelles du temps et de l'espace. Alors qu'au début du texte, le lecteur se trouvait en plein été dans une nature rurale idyllique, il se voit transposé en un tour de plume, dans les recoins obscurs d'une cellule de prison. Les lieux et les personnages se substituent les uns aux autres à une vitesse vertigineuse qui fait de ce texte un conte qui ne dit pas son nom. Du reste, l'auteur n'a fait que légèrement modifier la formule habituelle du conte, pour que le lecteur ne le reconnaisse plus comme tel : la première phrase „*Es war im Sommer, ein heißer Tag. Ich kam auf dem Nachhauseweg mit meiner Schwester an einem Hoftor vorüber.*„N'est qu'une légère déformation de ce qui aurait pu être : „*Es war einmal im Sommer zwei junge Leute, die ...*” La formule d'appel du conte est

donc simplement légèrement détournée, mais cela suffit pour rendre à ce récit son caractère réaliste, surtout que le récit est à la première personne. Kafka efface ici les cloisons entre les deux univers du conte et de la réalité. Et c'est pourquoi la culpabilité du jeune homme à propos du coup de poing sur le portail est simplement affirmée, mais ne peut être ni confirmée, ni infirmée. Voilà comment Kafka crée l'illusion de la réalité et de la vérité dans un univers littéraire, totalement fictif. Comme dans le texte *Vor dem Gesetz*, l'utilisation détournée du genre littéraire qu'est le conte, produit pratiquement le même effet que l'utilisation de la parabole ou de la légende : elle met la réalité hors du réel.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

5.2 – L'œuvre littéraire comme « territoires d'écriture de la vie »

5.2 1 – Les deux échecs de la vie de Franz Kafka

- En mars 1908, sont publiés pour la première fois, dans la revue bimensuelle *Hyperion*, quelques récits de Kafka dédiés à son ami Max Brod. La même année, au mois de juin, il commence sa carrière professionnelle dans une société d'assurances à Prague, avec l'espoir secret qu'il ne fera pas ce travail de bureau toute sa vie. En effet, dans l'un de ses écrits ultérieurs, Kafka désigne par le terme de « *Bureaukatze* » celui dont la vie professionnelle est appelée à se dérouler entre les quatre murs d'un bureau¹⁶⁶. En 1908, c'était vital pour lui, fils aîné, d'avoir un emploi garantissant le pain quotidien. Mais il apparaissait déjà évident pour lui que sa vie ne pouvait pas se dérouler éternellement entre les quatre murs d'un bureau. Il rêvait sans doute déjà de vivre de sa plume.

- En 1912, année particulièrement fructueuse pour lui dans la création littéraire, il écrit coup sur coup *Das Urteil*, *Die Verwandlung* dont on sait qu'il en fut particulièrement satisfait, et il commence la rédaction du premier chapitre de ce qui sera plus tard son premier roman *Der Verschollene*, (publié pour la première fois par Max Brod en 1927 sous le titre *Amerika*). Au mois d'août de cette année 1912, Kafka fait aussi la

¹⁶⁶ Dans ce texte sans titre, on peut lire ceci : „*Ich könnte sehr zufrieden sein. Ich bin Beamter beim Magistrat. Wie schön ist es Beamter beim Magistrat zu sein. Wenig Arbeit, genügender Gehalt, viel freie Zeit, übermäßiges Ansehen überall in der Stadt. Stelle ich mir die Situation eines Magistratsbeamten scharf vor, beneide ich ihn unweigerlich. Und nun bin ich es, bin Magistratsbeamter, - und wollte wenn ich könnte, diese ganze Würde der Bureaukatze zum Auffressen geben, die jeden Vormittag von Zimmer zu Zimmer wandert, um die Reste des Gabelfrühstücks einzusammeln.*“ (K6:113f).

connaissance de Felice Bauer, avec qui commence une aventure sentimentale passionnée, mais tumultueuse. Alena Wagnerová, biographe de Kafka, décrit (Wagnerová 1997 : 135ff), preuves épistolaires à l'appui, la grande erreur fatale commise par la mère de Franz Kafka, en s'ingérant dans la vie privée de son fils. En novembre 1912, elle prend dans la poche de son fils et lit indiscrètement une lettre de Felice Bauer, et se permet d'écrire directement à cette dernière pour lui parler de divers problèmes de ce dernier. La colère du fils est immédiate¹⁶⁷. Ses relations avec son père n'étaient déjà pas très bonnes, et voici que naît entre sa mère et lui une tension qui empoisonne autant l'atmosphère familiale que son travail d'écrivain. On en trouve de nombreuses traces dans ses écrits – surtout dans sa correspondance - pendant toute l'année 1913, et même au-delà.

- En juin 1914, premières fiançailles avec Felice Bauer le 1^{er} juin, suivies de rupture moins de six semaines plus tard, le 12 juillet ; c'est aussi l'année où il écrit *In der Strafkolonie*, et les premiers jets du roman *Der Proceß*. Il se révèle de plus en plus clairement que Kafka rêve de deux choses dans sa vie : épouser Felice Bauer et devenir un écrivain à temps plein qui peut vivre de sa plume. Mais ces deux vœux semblent incompatibles, voire utopiques. Dès lors, les pages du Journal Intime (*Tagebücher*) de Kafka sont pleines de notes révélant cette tragédie existentielle.

- En janvier 1915, Kafka revoit Felice Bauer pour la première fois depuis leur rupture.

- En 1916, Kafka tente de recommencer sa vie avec Felice Bauer, et va jusqu'à quitter la maison familiale pour vivre seul avec elle dans un appartement. Jusqu'en 1917,

¹⁶⁷ Cf. Franz Kafka: *Briefe an Felice*, Frankfurt a. M.: 1967, p. 114. Cf. aussi cette phrase du Journal à la date du 5 décembre 1913: « Wie ich gegen meine Mutter wüte! Ich muß nur mit ihr zu reden anfangen, schon bin ich gereizt, schreie fast. »

l'espoir renaît et en juillet 1917, ont lieu les deuxièmes fiançailles avec Felice Bauer, mais un mois après, surviennent les premiers signes de sa maladie fatale – la tuberculose – qui ruinent à nouveau ses espoirs. En décembre 1917, les fiançailles sont à nouveau rompues. La maladie aussi ira de mal en pire, Kafka tentera de trouver une vie sentimentale normale, d'abord avec Julie Wohryzek à partir de 1920, ce qui se solda aussi par des fiançailles aussitôt rompues, ensuite avec Dora Diamant en 1923, sans oublier l'épisode épistolaire avec Milena Jesenská à partir de 1920.

A la mort de Kafka en 1924, les deux principaux vœux de sa vie ne se sont pas réalisés : devenir écrivain à plein temps et mener une vie de ménage normale. Ce double échec est considéré par lui comme la raison de l'échec de toute sa vie. Le souvenir des fiançailles plusieurs fois rompues hante l'esprit du jeune écrivain mélancolique qui déverse, transpose ou dissimule alors sa déception dans ses divers écrits (lettres, récits, romans, aphorismes etc.). Et le début de cette tragédie existentielle se confond avec la naissance des premières pages du roman *Der Proceß* ainsi que des pré-romans cités. Toute son œuvre en sera marquée et l'écriture devint même le principal refuge contre la dépression.

Ce que révèlent les écrits de Kafka dans leur globalité, c'est l'échec d'une vie qui s'explique par un double projet devenu une double utopie : vivre de sa plume et mener une vie de couple normale, comme tout homme. Mais aucun de ces projets n'ayant abouti, Kafka portera toute sa vie ce double échec comme une double épine dans son corps, avant d'être prématurément fauché par la mort à 41 ans. C'est pourquoi on retrouve dans ses écrits les traces de cette crise existentielle.

5.2.2 – La pensée suicidaire chez Franz Kafka

Retenons cette déclaration centrale citée plus haut : „*Wenn man seine Grenzen sehr intensiv erkennt, muss man zersprengt werden*“, une pensée suicidaire qui devient bientôt le leitmotiv de la plupart des écrits de Kafka, comme en témoigne cette autre phrase : „*Coelibat und Selbstmord stehn auf ähnlicher Erkenntnisstufe, Selbstmord und Märtyrertod keineswegs, vielleicht Ehe und Märtyrertod*”. (K6 : 178). Kafka lui-même met donc explicitement en relation directe sa pensée suicidaire et son célibat, c'est-à-dire ses problèmes affectifs. C'est le début d'un calvaire d'auto-destruction dont voici quelques stations :

1.

Falls ich in nächster Zeit sterben oder gänzlich lebensunfähig werden sollte – diese Möglichkeit ist groß da ich in den letzten zwei Nächten starken Bluthusten hatte – so darf ich sagen, dass ich mich selbst zerrissen habe. Wenn mein Vater früher in wilden aber leeren Drohungen zu sagen pflegte: Ich zerreiße Dich wie einen Fisch – tatsächlich berührte er mich nicht mit einem Finger – so verwirklicht sich jetzt die Drohung von ihm unabhängig. Die Welt – F. ist nur ihr Repräsentant – und mein Ich zerreißen in unlösbarem Widerstreit meinen Körper. (K6:114)¹⁶⁸

2.

Ein erstes Zeichen beginnender Erkenntnis ist der Wunsch zu sterben. Dieses Leben scheint unerträglich, ein anderer unerreichbar. Man schämt sich nicht mehr sterben zu wollen, man bittet aus der alten Zelle die man hasst, in eine neue gebracht zu werden, die man erst hassen lernen wird. Ein Rest von Glauben wirkt dabei mit, während des Transportes werde zufällig der Herr durch den Gang kommen, den Gefangenen ansehen und sagen: Diesen sollt ihr nicht wieder einsperren. Er kommt zu mir. (K6:171 et K6:230)

3.

Der Tod ist vor uns etwas wie im Schulzimmer an der Wand das Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an durch unsere Taten, dieses Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen. (K6 : 197f)

4.

¹⁶⁸ Ces citations ne suivent ici aucune chronologie, il s'agit plutôt d'échantillons glanés au hasard des lectures.

Der Selbstmörder ist der Gefangene welcher im Gefängnishof einen Galgen ausrichten sieht, irrtümlich glaubt, es sei der für ihn bestimmte, in der Nacht aus seiner Zelle ausbricht, hinuntergeht und sich selbst aufhängt. (K6:198)

5.

Erkenne Dich selbst bedeutet nicht: Beobachte Dich. Beobachte Dich ist das Wort der Schlange. Es bedeutet: Mache Dich zum Herrn Deiner Handlungen. Nun bist Du es aber schon, bist Herr Deiner Handlungen. Das Wort bedeutet also: 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. » (K6:170)

En résumé, on retiendra que dès 1914 – et particulièrement à partir de 1915 – le contexte social, familial et sentimental de la production littéraire de Kafka est profondément et définitivement marqué par le drame personnel de sa vie coincée entre la passion de l'écriture et le désir de fonder un foyer. Pour un homme normal, cela ne constitue nullement un dilemme insoluble, mais pour quelqu'un comme Franz Kafka, dominé par le personnage tyrannique de son père et fragilisé par la présence parfois encombrante de sa mère dans sa vie intime, c'est trop. L'écriture devient alors son unique refuge. Mais comment formuler dans la littérature les douleurs personnelles du cœur et de la famille ? Comment exprimer dans la fiction littéraire les malheurs de la réalité ? Comment réaliser la passion d'écrire et le désir de mourir ? Voilà les questions auxquelles chaque texte de Kafka nous offre un exemple de réponse, une illustration de la capacité de l'auteur à transcender la douleur personnelle pour livrer un message universel qui ne sera pas toujours compris. D'où les formes paraboliques, métaphoriques ou symboliques de ses écrits.

5.2.3 – L'art d'accoucher de soi-même

Selon Alena Wagnerová, tout ce que Kafka a écrit (romans, récits, correspondances, Journal intime etc) peut être considéré tout simplement comme « *Notate eines subjektiven Erlebens von Situationen, Begebenheiten und Beziehungen, an welchen er selbst beteiligt war* » (Wagnerová 1997: 12). Comme la plupart des récits que nous avons analysés dans la première partie de cette Thèse, les « pré-romans » aussi apparaissent clairement comme des territoires des « écritures du moi », selon la formule de E. Morin¹⁶⁹. On peut les appeler aussi des « histoires de vie », selon la formule de Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand qui définissent comme suit, ce que c'est qu'une « histoire de vie » : « *L'histoire de vie est travaillée [...] comme recherche et construction de sens à partir de faits temporels personnels.* »¹⁷⁰(p.3). L'écriture de Kafka repose sur le vécu personnel, mais il étend les territoires de l'écriture du moi, tout en effaçant les frontières entre le réel et le fictif, selon les pratiques que nous avons déjà vues : utilisation des procédés du conte, de la légende, des paraboles, du rêve etc. A travers ces procédés d'écriture, les faits réels sont projetés dans l'irréel ; l'événement temporel est rejeté dans l'intemporel. Par le mode impersonnel de la narration et par la distanciation qu'apporte l'écriture, l'émotion personnelle subjective (peine ou douleur) est sublimée pour être surmontée. L'écriture

¹⁶⁹ Georges Gusdorf, *Lignes de vie, 1: Les écritures du moi*, Paris, O. Jacob, 1990, p. 145. (Cité in Gaston Pineau et Jean-Louis Le Grand 1993 : 3).

¹⁷⁰ Selon Gaston et Jean-Louis Le Grand (1993 :3f), « *cette définition étend triplement le territoire des écritures du moi*¹⁷⁰. Elle l'élargit d'abord, hors de l'espace graphique, en ne s'arrêtant pas aux moyens écrits d'exprimer la vie : biographie, autobiographie, journal, mémoire. Elle l'ouvre à d'autres médias, oraux et visuels –photo, théâtre, radio, vidéo, ciné, télé- dont l'utilisation actuelle démultiplie les possibilités naturelles d'expression. En second, elle le fait sortir de l'espace à connotation intérieure du moi. La vie déborde largement l'ego, ballottée qu'elle est entre les courants psychophysiologiques internes et les mouvements environnementaux externes, physiques et sociaux, à conjuguer à la première personne du singulier, à temps et contretemps. Elle joue à la fois intensivement en son foyer l'individu vivant –et extensivement- dans la totalité de la biosphère. »

« gomme » aussi les aspérités de la vie réelle, reconstitue l'identité à volonté, comble le vide de la solitude et procure à l'écrivain des jouissances intellectuelles à la place des satisfactions réelles de la vie. Là où la vie ne vaut plus la peine d'être vécue, elle est transmise à des personnages fictifs créés pour vivre et mourir à la place de leur créateur qu'est l'auteur. Comme la vie de ces personnages est calquée – à quelques détails près – sur la vie réelle de leur créateur, ces personnages fictifs paraissent plus réels que nature, et leurs aventures naviguent entre les deux univers de la réalité et de la fiction. Pour l'auteur de tels personnages fictifs, c'est « l'art d'accoucher de soi-même ». Franz Kafka est passé maître dans cet art, et Josef K. est le prototype de ces héros dont l'existence est aussi réelle que fictive. Et nous voyons dans les pré-romans cités ci-dessus ses caractères – fictifs ou réels – qui seront développés en longueur et en largeur dans le roman *Der Proceß*.

5.2.4 – L'art de conter chez Kafka

Il faut noter surtout que les « pré-romans » nous montrent bien plus que la thématique du roman. On y trouve déjà l'essentiel de l'esthétique du roman *Der Proceß*. Il y a bien d'autres textes illustratifs des caractéristiques de l'écriture de Kafka, mais il faut souligner que l'une des plus éloquentes caractéristiques de cette écriture est l'aphorisme¹⁷¹ qui applique - le « principe de la minimalité maximale » ou principe de la narration minimale qui exprime le maximum de choses. Cette technique d'écriture applique la devise du proverbe allemand „*In der Kürze liegt die Würze*“. Au proverbe

¹⁷¹ Cf. Jacek Szczepaniak (2002): *Zu sprachlichen Realisierungsmitteln der Komik in ausgewählten aphoristischen Texten aus pragmalinguistischer Sicht*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

véhiculant la sagesse populaire, Kafka substitue l'aphorisme en tant que forme hautement poétique de la sagesse populaire.

Mathilde Sladký, une étudiante tchèque qui a rédigé et soutenu en 1939 la toute première Thèse sur l'œuvre de Kafka sous le titre « Das Problem der Einsamkeit und Gemeinschaft bei Franz Kafka »¹⁷², écrit :

Leben und Dichten waren bei Kafka so eng verknüpft wie selten sonst, und es war die Tragik seines Lebens, daß er die äußere Lebenshaltung mit seinem Innenleben nicht in Einklang bringen konnte, weil seine äußere Lebensführung einen Anschluß an das Leben der Gesamtheit, an die Durchschnittsmenschen, zu erfordern schien, während das eigenartige Wesen seiner Gedankenwelt sich dagegen wehrte. Er war sogar der festen Überzeugung, dass seine Dichtergabe für die Mehrzahl der Menschen nichts bedeute. Deshalb suchte er auch immer krampfhaft nach einer nützlichen Betätigung, beschäftigte sich auch allerdings nur eine Zeitlang mit Gartenbau und deshalb interessierte er sich auch gegen Ende seines Lebens für den Aufbau Palästinas.

Kafka a conçu toute son écriture romanesque comme l'expression simple et directe d'une expérience personnelle reflétant une aventure collective. Dans une certaine mesure, les romans de Kafka, se lisent comme des contes qui naviguent entre le réel et l'imaginaire. Ils ne contiennent pas des contes, mieux : ils constituent eux-mêmes des contes. En effet, le conte est défini par K. Ranke comme „*von den Bedingungen der Wirklichkeitswelt mit ihrer Kategorien Zeit, Raum und Kausalität unabhängige Erzählung wunderbaren Inhaltes, die keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit hat.*“ (Best 1995: 323). Et cette définition correspond parfaitement aussi bien aux deux grands romans inachevés de Kafka *Der Proceß* et *Das Schloß*, et dans une moindre

¹⁷² Mathilde Sladký: « Das Problem der Einsamkeit und Gemeinschaft bei Franz Kafka », Dissertation, Prag, 1939, Archiv der Karls-Universität Prag. Cité ici in: Wagnerová 1997: 189f.

mesure à son premier roman *Der Verschollene*. Mieux encore, tous les trois romans répondraient tout autant à la définition de « Märchendrama » (conte dramatique)¹⁷³.

Dans son ouvrage intitulé *Das große Buch der Märchen, Sagen und Gespenster*, Franz Rottensteiner explique pourquoi le conte jouit d'un statut particulier parmi les genres littéraires épiques. Il écrit (Rottensteiner 1982: 257f):

Von Märchen, Sagen und ähnlichen Volkserzählungen (die Übergänge sind verständlicherweise fließend und kümmern mehr den Wissenschaftler als den Leser) geht eine zeitlose Faszination aus, die nicht auf eine bestimmte Epoche, ein bestimmtes geographisches Gebiet oder ein bestimmtes Volk beschränkt ist, auch wenn ihre Einschätzung im Verlauf der Zeit starken Schwankungen ausgesetzt war. [...] Märchen werden mit Vergnügen gelesen, und beileibe nicht nur von Kindern. [...] Viele Märchen waren von Anfang an keineswegs für Kinder bestimmt, sondern wurden recht bewusst unter Erwachsenen und für Erwachsene weiter erzählt, wie ihre erotische Freizügigkeit beweist. [...] Die Wahrheiten des Märchens sind wahrhaft zeitlos, sie können von allen Alterstufen mit Gewinn gelesen werden; naiv-gläubig oder in Erkenntnis einer verborgenen Wahrheit, ganz wie es beliebt. Das Märchen ist imstande, unmittelbar die psychologischen Probleme zu schildern, die mit jedweder menschlichen Existenz zusammenhängen. Seine lebhaft bildersprachliche Vermögen vermag Kinder wie Erwachsene gleichermaßen anzusprechen, und darin liegt seine Attraktivität, auch wenn der Erwachsene stärker an physische Gegebenheiten gewohnt ist und diese abstrakter auslegt als das Kind es tut.

On peut dire que Kafka doit le succès des œuvres au fait qu'il a choisi une forme d'écriture qui, en franchissant les barrières de l'imaginaire, relève du conte merveilleux, mais dramatique appelé conte dramatique. On retrouve pratiquement toutes ces caractéristiques thématiques et esthétiques dans les récits fantastiques de Kafka rédigés (et parfois publiés) avant de commencer la rédaction du roman *Der Proceß* en 1914/1915, c'est-à-dire les histoires fantastiques d'animaux bizarres (pseudo-fables) telles que *Die Verwandlung* ou *Eine Kreuzung*. Mais on les reconnaît

¹⁷³ „Märchendrama: Drama, das Märchenstoff bzw. –motiv gestaltet“ (définition citée in: Otto Best: *Handbuch literarischer Fachbegriffe*. Definitionen und Beispiele. 1995, p. 324).

plus particulièrement dans les récits qui apparaissent comme les « pré-textes » du roman *Der Proceß*.

Sur la base des textes que nous avons parcourus jusqu'ici, il est permis d'affirmer qu'en tant qu'écrivain, Kafka a choisi le structuralisme comme principe esthétique d'écriture. Le structuralisme fut la solution scientifique que la linguistique a proposée contre la crise de la langue au tournant du 19^{ème} au 20^{ème} siècle. Cette théorie linguistique a permis d'expliquer et de mieux comprendre comment le mot fonctionne par rapport à la réalité concrète qu'il désigne. En se ralliant à cette vision et en appliquant cette théorie linguistique à la création littéraire, Kafka a commencé à reformuler les rapports de la fiction vis-à-vis de la réalité qu'elle représente. Par son écriture qui brise la cloison entre le réel et l'imaginaire, il a illustré dans ses récits comment naît la fiction littéraire et comment on peut se servir du vécu quotidien pour créer une histoire fictive aussi vraie que la réalité. En somme, il a simplifié et rendu transparente la relation entre fiction et réalité. Il a ainsi permis de mieux comprendre comment elle fonctionne et comment il faut lire et comprendre les textes littéraires.

Un coup d'œil sur sa production littéraire montre qu'il a commencé à écrire de tout petits textes (des mini-récits) qui illustrent parfaitement sa vision littéraire (*Die Bäume* (1907), *Wunsch, ein Indianer zu sein* (1907), *Kleider* (1907)). Puis il a réalisé quelques récits dont il fut particulièrement satisfait au point de les juger dignes d'être publiés (*Das Urteil* (1912), *Die Verwandlung* (1912), *In der Strafkolonie* (1914), *Vor dem Gesetz* (1914)).

Lorsqu'à partir de 1914/1915, Kafka entreprend d'écrire un roman – *Der Proceß* – (ou peut-être même pensait-il déjà à une véritable trilogie romanesque composée comprenant *Der Verschollene*, *Der Proceß*, *Das Schloß*) il pensait sans doute produire ainsi la plus grande illustration de sa vision de la nouvelle littérature qu'il avait initiée par la publication de quelques uns de ces récits. Il avait alors sans doute acquis la conviction qu'en réalisant ce rêve, il cesserait d'être un « *Bureaukatze* », abandonnerait son métier qui le nourrissait mais l'ennuyait. Il espérait secrètement se marier et sortir du giron familial pour s'établir comme un écrivain vivant de sa plume et de son talent, et capable de fonder un foyer. Mais les premières relations amoureuses – avec Felice Bauer – ont tout de suite montré les limites de la réalisation de cette double ambition. La maladie – une tuberculose fatale - qui va faire irruption dans sa vie en 1917 et l'obligera même à prendre une retraite anticipée, ruinera tous ses projets. De son ambition littéraire, il ne restera qu'une immense production, fragmentaire, qu'il destinait entièrement à être brûlée, mais qui, sauvée par son ami Max Brod, témoigne aujourd'hui de l'étendue de son talent et de la portée universelle de la révolution littéraire qu'il portait en lui comme un fardeau et dont il a tenté d'accoucher péniblement dans les dernières années de sa vie. Dans cette production littéraire sauvée, le roman *Der Proceß*, bien que fragmentaire, apparaît comme la parfaite illustration du roman moderne qui annonce déjà la post-modernité.

5.2.5 – « Ich und die Welt »: « Moi et le monde »

L'une des questions centrales de la nouveauté introduite dans la littérature moderne par Kafka, réside dans la manière dont la littérature traite désormais la réalité dans la fiction, principal point de discorde entre les différents courants littéraires. Le théoricien de l'esthétique littéraire Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) avait établi au milieu du 19^{ème} siècle, dans son traité intitulé *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen* (1946/57), un compromis selon lequel « *die Wirklichkeit müsse gefiltert werden durch Ideale, dargeboten mit den Mitteln des Humors.* » (Böttcher 1983 : 454). Ce compromis avait volé en éclats après le constat de l'échec du réalisme à représenter la réalité (« *Illusionsrealismus* »). Tous les courants qui ont succédé au réalisme n'ont pas convaincu par leurs différentes approches de la question, parce qu'ils postulaient toujours que l'écrivain voyait et décrivait la réalité à *partir de l'extérieur*, selon la formule bipolaire « Moi **et** le monde » (Ich **und** die Welt). A cette perspective d'observation, Franz Kafka qui voyait le monde de l'intérieur, a substitué la formule inclusive « Moi, le monde » (Ich, die Welt), ce qui a la particularité d'avoir une double signification : d'une part, l'homme, c'est le monde, et le monde c'est l'homme ; mais d'autre part, l'homme est dans le monde sans être la totalité du monde, comme le monde est en l'homme sans être la totalité de l'homme. Cette vision très ouverte des relations réciproques entre le moi et le monde impose à l'écrivain moderne une nouvelle perspective d'observation et de narration de la réalité : *narrer de l'intérieur*, sans prétendre à une quelconque exhaustivité. Conscient et convaincu qu'il portait le monde en lui, Kafka était cependant trop modeste pour prétendre décrire **la** réalité du monde. Kafka écrit notamment : „*Die innere Welt lässt sich nur leben, nicht*

beschreiben. “ Cette vision de l’intérieur, Kafka a cherché à la formuler et à l’illustrer dans plusieurs de ses œuvres, mais c’est dans ses aphorismes que l’on trouve les formules les plus élaborées et les plus pertinentes de cette relation indestructible entre l’homme et le monde, entre l’individu et la société. En voici quelques échantillons :

„*Wie kann man sich über die Welt freuen, außer wenn man zu ihr flüchtet?*“ (K6: 232)

„*Im Kampf zwischen Dir und der Welt, sekundiere der Welt.*“ (K6: 236)

„*Man darf niemanden betrügen, auch nicht die Welt um ihren Sieg.*“ K6: 236)

„*Wer der Welt entsagt, muß alle Menschen lieben, denn er entsagt auch ihrer Welt. Er beginnt daher das wahre menschliche Wesen zu ahnen, das nichts anders als geliebt werden kann, vorausgesetzt dass man ihm ebenbürtig ist.*” (K6: 238)

„*Das Unzerstörbare ist eines; jeder einzelne Mensch ist es und gleichzeitig ist es allen gemeinsam, daher die beispiellos untrennbare Verbindung der Menschen.*” (K6: 240)

Ces formules poétiques, lapidaires mais profondes, sont devenues des pierres angulaires à partir desquelles Kafka a construit des histoires entières. C’est pourquoi ces aphorismes sont aussi, en même temps, la clé d’entrée dans la plupart de ses œuvres, particulièrement de ses romans.

A la lumière des textes passés en revue à titre d’exemples, on peut dire que l’ensemble de la production littéraire de Kafka représente pour l’auteur un essai, une tentative de systématisation thématique et esthétique d’une écriture dont l’architecture demeure essentiellement intérieure. Cela veut dire que la composition des récits chez Kafka repose sur un travail souterrain, invisible à première vue pour le lecteur. Cette partie souterraine de la création littéraire repose sur des principes structuraux presque

toujours identiques. Ce qui est lisible et visible dans les œuvres n'est que la partie visible d'un iceberg qui plonge en profondeur dans le vécu personnel.

Conclusion partielle

Tous les spécialistes de l'histoire littéraire sont d'accord pour reconnaître que la première grande révolution poétologique qui jeta les fondements d'une poésie spécifiquement allemande, fut l'œuvre de Martin Opitz (1597-1639) qui, dans son Traité intitulé *Teutsche Poemata* (1624), dressa un constat alarmant sur l'état de la langue et de la poésie allemandes en ces termes (Böttcher et al. 1983 : 142) :

Die teusche Poesy war gantz und gar verlohren,
Wir wusten kaum von wannen wir geboren,
Die Sprache, vor der viel Feind erschrocken sindt,
Vergassen wir mit fleiß und schlugen sie in Windt.

Partant de ce diagnostic ainsi que du constat de la langue allemande supplantée par le français, le latin et le grec, Opitz avait traduit en allemand plusieurs œuvres poétiques étrangères¹⁷⁴, créant ainsi, au 17^{ème} siècle, les bases d'une ouverture de la société allemande sur la littérature européenne de cette époque. Dans un autre Traité intitulé *Das Buch von der teutschen Poetery* (également paru en 1624), il avait ensuite donné sa propre vision de l'objet, de la nature et de la fonction d'une poésie spécifiquement allemande qui valorise la langue et la culture des Allemands. Et finalement, il a initié une réforme fondamentale de la versification allemande fondée sur le principe de

¹⁷⁴ Dans l'encyclopédie littéraire allemande *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts* (Albrecht 1987 : 442ff), Martin Opitz est décrit et qualifié comme „maßgeblicher Theoretiker des 17. Jahrhunderts, wirksamste Schriftstellerpersönlichkeit seiner Zeit. [...] Als Anreger und Theoretiker war er von überragender Bedeutung.“

l'accentuation syllabique alternée qui assure la régularité et la fluidité du vers poétique : l'alternance régulière des syllabes accentuées (« *Hebungen* ») et de syllabes non accentuées (« *Senkungen* ») est réalisée à la perfection à travers l'iambe (Jambus) et le trochée (Trochäus)¹⁷⁵. Par ses traités et ses travaux, Martin Opitz a ainsi révolutionné la poésie allemande en lui imprimant une marque spécifique qui lui est restée caractéristique jusqu'à nos jours, même si elle a parfois perdu de sa valeur normative. Il fit cette révolution littéraire en pleine guerre (la Guerre de Trente Ans), c'est-à-dire au moment même où les communautés germaniques se livraient une guerre civile fondée sur la religion.

Toutes proportions gardées, on peut dire que 300 ans après Opitz, Franz Kafka a opéré en toute discrétion, et peut-être même sans l'avoir voulu, une nouvelle révolution littéraire qui, cette fois-ci, allait ramener la littérature allemande au cœur de la littérature mondiale, juste au moment de l'entrée dans l'ère de la globalisation littéraire. Kafka n'a écrit ni des traités de poésie ni des manifestes littéraires. Il n'a élaboré aucune théorie poétologique destinée à fonder un projet littéraire de quelque sorte que ce fût¹⁷⁶. Il a simplement écrit des œuvres qu'il ne destinait même pas à la publication, mais qui, une fois découvertes et diffusées, ont révélé l'étendue de la nouveauté qu'il a introduite dans l'écriture littéraire.

¹⁷⁵ Iambe: pied de deux syllabes, la première brève, la seconde longue. Trochée : pied formé de deux syllabes, une longue, une brève.

¹⁷⁶ Il est possible, sans doute, de considérer quelques réflexions philosophiques de Kafka comme des textes de théorie littéraire. C'est le cas de « Man darf nicht sagen », dans *Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, pp. 11-13, où Kafka traite du thème „Ästhetische Apperception“.

Opitz avait établi la poésie allemande comme genre littéraire majeure, et cela est resté ainsi jusqu'au 20^{ème} siècle, particulièrement avec les expressionnistes qui ont montré, à l'instar de Gottfried Benn, que la poésie doit être « construite », notamment, avec des mots « choisis », des mots « codés » (« Chiffre ») : (« *Ein Gedicht wird gemacht* »).

Kafka a choisi de révolutionner la littérature par la narration, c'est-à-dire le genre épique. Les œuvres de Kafka ont d'ailleurs gommé les frontières entre les genres poétiques, épiques et dramatiques, comme elles ont fait éclater les barrières entre les littératures nationales, puisque lui-même, écrivain juif tchèque de langue allemande, ne pouvait se réclamer d'une nationalité exclusive, sinon qu'il aspirait, vainement, à vivre de la culture judaïque qu'il reconnaissait comme constitutive de son identité individuelle.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

6. La production romanesque de Kafka



Dessin de Kafka utilisé pour l'illustration de la couverture du récit *Das Urteil* en 1911

6.1 – Le fragment de roman *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*

„Von außen wird man die Welt mit Theorien (sic!) immer siegreich eindrücken und gleich mit in die Grube fallen, aber nur von innen sich und sie still und wahr erhalten.“
Franz Kafka: note rédigée le 20 octobre 1917, de son lit de maladie. (K6: 164)

Lorsque l'on parle de la production romanesque de Kafka, on ne cite généralement que trois œuvres : *Der Verschollene*, *Der Proceß* et *Das Schloß*. Mais lorsque l'on lit toute la production littéraire de Kafka, on constate que lui-même avait conçu et considéré d'autres œuvres comme des romans, même si elles sont restées fragmentaires comme les trois autres. C'est le cas du texte intitulé *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* et dont voici un extrait :

Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ („Fassung A“

[...] Raban fühlte sich müde. Seine Lippen waren so blass wie das ausgebleichte Roth seiner dicken Krawatte, die ein maurisches Muster zeigte. Die Dame bei dem Thürstein drüben sah jetzt auf ihn. Sie that es gleichgültig und außerdem sah sie vielleicht nur auf den Regenfall vor ihm oder auf die kleinen Firmaschildchen, die über seinem Haar an der Thür befestigt waren. Raban glaubte sie schaue verwundert. „Also“, dachte er, wenn ich es ihr erzählen könnte würde sie gar nicht staunen. Man arbeitet so übertrieben im Amt, dass man dann sogar zu müde ist, um seine Ferien gut zu genießen. Aber durch alle Arbeit erlangt man doch keinen Anspruch darauf, von allen mit Liebe behandelt zu werden, vielmehr ist man allen gänzlich fremd. Und solange Du „man“ sagst an Stelle von „ich“, ist es nichts und man kann diese Geschichte aufsagen, sobald Du aber Dir eingestehst dass Du selbst es bist, dann wirst Du förmlich durchbohrt und bist entsetzt.

Er stellte den mit gewürfeltem Tuch benähten Handkoffer nieder und beugte dabei die Knie ein. Schon rann das Regenwasser an der Kante der Fahrbahn in Streifen, die sich zu den tiefer gelegenen Kanälen fast spannten.

Wenn ich aber selbst unterscheide zwischen „man“ und „ich“, wie darf ich mich dann über die andern beklagen. Sie sind wahrscheinlich nicht ungerecht, aber ich bin zu müde um alles einzusehn. Ich bin sogar zu müde, um ohne Anstrengung den Weg zum Bahnhof zu gehen, der doch kurz ist. Warum bleibe ich also diese kleinen Ferien über nicht in der Stadt, um mich zu erholen.

Commencé en 1907, le texte de ce fragment a été publié pour la première fois dans la revue *Die Neue Rundschau*. (H. Müller 1985 : 95). C'est l'histoire de Raban, un jeune homme de 30 ans, qui veut profiter de ses congés pour aller à la campagne, afin de célébrer son mariage avec sa fiancée Betty – « *einem ältlichen hübschen Mädchen* ».

Mais de toute évidence, la perspective de se marier n'enchante pas Raban. Il considère ce mariage comme une obligation imposée par les conventions sociales, ce qui lui répugne intérieurement. Il se trouve donc devant une sorte de dilemme entre ses sentiments et la nécessité d'assumer les conventions sociales. Finalement il s'isole de plus en plus de son entourage et sombre dans la passivité. A cause de la faiblesse de caractère du héros, le texte ne présente aucune évolution significative dans la composition linéaire du roman, aucun suspense dans le déroulement de l'action. Comme le manuscrit est resté inachevé, on ne peut guère s'imaginer quel en aurait été le dénouement.

Raban, personnage principal de ce fragment de roman, est une anticipation de K., héros des romans ultérieurs de Kafka. Comme Josef K. dans *Der Proceß*, il a 30 ans et c'est un personnage faible, plus velléitaire que volontariste. Son indécision constante confère au récit un rythme lent et lourd. A cause de sa passivité notoire, l'action du roman manque de couleurs et de suspens. Le récit reste linéaire. Harmut Müller voit en Raban un « personnage expérimental » (« *eine experimentelle Figur* »), signifiant sans doute par là que Kafka était alors encore à la recherche de ce qui fera plus tard l'essentiel des caractéristiques des principaux personnages de ses romans.

On comprend alors pourquoi l'auteur a produit trois versions de ce roman : *Fassung A*, *Fassung B*, *Fassung C* (comme il existe d'ailleurs du récit *Beschreibung eines Kampfes* deux versions (*Fassung A*, *Fassung B*)).

6.2 – Le fragment de roman *Der Heizer*

Le fragment de roman *Der Heizer*, (le premier chapitre du roman inachevé *Der Verschollene*), est le seul roman qui a été publié du vivant de Kafka, en 1913. En l'intitulant *Der Heizer- Ein Fragment*, l'auteur avait ainsi signalisé dès le départ que cette œuvre n'était qu'une partie d'un roman. Le mot Heizer désigne le personnage central du roman, un jeune homme un peu lourdaud, qui se sent brimé par un Roumain nommé Schubal, le machiniste en chef du bateau allemand sur lequel tous deux travaillent. Mais lorsque l'œuvre sera complétée dans *Der Verschollene*, le rôle de personnage principal sera transféré à Karl Roßmann.

6.3 –Le roman *Der Verschollene*

6.3.1 – La fable du roman

Dans son Journal, Kafka lui-même nomme son premier roman *Der Verschollene*, mais c'est sous le titre de *Amerika* que son ami Max Brod publia l'œuvre posthume pour la première fois en 1927.

Parce qu'il a eu un enfant avec une domestique, Karl Roßmann, un jeune homme de 16 ans à peine, est renvoyé de la maison familiale par ses propres parents. Embarqué sur un bateau en partance pour l'Amérique, il voit son destin croiser celui d'un jeune ouvrier injustement maltraité. Il ressent cette injustice comme similaire à la sienne et

décide d'aider la victime à faire valoir ses droits. Mais arrivé auprès du capitaine du bateau, il fait la rencontre inopinée de son oncle Jakob qui le prend chez lui. Ainsi commencent les péripéties d'une aventure américaine qui, dans le fragment de roman, s'achève provisoirement dans un théâtre (das « Naturtheater von Oklahoma ») où il trouve provisoirement un emploi.

Selon Max Brod, Kafka prévoyait à ce roman un dénouement heureux : Karl Roßmann devrait finalement trouver un bon emploi stable, la liberté et le succès espérés par tout immigrant en Amérique ; il devrait même revenir dans son pays et revoir ses parents (H. Müller 1982 : 141). Mais il est permis d'en douter quand on sait que les œuvres de Kafka ne se terminent jamais comme on pourrait le souhaiter.

6.3.2 – *Der Verschollene* : un véritable « roman de jeunesse »

Si l'on considère d'une part le titre initial que l'auteur lui-même avait donné à cette œuvre fragmentaire, à savoir *Der Heizer*, et d'autre part le titre final qu'il envisageait pour ce roman, à savoir *Der Verschollene*, on peut constater qu'il est peu probable que l'histoire de Karl Roßmann se termine comme le dit Max Brod qui voyait sans doute dans cette œuvre l'histoire toujours « romantique » de l'émigré européen qui rêve de l'Amérique, va y faire fortune après plusieurs expériences laborieuses, et revient enfin en Europe pour montrer qu'il a pris sa revanche sur le destin. On sait qu'une autre version de ce mythe de l'Amérique est celle de l'immigré qui finit par y rester, et qui a

fourni le schéma mythique de « l'oncle d'Amérique » devenu riche et dont on hérite sans même l'avoir connu.

Donnant au premier chapitre de son roman le titre de *Der Heizer*, Kafka indiquait visiblement la direction dans laquelle s'orientait la compréhension de son œuvre. L'attention n'est pas portée sur le mythe de l'émigrant qui se rend en Amérique pour s'enrichir. Karl Roßmann n'est pas encore ici le vrai personnage principal ; plus exactement : il n'est pas le seul personnage de ce récit. Au cœur de cette œuvre se trouve la jeunesse dans sa symbolique : deux jeunes se rencontrent par hasard, tous deux frappés d'injustice et de révolte. Leurs destins se croisent et se fondent l'un dans l'autre. Leur cause devient commune, alors qu'ils ne se connaissaient pas auparavant. Karl Roßmann, victime de l'injustice de l'arbitraire de la part de ses parents, se reconnaît donc dans la personne de ce jeune en face de lui, victime lui aussi de l'arbitraire des adultes sur ce bateau. Il identifie donc son sort à celui de ce jeune homme qui lui est inconnu, et, dans un élan d'indignation et de révolte, vole à son secours. *Der Heizer*, c'est le roman de jeunesse de Kafka, et c'est aussi « un vrai roman de jeunesse » : on y lit toute la fougue et toute la spontanéité de ce bel âge, l'innocence dans les émotions et la générosité dans les sentiments, l'indignation et la révolte envers les adultes. Mais on y voit aussi les illusions et les incompréhensions, les faiblesses et les échecs, notamment à travers l'impossibilité pour Karl Roßmann de sauver son compagnon de destin. Le premier chapitre du roman révèle déjà à Karl Roßmann sa propre aventure qui ne vient que de commencer. Et c'est pourquoi, dans la poétologie de Kafka qui traite ici de la jeunesse au sens paradigmatique et symbolique, on ne peut guère penser que le roman pourrait avoir une fin idyllique, un

« happy end » où le héros serait donc réconcilié avec son destin et avec son entourage. *Der Heizer* est le commencement d'un roman de la révolte et de l'indignation. En donnant plus tard le titre de *Der Verschollene* à cette œuvre, Kafka confirme ce roman comme celui du combat de la jeunesse en rupture avec les adultes. Dans la suite logique du premier chapitre, toutes les injustices et toutes les aventures que Karl Roßmann va vivre dans les autres épisodes du roman, l'opposeront essentiellement au monde insensible et impitoyable des adultes. De même que plus tard, dans le roman *Der Proceß*, Josef K. sera confronté au mur de l'incompréhension d'une puissance invisible, Karl Roßmann est déjà confronté au mur visible du monde des adultes. L'échec de Karl Roßmann préfigure celui de Josef K., avec la différence principale que la jeunesse est ici la victime et non le bourreau.

Dans son Journal en date du 30 septembre 1915, Kafka fait allusion à Karl Roßmann, en rapport avec Josef K. : „*Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedslos strafweise umgebracht, der Schuldlose mit leichterer Hand, mehr zur Seite geschoben als niedergeschlagen.*“ (K11: 101) Cette mention insinue que Karl Roßmann ne devait pas mourir „comme un chien“, à la manière de Josef K. dans le roman *Der Proceß*.

Certes, la thématique du roman *Der Verschollene* anticipe déjà celle des deux romans ultérieurs de Kafka : la lutte pour la survie, le rejet par les autres, la solitude face au destin personnel. Selon H. Müller (p. 94) :

Folgende Charakteristiken sind den Protagonisten gemeinsam: Sie leben allein in der Fremde, Josef K. in der Stadt, K. in einem fremden Dorf, Karl Roßmann in den USA.

Sie besitzen keine eigene Wohnung, ihr einziges Eigentum sind die Reiseustensilien. Sie leben allein, getrennt von der Familie. ...Als Männer ohne Eigenschaften sind sie Symbolfiguren für die Anonymität und Entfremdung in der modernen Welt.

Mais il ne fait pas de doute que ce premier roman est plus ouvert et la narration plus réaliste que celle des deux romans qui sont dominés par l'invisibilité des puissances contre lesquelles l'individu doit se battre. Ici la thématique de la jeunesse est bien évidente et centrale. On peut considérer ce roman de Kafka comme un « Bildungsroman » (roman d'éducation et de formation d'un jeune homme), puisque, malgré sa désillusion, ses aventures le mènent à la maturité. Toutes les injustices et les discriminations que Karl Roßmann a connues sont autant d'épreuves dans la formation de son caractère et de son jugement. Son isolement et sa solitude reflètent essentiellement un phénomène social de la société occidentale moderne.

6.4 –Le roman *Der Proceß*

6.4.1 – Fiction et réalité dans le roman *Der Proceß*

Ce roman était encore inachevé à la mort de l'auteur en 1924, mais on y reconnaît l'essentiel de la thématique et du style propres à ce dernier. Et c'est pourquoi Max Brod, son ami et légataire testamentaire, a décidé de publier en 1925 ce texte fragmentaire, malgré la volonté formelle de Kafka qui stipulait de brûler la quasi-totalité de ses œuvres, certainement parce qu'il les considérait comme encore éloignées de la perfection qu'il visait.

De quelle réalité nous parle la fiction romanesque du « Procès » de Franz Kafka ?

Le roman *Der Proceß* raconte l'histoire d'un homme, Josef K.¹⁷⁷, arrêté au petit matin de son trentième anniversaire pour une faute et une raison qu'il ne connaît pas. Après avoir vainement passé une année entière à connaître le motif de son arrestation ainsi que la nature réelle du tribunal qui le juge, il sera condamné et exécuté le jour de son trente et unième anniversaire, sans qu'il y ait jamais eu un véritable procès. Josef K., poignardé au cœur¹⁷⁸ par ses bourreaux, meurt « comme un chien », d'ailleurs après une dernière tentative de résistance. Pour le lecteur ordinaire, tout l'intérêt du roman réside dans l'énigme posée par ce tribunal inaccessible, presque transcendantal, en face duquel l'accusé ne semble avoir aucun recours possible. L'incapacité du lecteur – et des exégètes – à résoudre cette énigme, fait généralement spéculer sur la nature du tribunal et du procès, ce qui conduit à des interprétations fantaisistes du roman. En somme, beaucoup de lecteurs laissent de côté le caractère fictionnel du récit et prennent les faits décrits pour de la réalité. Ce qui n'est que pure fiction, pure invention littéraire, est souvent interprété comme une réalité tangible, parce que la fiction est si proche de la réalité qu'elle semble pouvoir se confondre avec elle. Pour comprendre le roman, il faut donc déconstruire ce procès, en mettant en évidence son caractère fictif né de l'imagination de l'auteur. Ceci n'est possible que par une déconstruction de la narration. Tout le ressort de la narration réside en effet dans la

¹⁷⁷ Dans sa première période de dépression nerveuse (en juillet-août 1913), Kafka avait écrit dans son *Journal intime* une histoire dans laquelle il parle d'un certain « Josef Kiemann [,] einem alten Junggesellen » dont on ne sait d'ailleurs rien. C'est sans doute la première figure anticipant le personnage de Josef K. (K10 :186).

¹⁷⁸ Dans le *Journal intime* de Kafka on trouve plusieurs notes sur la mort au couteau, par exemple à la date du 2 novembre 1911 (K9 : 172), cette mention qui correspond exactement à l'exécution de K. dans *Der Proceß* : „Heute früh zum erstenmal seit langer Zeit wieder die Freude an der Vorstellung eines in meinem Herzen gedrehten Messer.“ Mais on trouve d'autres variantes de la même scène, comme cette mention datant de septembre 1915 (K11 :99) se trouve un petit texte sur une exécution, mais focalisée sur le cou : „Die ergiebigste Stelle zum Hineinstecken 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 sehn und ein Flechtwerk von Sehnen und Knöchelchen zu zerreißen, wie man es ähnlich in den gebrannten Schenkeln von Truthähnen findet.“ (K11:99).

forme d'expression choisie par l'auteur pour rendre visible un tribunal invisible, pour rendre crédible une accusation douteuse, voire incroyable.

6.4.2 – La narration hypothétique dans le roman *Der Proceß*

Le roman *Der Proceß* commence par une formule devenue célèbre qu'il faut décomposer pour en saisir toute la portée, toute la richesse et toute l'ambiguïté (K3 : 9) : « *Jemand musste Josef K. verleumdet haben, denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet* ». Cette phrase apparemment banale condense en elle ce que Benno von Wiese (1963 : 236) appelle „*hypothetischer Erzählstil*“, le « style hypothétique de narration ». En effet, il s'agit bien d'une simple hypothèse déguisée sous forme de postulat, en somme, une affirmation noyée dans une double hypothèse. En résumé, cette première phrase – porte d'entrée dans le roman – annonce tout simplement que Josef K. est arrêté. En dehors de cette arrestation qui est formulée comme un fait acquis et une certitude absolue, tout le reste est hypothétique. En effet, dans la première partie de la phrase, la tournure verbale « *Jemand musste Josef K. verleumdet haben* » suggère au lecteur que cette arrestation est le résultat d'une calomnie, mais ce n'est là qu'une supposition, une hypothèse. Toutefois, ce terme de « calomnie » insinue aussi que l'arrestation de Josef K. est injuste, ce qui a pour effet (mais est-ce là vraiment l'intention manifeste de l'auteur ?) d'attirer en faveur du héros K. la sympathie de tout lecteur honnête qui ne peut manquer d'être indigné par cette arrestation arbitraire. A cause de cette sympathie spontanée, le lecteur en vient à oublier que l'argument fourni pour cette arrestation n'était qu'une simple hypothèse.

Or dans la deuxième partie de la phrase, celle qui pose l'arrestation comme une certitude absolue (« *denn ohne dass er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet* » (K3 : 9)), l'idée que Josef K. n'a rien fait de mal (donc l'idée de calomnie) est fragilisée par l'imparfait du subjonctif (en allemand : Konjunktiv II) « *getan hätte* ». Cette forme grammaticale signifie en effet que c'est K. lui-même qui prétend n'avoir rien fait et que le narrateur ne partage pas cette opinion. Si la présomption d'innocence de Josef K. est ainsi fragilisée et mise en doute par le subjonctif « *getan hätte* » (irréel), cela insinue implicitement de la part du narrateur que K. a vraisemblablement commis un acte répréhensible qui lui a valu l'arrestation. Le narrateur rejoint donc la position des gardiens de K. qui affirment que s'il n'avait rien fait, il ne serait pas arrêté (K3 : 14) : « *Unsere Behörde [...] sucht doch nicht etwa die Schuld in der Bevölkerung, sondern wird wie es im Gesetz heißt von der Schuld angezogen und muß uns Wächter ausschicken. Das ist Gesetz.* »

Ainsi, par la simple rhétorique de la narration, Kafka mine toute la certitude exprimée par son héros. Par un style qui relève à la fois de l'évidence mathématique et de l'hypothèse non avérée, l'auteur arrache toute crédibilité à ce qui, au premier abord, paraissait certain. Ce faisant, il réussit à semer le doute dans l'esprit du lecteur qui, lors du passage de la première partie de la phrase à la deuxième partie, n'aura guère eu le temps de réviser sa position et de retirer sa sympathie initiale envers K. ; ce qui persistera dans sa mémoire, et sans doute jusqu'à la fin du roman, ce sera le doute sur la culpabilité ou l'innocence du héros.

Si le narrateur voulait signifier, dès le départ, que Josef K. est simplement victime d'une machination ou d'une erreur judiciaire – et donc qu'il est innocent - il parvient en réalité à exprimer tout à fait le contraire. On se rend compte que derrière le narrateur, se cachent plusieurs personnages : d'une part, Josef K. le héros qui clame d'emblée son innocence, mais aussi l'auteur qui fragilise et décrédibilise son héros en semant le doute sur ses paroles. De toute évidence, la première phrase du roman est destinée à exprimer exactement le contraire de l'opinion de K., donc à mettre en doute son innocence proclamée. C'est en tout cas ce que montre la suite du récit : chaque fois que K. proclamera son innocence, il s'enfoncera encore un peu plus dans la culpabilité. Beaucoup de personnes lui conseilleront d'ailleurs d'avouer tout simplement pour mériter l'indulgence du tribunal, mais il n'en fera rien. Il ne saura jamais de quoi il est accusé, mais il subira pourtant l'impitoyable verdict du tribunal qui est convaincu de sa culpabilité dès le départ. Ainsi, il n'y aura jamais ni véritable procès, ni arrestation effective, car Josef K. restera toujours libre de ses mouvements, sans pourtant jamais échapper à la justice. C'est ce que le Brigadier lui a signifié ce premier jour sur un ton quelque peu laconique : (K3 : 23) : *„Sie sind nur verhaftet, nichts weiter. Das hatte ich Ihnen mitzuteilen, habe es getan und habe auch gesehen, wie Sie es aufgenommen haben.“*

Mais dès que les hommes, venus lui signifier son arrestation, prirent congé de lui, il se mit à jouer avec l'idée qu'il s'agissait simplement d'un jeu, et alla même jusqu'à les provoquer en leur offrant d'être effectivement arrêté. : *„Er spielte mit ihnen. Er hatte die Absicht, falls sie weggehen sollten, bis zum Haustor nachzulaufen und ihnen seine Verhaftung anzubieten.“* N'étant pas effectivement arrêté, et restant libre de ses

mouvements, il considérait qu'il n'était pas du tout concerné par une quelconque accusation et que cette arrestation fictive ne constituait pas un problème (K3 : 13) : „*Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm.* “ Attardons-nous un peu sur cette situation !

Nous nous trouvons ici devant la situation typique que d'aucuns qualifient de « kafkaesque » ou de « kafkaïen », tout simplement pour dire qu'elle est d'une complexité absurde : une arrestation qui n'en est pas une ; un accusé qui n'est pas arrêté et peut même se permettre de provoquer ses accusateurs en leur proposant lui-même d'être arrêté ; une accusation qui manque totalement de fondement objectif, mais qui n'en est pas moins réelle ; un procès qui ne sera jamais un vrai, une justice qui n'a apparemment rien de juste. Kafka illustre ici à perfection l'art narratoire qui lui est propre et qui repose essentiellement sur une véritable « poétique de la narration ». En effet, le procès prend ici un sens strictement métaphorique pour exprimer une réalité inouïe : là où la réalité objective n'a plus rien de concret et de certain à offrir, commence le monde de la réalité subjective qui, chez Kafka, est fondamentalement poétique : c'est pourquoi l'utilisation de la métaphore comme mode d'expression d'une réalité complexe, se révèle ici comme particulièrement adaptée et réussie. Le mot « Proceß » en tant que métaphore réalise la transposition d'une réalité concrète en une réalité fictive poétique ; il désigne, bien sûr, un procès dans toutes ses phases et dans toute sa rigueur, mais désigne aussi une simple « procédure » sans gravité et sans conséquence. Mais il faut bien se garder de penser qu'il s'agit d'un simple jeu de mot. Nous avons ici une réalité bien plus complexe qui relève de l'interprétation des faits : le tribunal considère que le procès est bien réel, alors que Josef K. le considère comme

un jeu. La métaphore prend donc ici une dimension tragique que Josef K. lui-même apprendra à ses dépens : il sera jugé, condamné, et le verdict sera appliqué : dans le dernier chapitre du roman, il sera bel et bien exécuté. Il sera alors trop tard pour lui de reconnaître que ce n'était pas un simple jeu.

On comprend alors pourquoi, selon la plupart des exégètes du roman, tout le procès va se réduire en une simple parodie de justice que Josef K. appelle explicitement une « comédie ». On comprend aussi pourquoi l'action du roman n'a pas progressé d'un seul cran pendant une année : c'est une comédie qui tourne en rond pendant un an, une partie de cache-cache entre accusé et accusateur, un jeu de menace entre le gendarme et le voleur. Josef K. lui-même avait d'emblée déclaré que le procès est une comédie, et il avait décidé de participer à la mise en scène. Mais, à force de jouer, il va se prendre à son propre piège, en s'associant à une comédie qui se transforme, lentement mais sûrement, en tragédie. L'hypothétique culpabilité devient finalement une certitude. On assiste là à un tour de force du romancier Kafka qui parvient ainsi à faire d'une narration un acte dramaturgique, et d'un roman une tragédie. On ne peut pas ne pas admirer ici le talent du romancier qui manipule la fiction littéraire avec autant de dextérité que celui qui vit la réalité quotidienne.

Le procès, vu et vécu par K. lui-même, c'est à la fois la dramatisation de la banalité et la banalisation d'une situation dramatique. En effet, l'arrestation de K. au matin de son trentième anniversaire peut paraître arbitraire, mais n'a rien de dramatique, encore moins de violent. Ceci est d'autant plus vrai que K. lui-même, nullement inquieté, avait décidé d'ignorer l'arrestation. Il dira à sa logeuse Madame Grubach pour la

calmer (K3 : 28) : „*Es wird nicht wieder vorkommen*’’. Mais en fait K. est arrêté, mais peut librement vaquer à ses occupations et doit simplement se présenter à la justice s’il est convoqué ; en somme, il est simplement mis sous observation judiciaire. Mais lui-même transforme cette affaire en une situation d’infraction : quand on lui demande de fournir ses papiers d’identité, il en est incapable, et veut présenter les papiers de sa bicyclette. Les agents qui ont arrêté K. sont d’abord très polis et très discrets ; ils se permettraient même de donner des conseils amicaux à K., en précisant bien que cela dépasse les limites de leur fonction. Mais c’est K. qui, par bravade, les amène à se retrancher derrière la sévérité de la loi, et à pousser le cynisme jusqu’à lui manger son petit déjeuner. C’est K. qui, par menace et par bravade, recherche la confrontation. Et c’est lui qui transforme la mise en observation en une vraie procédure judiciaire, en menaçant par exemple d’appeler son ami monsieur le procureur. Lorsqu’il est informé par simple coup de téléphone qu’il sera amené à subir une série d’interrogatoires, il franchit le pas décisif : „*Es war notwendig, der Prozess kam in Gang und er mußte sich dem entgegenstellen, diese Untersuchung sollte auch die letzte sein*“. Sans savoir de quoi il s’agit et à qui il avait affaire, K. déclare la guerre à la justice et engendre ainsi la confrontation qui lui sera fatale. Et pourtant, c’est le même K. qui a décidé que cette affaire n’était qu’une comédie, et qu’il était prêt à jouer le jeu (K3 : 13) : « *War es eine Komödie, so wollte er mitspielen* ». « *Sie haben recht...denn es ist nur ein Verfahren, wenn ich es als solches erkenne. Aber ich erkenne es also den Augenblick jetzt an, aus Mitleid gewissermaßen* »

Excellent acteur, K. est décidé à jouer une comédie qui ne lui plaît que trop, car c’est une pièce dans laquelle il peut laisser libre cours à ses instincts et à ses travers : son

travers principal est de séduire les femmes. K. se prend à son propre jeu et dévoile toutes ses faiblesses et ses tares, s'embrouille dans ses propres contradictions, s'épuise par ses propres gesticulations, se condamne par ses propres omissions et finit par avouer indirectement sa culpabilité : « *Wie kann ein Mensch schuldig sein, wir sind doch alle Menschen* ». ¹⁷⁹ L'innocence tant de fois proclamée étant devenue fragile et hypothétique, elle a alors autant de crédibilité que la culpabilité. Ici aussi, c'est exclusivement la technique de narration qui crée une réalité plus vraie que la fiction, tout en montrant que cette fiction ne sera jamais de la réalité. La création purement technique d'une « vérité poétique » ne fait jamais de celle-ci une « vérité authentique ». Il en est d'ailleurs de même de la culpabilité de K.

6.4.3 – La question de la culpabilité dans le roman *Der Proceß*

Il n'est pas superflu de se poser la question de la culpabilité de K., même si, dans le roman, elle reste tout aussi hypothétique que son innocence mille fois proclamée. Ici aussi, ce n'est pas une interprétation spéculative du roman qui fournirait des preuves certaines, mais plutôt le décryptage des paroles et des gestes du personnage principal, en restant sur la voie que l'auteur lui-même a tracée pour indiquer la vraie direction.

En effet, dans une phrase que nous avons déjà citée plus haut, Kafka lui-même indique explicitement Josef K. comme coupable lorsque, dans son Journal il écrit :
„Roßmann und K., der Schuldlose und der Schuldige, schließlich beide unterschiedslos strafweise umgebracht, der Schuldlose mit leichterer Hand, mehr zur

¹⁷⁹ Cette phrase en forme d'aveu n'est pas prononcée par K. lui-même, mais par le curé qui, dans une église, prêche en présence de K. et s'adresse directement à ce dernier.

Seite geschoben als niedergeschlagen.“ (K11: 101). Sur la base de cette note apparemment marginale, on peut postuler que l’auteur du roman voit son personnage Josef K. comme coupable, en opposition directe avec Karl Roßmann qu’il a certainement conçu comme une victime.

De quoi est donc accusé Josef K. ? Cela n’est nulle part explicitement formulé. Et cela fait partie de l’énigme que constitue le procès lui-même, ainsi que le tribunal qui en a la charge. Mais comme sa culpabilité relève d’un postulat, on peut dire qu’il y a des fautes qui peuvent compter comme telles parce qu’elles sont des actes posés, vérifiables et condamnables, mais il en est aussi qui le sont déjà au stade embryonnaire, au stade de l’intention qui, selon la formule consacrée, vaut bien l’action. Même lorsque la faute n’est qu’au stade de la conception mentale, le sujet peut être déjà considéré comme fautif. *Der Proceß* serait-il une tragique histoire d’amour coupable? La réponse à une telle question ne peut pas être une interprétation spéculative ou hypothétique du roman, mais une déconstruction des équations posées par le récit fictif et la réalité quotidienne de l’auteur, telle qu’elle est documentée par son Journal Intime. A ce sujet, l’article de Yoram Bar-David intitulé « Kafka et l’idolâtrie subtile : la vie amoureuse de K. »¹⁸⁰ montre tous les aspects cocasses de la conception de l’amour illustrée dans les romans *Der Proceß* et *Das Schloß*, en rapport direct avec la vie amoureuse de leur auteur Kafka.

Il est historiquement établi que Kafka avait commencé à rédiger quelques pages du roman *Der Proceß* dès juillet 1914 (Dietz 1990 : 72), et qu’il avait pris deux semaines

¹⁸⁰ In: Annales de l’Université d’Abidjan, Série D Lettres, 1973 (tome 6), pp. 11-168 (Tiré-à-part).

de congés en octobre 1914 pour se consacrer exclusivement à son œuvre. Mais on sait, par les détails de son Journal, que c'est vers octobre 1915 qu'est achevé le dernier chapitre qui, comme on le sait, ne signifie nullement que le roman était achevé. On sait aussi qu'au moment de l'arrestation de K. (donc au début du roman), ce héros avait exactement le même âge que son créateur Kafka. La fin de la rédaction du roman en 1915 correspond ainsi aux 31 ans du héros, comme de son créateur. Toutes ces coïncidences apparemment fortuites sont consolidées par le fait que l'héroïne principale du roman, Fräulein Bürstner (en abrégé F. B.) porte les mêmes initiales que Felice Bauer, la femme qui meublait à cette époque la vie amoureuse de Kafka lui-même, sans oublier que le héros Josef K. porte lui aussi au moins la moitié des initiales de son créateur. Voilà donc une imbrication intrigante des personnages d'un roman (personnages de pure invention littéraire) avec la réalité quotidienne de personnes vivantes. Si ce n'est pas du hasard, c'est de l'art : l'art de dissimuler la fiction littéraire derrière le voile de la réalité vécue. La question de la culpabilité de K. étant le nœud gordien du roman et le point trigonométrique de toute la narration, on peut postuler qu'il y a une adéquation parfaite entre trois pôles : le fond de l'histoire, la forme de la narration et le vécu de l'auteur. La question de la culpabilité qui constitue le point trigonométrique de ce roman, c'est la fiction littéraire où le fond et la forme du récit se confondent parfaitement avec la réalité vécue par l'auteur, pour offrir au lecteur une merveilleuse histoire fictive dans laquelle la fiction est plus vraie que la réalité.

Pour aller au-delà de cette formule qui semble cacher beaucoup d'autres choses, il faut relire le Journal de Kafka à cette époque précise. En plus de quelques extraits que nous avons déjà cités, en voici d'autres, en janvier 1915 (K11 : 73f) :

24. Januar. Mit F. in Bodenbach. Ich glaube, es ist unmöglich, dass wir uns jemals vereinigen, wage es aber weder ihr noch im entscheidenden Augenblick mir zu sagen. So habe ich sie wieder vertröstet, unsinnigerweise, denn jeder Tag macht mich älter und verknöchert. [...] Das Süße des Verhältnisses zu einer geliebten Frau, wie in Zuckmantel und Riva hatte ich F. gegenüber außer in Briefen nie, nur grenzenlose Bewunderung, Untertänigkeit, Mitleid, Verzweiflung und Selbstverachtung. Ich habe ihr auch vorgelesen, widerlich gingen die Sätze durcheinander, keine Verbindung mit der ZuhörerIn, die mit geschlossenen Augen auf dem Kanapee lag und es stumm aufnahm. Eine laue Bitte, ein Manuskript mitnehmen und abschreiben zu dürfen. Bei der Türhütergeschichte größere Aufmerksamkeit und gute Beobachtung. Mir ging die Bedeutung der Geschichte erst auf, auch sie erfasste sie richtig, dann allerdings führen wir mit groben Bemerkungen in sie hinein, ich machte den Anfang.

On peut trouver dans le Journal de Kafka plusieurs autres passages qui expriment de plusieurs autres manières cet amour impossible qu'il porte pour F. [=Felice (=Felice Bauer)], amour dont l'obsession coïncide avec la naissance du roman *Der Proceß*.¹⁸¹ On sait qu'il y a eu deux fiançailles rompues entre Kafka et Felice Bauer, et ceci avec toujours la même argumentation selon laquelle, la vie conjugale serait incompatible avec la vie d'écrivain qu'il envisageait de mener. C'est ainsi qu'il avait passé son temps à torturer Felice Bauer avec son amour encombrant et exigeant, fait de promesses de mariage jamais tenues. Lorsque Kafka écrit encore dans son Journal : « *ohne jede Verbindung mit F.... glücklich gelebt* », ou encore « *von F. geträumt wie von einer Toten, die niemals wieder leben könnte* », comment ne pas y voir le rêve d'en finir avec une longue liaison dont il avait envie de se délivrer définitivement, sans jamais pouvoir le dire franchement à sa partenaire ? Et comment exorciser une telle relation, sinon en la projetant dans une fiction littéraire salutaire et libératoire ?

¹⁸¹ K10 :167 : 6. (August 1913) : „*Von der Litteratur (sic!) aus gesehen ist mein Schicksal sehr einfach. Der Sinn für die Darstellung meines traumhaften innern Lebens hat alles andere ins Nebensächliche gerückt und es ist in einer schrecklichen Weise verkümmert und hört nicht auf zu verkümmern. Nichts anderes kann mich jemals zufrieden stellen. Nun ist aber meine Kraft für jene Darstellung ganz unberechenbar, vielleicht ist sie schon für immer verschwunden, vielleicht kommt sie doch noch einmal über mich, meine Lebensumstände sind ihr allerdings nicht günstig. So schwanke ich also, fliege unaufhörlich zur Spitze des Berges, kann mich aber kaum einen Augenblick oben erhalten. Andere schwanken auch, aber in untern Gegenden, mit stärkeren Kräften; drohen sie zu fallen, so fängt sie der Verwandte auf, der zu diesem Zweck neben ihnen geht. Ich aber schwanke dort oben, es ist leider kein Tod, aber die ewigen Qualen des Sterbens.*“ Par ailleurs, on lit (K10 :185 -186), toujours en 1913) : „*Ich elender Mensch! [...]* „*Was für Not!*“. [...] „*Nichts, nichts. Schwäche, Selbstvernichtung, durch den Boden gedrungene Spitze einer Höllenflamme.*“

Comment ne pas voir que, parmi toutes les femmes qui peuplent ce roman, à savoir : Frau Grubach, Anna, Elsa, Leni, Fräulein Montag et Fräulein Bürstner, seule cette dernière est présente aussi précisément que possible, dans la réalité comme dans la fiction, au point que l'on puisse poser comme hypothèse de travail¹⁸² : F.B.=Felice Bauer = Fräulein Bürstner. Le lecteur avisé constate aussi que l'on peut également poser l'équation Elsa=Leni= F.B., c'est-à-dire que trois femmes incarnent ici le même amour pour Josef K. (ce qu'on appelle généralement Doppelgängerfiguren). Mais en fait, chez K., Elsa n'est qu'un prétexte, Leni n'est qu'un fantôme, la vraie et seule femme aimée est Fräulein Bürstner, même si elle n'apparaît que deux fois seulement dans le récit, à savoir dans le premier et dans le dernier jour du procès. Effectivement, son personnage domine et détermine tout le roman. Et l'amour que lui porte Josef K. est essentiellement théâtral, c'est-à-dire manifesté par des attitudes ostentatoires et contradictoires, des comportements excentriques et des gestes spectaculaires.

La présence de Fräulein Bürstner en rapport avec le procès de Josef K. n'est pas toujours forcément physique. Dans les premières scènes du jour de l'arrestation de K., lorsque le décor fut mis en place pour procéder au premier interrogatoire de ce dernier, ce fut dans la chambre de Fräulein Bürstner, la voisine de palier de K., pourtant absente. Dans cette scène de l'interrogatoire, l'attention est discrètement attirée sur un corsage blanc accroché à la fenêtre (« *An der Klinke des offenen Fensters hing eine weiße Bluse* »), et appartenant à la demoiselle. Quelle signification faut-il accorder à ce détail, à cet accessoire du décor, en relation avec l'arrestation de Josef K. ? Si on

¹⁸² Mais toute hypothèse reste une hypothèse dans l'approche de l'œuvre de Kafka. Dans le *Procès* toutes les apparences sont trompeuses et toutes les certitudes sont vaines (p.e. la certitude de l'innocence de K.). L'essentiel ne veut rien dire, tout est dans le détail : le détail le plus anodin devient très révélateur. Il faut donc analyser le roman en détail, en profondeur.

sait que, juste pour ce bref interrogatoire (le tout premier du roman *Der Proceß*) tout avait été bousculé dans la chambre de la voisine, et redisposé selon les besoins de l'interrogatoire, il est impossible que ce corsage qui pendait à la fenêtre puisse être un simple oubli, juste un détail. De toute évidence, le corsage faisait partie du décor, en lieu et place de Fräulein Bürstner¹⁸³, donc comme participant à l'interrogatoire. En tout cas, la jeune femme absente est subtilement évoquée, suggérée, représentée. Se fondant sur le fait que cette première « scène » du futur procès a lieu dans la chambre de Fräulein Bürstner, symboliquement présente par le signifiant qu'est le corsage, on peut avancer l'hypothèse que la faute reprochée à Josef K. serait liée à cette jeune femme, mais cela ne saurait être qu'une simple hypothèse qui ferait alors de cette « scène », une reconstitution des faits reprochés à K., une première confrontation des principaux protagonistes que sont (ou que seraient) K. et sa voisine. Toutefois, la question essentielle reste entière, à savoir : quelle faute a-t-il bien pu commettre à l'égard de cette jeune femme avec qui, selon lui-même, il n'avait jamais été en contact avant le jour de son arrestation ? A cette question qui ne présume ni de la culpabilité ni de l'innocence de K., il n'y a qu'une seule réponse qui n'est pas prouvée par les faits mais par le mode de la narration : l'affirmation selon laquelle K. n'avait jamais été en contact avec Fräulein Bürstner jusqu'à ce jour-là, n'est qu'une simple déclaration de K. lui-même qui est seul à dicter la perspective de la narration, alors que le profond silence de Fräulein Bürstner tend à prouver le contraire.

¹⁸³ Lorsque Franz Kafka rencontra pour la première fois Felice Bauer et fit sa connaissance chez Max Brod le 13 août 1912, il la décrit en détail, insistant sur son corsage [K10 :79): „*Frl. Felice Bauer. Als ich am 13. VIII zu Brod kam, saß sie bei Tisch und kam mir doch wie ein Dienstmädchen vor. Ich war auch gar nicht neugierig darauf, wer sie war, sondern fand mich sofort mit ihr ab. Knochiges leeres Gesicht, das seine Leere offen trug. Freier Hals. Überworfene Bluse. Sah ganz häuslich angezogen aus, trotzdem sie es, wie sich später zeigte, gar nicht war. [...] Fast zerbrochene Nase. Blondes, steifes, etwas reizloses Haar, starkes Kinn. Während ich mich setzte, sah ich sie zum erstenmal genauer an, als ich saß, hatte ich schon ein unerschütterliches Urteil.*“

Comme nous l'avons déjà signalé plus haut, en matière d'amour, il n'est pas aisé de cerner l'univers romanesque de Kafka par rapport à sa propre vie. Franz Kafka confiait à son Journal Intime la plupart de ses pensées secrètes. A titre d'exemple, on constate dans son Journal intime en 1913, une présence obsessionnelle des questions sexuelles et de la fréquentation des maisons closes. C'est ainsi que l'on peut lire à la date du 14 août 1913 (K10 : 188) : „*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. Aber sie?* “ Puis le 9 novembre 1913, il exprime sa fascination par les prostituées (K10 : 203f) :

Ich gehe absichtlich durch die Gassen, wo Dirnen sind. Das Vorübergehend an ihnen reizt mich, diese ferne aberimmerhin bestehende Möglichkeit mit einer zu gehen. Ist das Gemeinheit? Ich weiß aber nichts besseres und das Ausführen dessen scheint mir im Grunde unschuldig und macht mir fast keine Reue. Ich will nur die dicken ältern, mit veralteten aber gewissermaßen durch verschiedene Behänge üppigen Kleidern. Eine Frau kennt mich wahrscheinlich schon. Ich traf sie heute Nachmittag, sie war noch nicht in Berufskleidung, die Haare lagen noch am Kopf an, sie hatte keinen Hut, eine Arbeitsbluse wie Köchinnen und trug irgendeinen Ballen vielleicht nur Wäscherinnen. Kein Mensch hätte etwas Reizendes an ihr gefunden, nur ich. Wir sahen einander flüchtig an. Jetzt abend, es ist inzwischen kalt geworden, sah ich sie in einem anliegenden, gelblich braunen Mantel auf der andern Seite der engen von der Zeltnergasse abzweigenden Gasse, wo sie ihre Promenade hat. Ich sah zweimal nach ihr zurück, sie fasste den Blick, aber dann lief ich ihr eigentlich davon.

Face à ces révélations, on comprend sans doute mieux pourquoi le personnage principal du roman *Der Proceß* ne supporte pas l'idée que Fräulein Bürstner puisse être traitée de prostituée. En effet, Frau Grubach émet en face de K des soupçons au sujet de la bonne moralité de Fräulein Bürstner, (K3 : 31): „*Ich habe sie in diesem Monat schon zweimal in entlegenen Straßen immer mit einem anderen Herrn gesehn. Es ist mir sehr peinlich, ich erzähle es beim wahrhaftigen Gott nur Ihnen Herr K. aber*

es wird sich nicht vermeiden lassen, dass ich auch mit dem Fräulein selbst darüber spreche.“ Aussitôt K. réplique sèchement, presque violemment (K3: 31) :

„Sie sind auf ganz falschem Weg“, sagte K. wütend und fast unfähig es zu verbergen, „übrigens haben Sie offenbar auch meine Bemerkungen über das Fräulein mißverstanden, so war es nicht gemeint. Ich warne Sie sogar aufrichtig, dem Fräulein irgendetwas zu sagen, Sie sind durchaus im Irrtum, ich kenne das Fräulein sehr gut, es ist nichts davon wahr, was Sie sagen.“

Qu’il s’agisse de Fräulein Bürstner ou de Leni, K. ne supporte pas que quelqu’un puisse s’attaquer à leur vie privée, encore moins à leur moralité. Et pourtant Leni qui trouve que tous les accusés sont beaux et prodigue autant de tendresse pour K. que pour Block, n’apparaît-elle pas dans le roman comme une « fille légère »? K ne rend-il pas, lui aussi, visite une fois par semaine à une fille de petite vertu ? On peut dire qu’en matière de morale et de vertu, ni K. ni son créateur Kafka ne mènent une vie exemplaire. En tout cas, en matière d’amour, Kafka – autant que son héros K. – ne semble pas s’embarrasser de considérations morales. Une chose est certaine : le thème de l’amour est aussi complexe dans ses œuvres que dans sa vie. Face à cette complexité, on peut poser simplement quelques constats, particulièrement dans le roman *Der Proceß*. Séduire et se laisser séduire : telle est la devise qui semble guider et résumer la vie amoureuse de K. dans le roman *Der Proceß*. „*Die Frauen haben eine große Macht. Wenn ich einige Frauen, die ich kenne, dazu bewegen könnte, gemeinschaftlich für mich zu arbeiten, müsste ich durchdringen.*“ (Chapitre 9) La conviction de K. selon laquelle les femmes possèdent un grand pouvoir („*Frauen haben eine große Macht*“) peut signifier, positivement, la capacité de séduire („*die Macht der Verführung*“) », ce qui reviendrait à un compliment que toute femme aime bien entendre. Mais, de toute évidence, elle signifie aussi le pouvoir de corrompre

(„die Macht der Bestechung“, Verführung=Bestechung), ce qui serait, négativement, le pouvoir des femmes à détourner les gens du chemin de la vérité, de la justice et de l'équité. La narration hypothétique de Kafka ne permet pas de dire laquelle de ces deux possibilités est la bonne et la vraie, mais la suite de la phrase ne laisse pas subsister le moindre doute sur le fait que K. veut utiliser les femmes pour son propre compte, pour gagner son procès, notamment Fräulein Bürstner à qui il a raconté, au soir du premier jour du procès, et de manière hautement théâtrale, son arrestation : il a guetté avec impatience son arrivée, a éteint toutes les lumières et s'est installé dans l'obscurité, a surpris la jeune femme dans la cage d'escalier, l'a obligée à le laisser entrer dans sa chambre malgré l'heure tardive (« *es war halb zwölf vorüber* »), lui a reproché injustement d'être rentrée tard, lui a pris la main avec une certaine violence, en criant « *Fürchten Sie nicht ?* », puis il a couvert le front de la jeune dame de baisers volés qui obligèrent celle-ci à crier : « *weg, weg, [...] Was wollen Sie [...] Wie sie mich quälen !* » En somme, il s'agit bien d'une scène d'agression sexuelle, pour ne pas dire de viol qui obligea la victime à chercher tous les subterfuges pour se libérer et sortir de la pièce en courant. Puis suivit la récidive lorsque K. la rattrapa (K3 : 241) : „[Er] *faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann auf das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küsste er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.*“ On voit bien qu'il y a dans la violente étreinte de K., non seulement un acte de viol envers Fräulein Bürstner, mais aussi un « amour bestial » (« *wie ein Tier* »), voire un acte de vampirisme (*Schließlich küsste er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.*“), dont il a semblé être particulièrement fier, puisque, retourné dans sa chambre et étendu sur son lit, il revoit

se dérouler la scène avec une grande satisfaction au sujet de son propre comportement, puisque la scène finale est commentée comme suit : « *er war damit zufrieden, wunderte sich aber, dass er nicht noch zufriedener war.* » Cette phrase en forme d'aveu respire du sadisme¹⁸⁴. Commentant cette scène qui réunit en soi érotisme et meurtre, Josef Hermann Mense écrit dans *Die Bedeutung des Todes im Werk Franz Kafkas* (Mense 1978 : 43) : *Dass er seine Lippen lange auf den Hals des Fr. Bürstner liegen läßt, 'wo die Gurgel ist', ist eine Geste die als Vampir-Motiv, d.h. als sadistisches Zeichen andeuten* » (« Le fait qu' il ait gardé ses lèvres longtemps sur le cou de Mlle Bürstner "là où se trouve la gorge", est un geste qui est à comprendre comme le motif du vampirisme, c'est-à-dire un signe sadique. »)

Quoi qu'il en soit, il n'y a rien de glorieux dans l'histoire de K. avec Fräulein Bürstner. Et pour cause ! Là où il n'y a pas de passion, il n'y a point de gloire. On peut paraphraser le *Cid* de Corneille en disant : « A aimer sans passion, on succombe sans gloire ». K. n'aime jamais avec passion, il aime avec intérêt. Et dès qu'il quitte une femme, il n'est pas loin de l'oublier aussitôt pour une autre. En d'autres termes : « Loin des yeux, loin du cœur. » Mais il y a pire que cela dans la violente séduction de K. sur la personne de Fräulein Bürstner : il y a agression sexuelle et vampirisme. On voit bien que dans cette scène, érotisme, violence et meurtre sont sadiquement et savamment combinés et dosés. Rappelons dans ce contexte que, s'il n'y avait pas eu l'arrivée impromptue d'une troisième personne – un capitaine qui est également locataire chez Frau Grubach - Fräulein Bürstner n'aurait pas pu profiter de la

¹⁸⁴ Dans *Les prodigieuses victoires de la Psychologie* de Pierre Daco (Bruxelles : Editions Marabout, 1973, p. 400), nous lisons à propos du sadisme : « Le sadisme est physique et mental. Ce sont les coups, les blessures, les mutilations, les brûlures, les piqûres, etc. pouvant aller jusqu'à donner la mort. Ou bien, moralement: les injures, les humiliations, etc. Souvent une simple simulation suffit. »

distraktion de l'attention de K. pour se libérer et sortir. Alors, on pourrait bien imaginer ce que K. aurait fait de cette jeune femme livrée à son plaisir dans une petite chambre aux portes closes. K. l'aurait-elle égorgée après l'avoir violée ? Rien ne permet de le penser, mais rien ne permet non plus de l'exclure. Dans cette étreinte de séduction violente et forcée, l'intention de viol était manifeste. Mais l'intention de meurtre l'était-elle moins ? Séduction violente et intention meurtrière sont ici dans le même rapport que la réalité du viol et la fiction littéraire qui met le viol en scène. Séduction violente et intention meurtrière oscillent ici entre comédie grotesque et tragédie burlesque. Et si, au matin de cette journée du trentième anniversaire de Josef K., des messagers sont venus lui signifier son arrestation, sans donner le moindre motif, la scène de séduction violente de cette soirée ne suggère-t-elle pas, ne révèle-t-elle pas que l'arrestation pourrait bien être une anticipation de la faute à commettre ?

Du reste, si l'on compare ici aussi le premier et le dernier chapitre du roman *Der Proceß*, on constate que la situation se renverse : il se révèle que Leni est une « femme animal » (« *welche hübsche Krallen !* »), plus exactement un animal qui s'est déguisé en femme pour arracher K. à l'être qu'il aime et qui s'appelle Elsa. Mais cette « femme animal » sait que K. n'aime pas vraiment Elsa, mais plutôt Fräulein Bürstner. N'est-ce pas Fräulein Bürstner elle-même qui s'est mutée en Leni ? Pour bien comprendre le sens de ce renversement de situation où le violeur se dit violé, il faut poser la double équation Leni=Elsa=Fräulein Bürstner (cette dernière pouvant d'ailleurs être remplacée aussi par Fräulein Montag). L'élimination de K. dans la scène finale du roman (avec l'apparition de Fräulein Bürstner pour la deuxième et dernière fois) serait-elle la seule libération possible pour Fräulein Bürstner qu'il a violée et

torturée et abandonnée ? *Der Proceß* serait-il alors un roman ésotérique fondé sur une relation triangulaire ? Cela peut être une autre piste qui n'exclut pas la première. Ce qui est certain, c'est que le jour de l'exécution de la sentence de mort prononcée contre K., il accepte sans grande résistance de se laisser conduire au lieu de sa mise à mort. L'exécution de la sentence prend un caractère quasiment rituel, au regard du silence total et des gestes mécaniques de ses bourreaux. Du reste, ceux-ci exécutent la sentence en le poignardant à un endroit précis : au cœur. C'est comme pour signifier : qui pêche par le cœur, périt par le cœur. Josef K. meurt « comme un chien » (« *wie ein Hund* »), comme pour signifier que l'amour bestial - qui équivaut à un viol - est puni par une mort bestiale.

Mais, comme nous l'avons aussi souligné, la culpabilité de K. pourrait bien être liée, non pas au viol commis ou tenté sur la personne de Fräulein Bürstner, mais plutôt au mensonge selon lequel K. n'aurait jamais eu de contact avec cette femme auparavant. Même une combinaison des deux motifs – le viol et le mensonge – ne paraît pas exclue. Le narrateur laisse totalement le lecteur dans le flou et le doute au sujet d'une telle hypothèse double, et cela ne fait que renforcer le caractère polyphonique et énigmatique du récit.

Il y aurait même une ultime hypothèse qui consisterait à dire que la culpabilité de K. relève uniquement d'un jeu de mots ou d'un savant quiproquo. En effet, au moment de raconter à Fräulein Bürstner la scène de son arrestation, Josef K. fait un jeu de mots très significatif sur le mot « Schuld » qui a le double sens de « faute » et « culpabilité » K3 : 34) : « *Ihr Zimmer ist heute früh, gewissermaßen durch meine Schuld, ein wenig in*

Unordnung gebracht worden, es geschah durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch, wie gesagt, durch meine Schuld: dafür wollte ich um Entschuldigung bitten.» K. a beau déclarer qu'il n'a pas de délit de sa part, dans les événements survenus dans la chambre de Fräulein Bürstner, mais la répétition de ce mot « Schuld » et la confusion qu'il entretient entre la faute et la culpabilité, restent troublantes, comme une forme d'aveu implicite et involontaire. Là aussi le récit entretient savamment le doute et la confusion.

Quoi qu'il en soit, plus il y a de motifs plausibles, plus l'arrestation de K. devient crédible et possible, et plus la condamnation devient certaine. Mais comme toutes les réalités décrites dans ce roman sur le mode fictionnel, rien n'est totalement véridique et certain. Tout est suggéré en finesse : l'arrestation de Josef K. au jour de son trentième anniversaire n'a jamais abouti à un emprisonnement dans une maison d'arrêt, et pourtant, l'accusé a vécu une année entière d'enfer, pire qu'un emprisonnement. Le procès qui lui est fait est déclaré par lui comme une comédie dans laquelle lui-même a librement décidé de « jouer », mais cette comédie est devenue pour lui une véritable tragédie, un drame fatal. La culpabilité de K. n'a jamais été explicitement avérée, mais elle est plus que hautement probable, pour ne pas dire certaine, puisqu'elle aboutit à une sentence apparemment juste et implacable. Le coupable présumé meurt d'une mort bestiale, poignardé au cœur, c'est-à-dire à l'endroit présumé responsable du crime de viol qu'il aurait commis. Toutes les pièces du puzzle semblent donc parfaitement en place, sauf que le procès de K. restera tout de même une simple fiction littéraire. On voit que le roman *Der Proceß*, peut être lu, non pas comme le récit d'une procédure juridique, mais plutôt comme le processus de

sublimation d'une vérité réelle en une vérité fictive. Ce n'est pas là un simple jeu de mots qui nierait la réalité du procès et de la culpabilité de Josef K., car il serait trop simple de penser que cette histoire est inventée de toutes pièces. C'est tout à fait le contraire. La réalité du procès de K., c'est la réalité de l'auteur qui la crée, qui l'invente ; c'est la réalité créée au moyen de la langue. Mais nous avons ici deux versions d'une même réalité, la réalité de l'amour entre un homme et une femme : il y a une version réelle, et il y a une version littéraire. La vérité réelle, c'est le vécu personnel de l'auteur, la vérité fictive, c'est ce qu'il consent à révéler au lecteur sans rien trahir de lui-même et de son histoire d'amour.

6.5 –Le roman *Das Schloß*

6.5.1 – D'un roman à l'autre

La première constatation à la lecture du roman *Das Schloß*, c'est la continuité du personnage par rapport au roman *Der Proceß*. K., le héros du roman *Der Proceß* réapparaît (sans prénom) dans *Das Schloß*, mais se cache sous le masque de Josef K. que lui même va révéler, par un lapsus. En effet, alors qu'il n'arrivait pas à se faire une place dans le village dépendant du Château, et qu'il n'arrivait pas à y justifier sa présence, il eut un jour l'idée d'appeler le château pour avoir des informations (K4 : 30– 31) :

« Hier Oswald, wer dort? » rief es, eine strenge hochmütige Stimme, mit einem kleinen Sprachfehler, wie K. schien, den sie über sich selbst hinaus durch eine weitere Zugabe von Strenge auszugleichen versuchte. K. zögerte sich zu nennen,

dem Telefon gegenüber war er wehrlos, der andere konnte ihn niederdonnern, die Hörmuschel weglegen und K. hatte sich einen vielleicht nicht unwichtigen Weg versperrt. K.s zögern machte den Mann ungeduldig. « Wer dort ? » wiederholte er und fügte hinzu : « es wäre mir sehr lieb, wenn dortseits nicht so viel telephonierte würde, erst vor einem Augenblick ist telephonierte worden. » K. ging auf diese Bemerkung nicht ein und meldete mit einem plötzlichen Entschluß: « Hier der Gehilfe des Herrn Landvermessers. » « Welcher Gehilfe ? Welcher Herr ? Welcher Landvermesser ? » K. fiel das gestrige Telefongespräch ein, « Fragen Sie Fritz », sagte er kurz. Es half, zu seinem eigenen Erstaunen. Aber mehr noch als darüber, daß es half, staunte er über die Einheitlichkeit des Dienstes dort. Die Antwort war: « Ich weiß schon. Der ewige Landvermesser. Ja, ja. Was weiter ? Welcher Gehilfe ? » « Josef », sagte K. Ein wenig störte ihn hinter seinem Rücken das Murren der Bauern, offenbar waren sie nicht damit einverstanden, daß er sich nicht richtig meldete.

Quand on suit bien l'évolution de cette conversation, on constate que K. s'était levé avec pleine assurance pour appeler le château, mais qu'au fur et à mesure que le temps passait, il perdit peu à peu confiance en lui-même. La voix hautaine et sévère de celui qui répondait au téléphone eut un effet sur lui ; alors il hésita, au point que finalement il ne pouvait plus se déclarer en tant que géomètre. Il se fit alors passer pour l'assistant de Monsieur le Géomètre, pour se faire finalement donner le nom de "Josef", comme son homonyme dans le roman *Der Proceß*. Avait-il manqué de confiance en lui-même au point d'avoir peur de révéler sa vraie identité ? Ou bien s'appelait-il vraiment Josef K. comme l'autre ? Quoi qu'il en soit cette conversation pose la question de l'identité des deux K. dans les deux romans.

Il y a lieu de se demander si dans cette résurrection de K., il y a continuité thématique ou esthétique entre les deux romans, car *Der Proceß* apparaît, de toute évidence, comme le premier vrai pré-roman de *Das Schloß*. Dans le personnage principal comme dans la thématique centrale, il y a une continuité évidente que nous avons d'ailleurs

déjà soulignée en parlant du roman *Der Verschollene*.¹⁸⁵ Dans *Das Schloß*, K., après avoir parcouru des milliers de kilomètres se retrouve enfin face au château. Cependant il a une bizarre impression en face de cette bâtisse qui n'a l'air aucunement d'un château, mais plutôt d'une bourgade (K4 : 16) :

Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K's Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand ; hätte man nicht gewußt daß es sein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Schwärme von Krähen umkreisten ihn.

Non seulement ce château a l'apparence d'une bourgade, mais il rappelle à K. sa ville natale (K4 : 17) :

Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dorfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubröckeln. Flüchtig erinnerte sich K. an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach, wäre es K. nur auf die Besichtigung angekommen, dann wäre es schade um die lange Wanderschaft gewesen und er hätte vernünftiger gehandelt, wieder einmal die alte Heimat zu besuchen, wo er schon so lange nicht gewesen war.

Pour se retrouver au village, Kafka a dû parcourir un long chemin, bravant le froid de la neige, cependant le château qui constitue le but de son parcours a tout l'air de sa ville natale. Le château serait-il effectivement sa ville natale ? Si c'était le cas, cela signifierait que K. a fait un si long voyage pour se retrouver au point de départ, un point que, peut-être, il n'aurait pas dû quitter. Car pour lui, se retrouver au château et

¹⁸⁵ Martin Walter considère la continuité entre les trois personnages – Karl Roßmann, Josef K., et K. – comme une évidence indiscutable, et les réduit tout simplement à une simple identité unique qu'il désigne par l'expression « die drei K.s » Cf. Abraham 1985 : 110).

retourner dans sa ville natale revenait au même (K4 : 17) : *‘wäre es K. nur auf die Besichtigung angekommen, dann wäre es schade um die lange Wanderschaft gewesen und er hätte vernünftiger gehandelt, wieder einmal die alte Heimat zu besuchen, wo er schon so lange nicht gewesen war. Und er verglich in Gedanken den Kirchturm der Heimat mit dem Turm dort oben’*. En fait, cette partie de l’histoire rappelle la fin du roman *Der Proceß* où Josef K. semble se retrouver au même endroit qu’au début de son procès, après un an durant lequel il a cherché vainement à prouver son innocence. *Das Schloß* semble donc bien commencer là où se termina *Der Proceß*. Par ailleurs, lors de sa première tentative pour atteindre le château, K. va se confier à l’instituteur qu’il rencontrait pour la première fois (K4 : 18 – 19) : *« [...]Ich bleibe hier länger Zeit und fühle mich schon jetzt ein wenig verlassen, zu den Bauern gehöre ich nicht und ins schloß wohl auch nicht »* Et l’homme lui dit : *« Zwischen den Bauern und dem Schloß ist kein Unterschied »*. K. fait une différence entre les paysans et le château, mais il apprend à sa grande surprise de la bouche de l’instituteur, qu’entre les paysans et le château il n’y a pas de différence. Tout comme il semble ne pas avoir de différence entre son lieu de départ et son lieu d’arrivée.

L’arpenteur K. se dit envoyé dans un château pour y travailler. Mais, arrivé dans le dernier village qui dépend du château, donc tout près de son but, il se voit confronté à de multiples difficultés et se heurte à un mur de silence et de conspiration de la part des habitants du village : personne n’est au courant de son arrivée, encore moins de sa prétendue mission d’arpentage. Il va se battre pour convaincre tous les interlocuteurs subalternes qu’il rencontre, mais en vain : il ne réussira jamais à aller au château, ni à s’intégrer dans la communauté villageoise, malgré toutes ses tentatives d’y parvenir

par des voies détournées : il subjugué Frieda, une ancienne maîtresse de Klamm, un des plus hauts fonctionnaires du Château, et passe des nuits avec elle, puis se sépare d'elle. Finalement, sa vie s'achève dans un désespoir total et humiliant. Le manuscrit inachevé du roman se termine sur une tentative de vie commune entre K. et une petite domestique nommée Pépi. Mais Max Brod, l'ami de Kafka, a imaginé la fin au roman, en se référant à son entretien avec l'auteur à ce sujet¹⁸⁶. Cette fin prévoit que K., épuisé, meurt tout juste après avoir appris des plus hautes autorités du Château qu'il n'a, certes, aucun droit à vivre dans ce village, mais que la faveur lui avait été finalement accordée de vivre et de travailler dans le village où il cherchait depuis si longtemps à s'établir, mais sans succès. Cette nouvelle inattendue ne lui sera donc d'aucune utilité.

Au regard de ce bref résumé, on constate que Max Brod – qui se réfère à son entretien avec Franz Kafka lui-même – fait du récit *Vor dem Gesetz*, un pré-roman de *Das Schloß*, comme ce fut déjà le cas par Kafka lui-même avec *Der Proceß*.¹⁸⁷ Certes, il n'est pas absolument certain que cette issue du roman formulée par Max Brod soit strictement conforme au projet initial de Kafka, mais on retrouve incontestablement dans ce roman la forme de construction narrative du roman *Der Proceß*. Comme dans

¹⁸⁶ Max Brod écrit à ce sujet: „Ein Abschlußkapitel hat Kafka nicht geschrieben. Doch hat er es mir einmal auf meine Frage, wie der Roman enden würde, erzählt. Der angebliche Landvermesser erhält wenigstens teilweise Genugtuung. Er lässt in seinem Kampf nicht nach, stirbt aber vor Entkräftung. Um sein Sterbebett versammelt sich die Dorfgemeinde, und vom Schloß langt eben die Entscheidung herab, dass zwar ein rechtsanspruch K.s, im Dorfe zu wohnen, nicht bestand, - dass man ihm aber doch mit Rücksicht auf gewisse Nebenumstände gestatte, hier zu leben und zu arbeiten.“ (Max Brod: Über Franz Kafka. Frankfurt am M.: 1966, p. 481, cité ici in: Heller & Beug 1983: 102).

¹⁸⁷ Plusieurs autres textes apparaissent comme des pré-romans de *Das Schloß*. C'est le cas de *Die Prüfung* et de *Erstes Leid*. A propos de ce dernier texte, Hermes (1998 : 571, établit que ce récit rédigé en 1922 fut utilisé au cours de la rédaction du roman *Das Schloß*. Il cite à cet effet, un extrait de ce texte *Erstes Leid* (Hermes p. 387): „Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben?“, il résume ainsi le thème central de ce récit: „Streben des Trapezkünstlers nach Vervollkommenheit der Kunst, auch im « leeren Theater“.

ce précédent roman, l'ossature du récit est parabolique : c'est une parabole qui montre l'homme solitaire combattant contre une autorité invisible omnipotente et omniprésente.

6.5.2 – La comédie de l'embauche

A la lecture du roman *Das Schloß*, on ne peut que s'étonner de l'ambiguïté constante dont l'œuvre est empreinte : l'affirmation selon laquelle K. aurait été convoqué au château pour y exercer le métier d'arpenteur, n'est pas très clairement établie, ni dans les propos de K. lui-même, ni dans ceux des fonctionnaires. Nulle part on ne trouve une preuve ou une possibilité de la vérifier. La nuit où K. était arrivé au village, on avait téléphoné au château pour avoir la confirmation qu'un arpenteur a été vraiment sollicité. La réponse a été d'abord négative et ensuite affirmative. Déjà on voit à ce niveau que la position du château lui-même sur le sujet est floue. Ensuite, lors de la visite de K. au Chef de Commune on apprend qu'un très long et minutieux travail a été effectué autour de la nomination d'un arpenteur. Et après plusieurs jours et mois de dure labeur et de débats contradictoires autour de la question, l'opinion qui, finalement, l'avait emporté, était qu'on n'avait pas besoin d'arpenteur (K4 : 87) :

Ein Kontrollamt entdeckte inzwischen, dass aus der Abteilung A vor vielen Jahren an die Gemeinde eine Anfrage wegen eines Landvermessers ergangen sei, ohne dass bisher eine Antwort gekommen wäre. Man fragte neuerlich bei mir an und nun war freilich die ganze Sache aufgeklärt, die Abteilung A benützte sich mit meiner Antwort, dass kein Landvermesser nötig sei, und Sordini musste erkennen, dass er in diesem Fall nicht zuständig gewesen war und, freilich schuldlos, so viele unnütze nervenzerstörende Arbeit geleistet hatte.

En conclusion aucune nomination officielle n'a été formulée. A moins – et toujours selon le Chef de Commune - que ce soit une décision prise par un fonctionnaire, ce qui arrive des fois quand une affaire prend trop de temps sans qu'on ne sache d'où vient la décision, et dans l'affaire de K., il ignorait si une telle décision a été prise (K4 : 86) :

Wenn eine Angelegenheit sehr lange erwogen worden ist, kann es ohne dass die Erwägungen schon beendet wären, geschehn, dass plötzlich blitzartig an einer unvorsehbaren und auch später nicht mehr auffindbaren Stelle eine Erledigung hervorkommt, welche die Angelegenheit, wenn auch meistens sehr richtig, so doch immerhin willkürlich abschließt. [...]Gewiss hat irgendein Beamter die Erledigung geschrieben oder eine ungeschriebene Entscheidung getroffen. [...] ich weiß nicht, ob in Ihrem Fall eine solche Entscheidung ergangen ist - manches spricht dafür, manches dagegen. Wenn es aber geschehen wäre, so wäre die Berufung an Sie geschickt worden und Sie hätten die grosse Reise hierher gemacht, viel Zeit wäre dabei vergangen....

Au regard de cette explication, on serait tenté de croire que l'auteur entretient le flou sur la réalité de l'embauche de K. qui, pourtant, revendique son droit. Dans l'interprétation qu'il donne de ce roman Walter Sockel écrit (Sockel 1964 : 404) :

K.s Reaktion erlaubt zwei Deutungen. Er wurde überhaupt nicht berufen, und seine Behauptung, berufen zu sein, ist ein kecker Versuch, die Anstellung zu erzwingen. Sein Anspruch wäre also ein Erpressungsversuch. Oder aber die Berufung ist an ihn ergangen, doch unter so zweifelhaften Umständen und mit so vielen Widersprüchlichkeiten verknüpft, dass sich K. auf einen schweren Kampf gefasst machen musste.

Une telle interprétation, pour correcte et exacte qu'elle puisse paraître, reste tout à fait spéculative. Elle ne tient pas compte de la logique narrative de Franz Kafka qui est parfaitement limpide et ne tolère pas de spéculation. Cette logique est résumée par la formule « *manches spricht dafür, manches dagegen* » qui renvoie dos à dos deux opinions (ou deux prétentions) « concurrentes », mais pas contradictoires. En fait, Kafka utilise ici une technique de narration dialectique qui exige du lecteur un raisonnement quasi mathématique. Nous trouvons cette technique de narration explicitement formulée dans un récit de Kafka intitulé *Die Sorge des Hausvaters*

(1917) qui fut déjà publié du vivant de l'auteur, en 1919, ce qui nous laisse supposer que la qualité littéraire de ce texte avait donné satisfaction à son auteur. Ce récit parle d'un être vivant nommé Odradek, et dont on ne sait pas s'il existe réellement ou pas. Cependant, par une narration fondée sur une logique dialectique, l'auteur nous fait admettre sans problème l'existence de cet être créé de toutes pièces, en ces termes (K1 : 222) :

Die einen sagen, das Wort Odradek stamme aus dem Slawischen und sie suchen auf Grund dessen die Bildung des Wortes nachzuweisen. Andere wieder meinen, es stamme aus dem Deutschen, vom Slawischen sei es nur beeinflusst. Die Unsicherheit beider Deutungen aber lässt wohl mit Recht darauf schließen, dass keine Zutrifft, zumal man auch mit keiner von ihnen einen Sinn des Wortes finden kann.

Mais, malgré cette déduction (aucune version explicative ne paraît véridique!), le narrateur poursuit : „*Natürlich würde sich niemand mit solchen Studien beschäftigen, wenn es nicht wirklich ein Wesen gäbe, das Odradek heißt.*“ Il s'ensuit alors une description minutieuse de cet être vivant, dans tous ses aspects : apparence physique, éléments constitutifs, langage couleurs, fonction, mouvements, intentions, émotions etc. Donc, le fait qu'aucune des deux explications ne justifie son existence, ne signifie pas encore qu'il n'existe pas. Ce serait aller trop vite en besogne, car il se pourrait bien qu'une troisième explication valable soit trouvée. Le lecteur est donc appelé à faire cet effort personnel de réflexion, pour ne pas se tromper dans son jugement.

Si l'on applique cette logique dialectique au cas de l'embauche de K. au château, cela revient à dire que nous sommes en face de deux affirmations différentes qui, prises en soi, n'offrent aucune certitude de véracité. D'un côté K. affirme qu'il a été embauché pour travailler au château, et fort de cette embauche, il a quitté chez lui pour se rendre

au lieu de la convocation. D'un autre côté, le personnel du château prétend qu'il n'est pas informé d'une telle convocation, encore moins de l'embauche de K., même s'il existe effectivement depuis longtemps un projet d'embauche d'un arpenteur. L'incertitude au sujet de chacune des deux affirmations autorise de déduire qu'aucune ne doit être préférée à l'autre. En d'autres termes, il existe peut-être un besoin d'arpenteur au château et K. a parfaitement le droit de prétendre à occuper cet emploi. Mais le droit que K. semble réclamer de pouvoir travailler au château, si légitime soit-il, n'est fondé sur aucune certitude prouvée ; il ne peut donc pas être validé par les autorités du château. En somme et au-delà de toutes considérations, il faut noter que même s'il avait été question d'embaucher un arpenteur au château, rien ne prouve qu'il avait été question de nommer K. pour occuper cet emploi. Tout cela remet en question la présence de K. dans cette contrée.

Si l'on devrait tirer la conclusion logique d'une telle argumentation, les autorités du château devraient exiger de K. de quitter immédiatement les lieux. Mais il n'en est rien. La présence de K. est considérée comme un fait accompli et sert donc de fondement à toute décision. L'action du roman sera ainsi perpétuellement en porte-à-faux avec la réalité, parce que K. va agir (ou vouloir agir) en tant qu'arpenteur, mais n'a aucune légitimité pour ce faire. Voilà le fondement de la logique du roman *Das Schloß* : comme Josef K. qui, dans *Der Proceß*, restera dans le doute total au sujet de la réalité de son procès, K restera aussi dans le doute au sujet de son embauche. Il semble lutter pour faire valoir son droit, mais la liberté dont il use à cet effet est strictement conditionnelle, comme la liberté de Josef K. qui malgré son arrestation et

sa mise en accusation, était autorisé à vaquer à toutes ses occupations. C'est donc une illusion de liberté, une comédie d'embauche.

Cette idée nous paraît confirmée et confortée par la question des assistants de K.

6.5.3 – Les prétendus assistants de K.

Lorsque Schwartzer était venu réveiller K. pour lui demander l'autorisation comtale qui lui permettait de passer la nuit au village, K. a affirmé qu'il était venu sur ordre du Comte lui-même, en tant qu'arpenteur, et que ses assistants le rejoindraient le jour suivant. Mais à la place de ceux-ci, c'est plutôt du château que lui sont envoyés des assistants. A leur arrivée, K. eut avec eux une curieuse conversation (K4 : 27) :

« Wer seid Ihr? » fragte er und sah von einem zum anderen. „Eure Gehilfen“, antworteten sie. „Es sind die Gehilfen“, bestätigte leise der Wirt. „Wie?“ fragte K. „Ihr seid meine alten Gehilfen, die ich nachkommen ließ, die ich erwarte? Sie bejahten es. „Das ist gut“, sagte K. nach einem Weilchen, „es ist gut, dass Ihr gekommen seid.“ „Übrigens“, sagte K. nach einem weiteren Weilchen, „Ihr habt Euch sehr verspätet, Ihr seid sehr nachlässig.“ „Es war ein weiter Weg“, sagte der eine. „Ein weiter Weg“ wiederholte K., „Aber ich habe Euch getroffen, wie Ihr vom Schlosse kamt. „Ja“, sagten sie ohne weitere Erklärung. „Wo habt Ihr die Apparate?“ fragte K. „Wir haben keine“, sagten sie. „die Apparate, die ich Euch anvertraut habe“, sagte K. „Wir haben keine“ wiederholten sie. „Ach, seid Ihr Leute!“ sagte K., „verstehet Ihr etwas von Landvermessung?“ „Nein“, sagten sie. „Wenn Ihr aber meine alten Gehilfen seid, müsst Ihr das doch verstehn“, sagte K. Sie schwiegen. „Dann kommt also“, sagte K. und schob sie vor sich ist Haus.

A l'analyse de cette conversation, on est surpris que K. ait demandé aux assistants s'ils étaient vraiment ses propres assistants, parce que si c'était le cas, il les aurait reconnus tout simplement sans avoir besoin de leur poser la question. Les assistants lui ont répondu par l'affirmative, mais K. leur demanda encore s'ils connaissaient quelque

chose au métier d'arpenteur. Or, il est clair que si K. avait eu effectivement ses anciens assistants comme il le dit, il faut supposer qu'ils ont dû travailler avec lui pendant longtemps pour ne plus être ignorants dans le métier. D'abord K. n'avait pas à poser la première question, et la réponse qu'on lui avait donnée normalement devait le dispenser de poser la deuxième, mais il la posa quand-même. Cette conversation se révèle donc comme une vraie comédie qui rend problématiques tous les propos ultérieurs de K. Car il est clair qu'il n'a jamais eu d'assistants, ou du moins, qu'aucun assistant n'était en route pour le rejoindre.

Cette conversation nous autorise à nous poser des questions sur le personnage de K., ses réelles intentions en venant dans le village. K. est-il vraiment un arpenteur ? Est-il la victime pour laquelle il voulait se faire passer ? Quelles peuvent bien être ses intentions réelles en venant au château ? Voilà tant de questions qui méritent des réponses.

6.5.4 – L'objectif ambitieux de K.

En observant le personnage de K. dans le roman *Das Schloß* et en analysant ses propos, on pourrait penser qu'il y a d'importantes incohérences qui amènent à affirmer qu'il existe deux images de K. : à part l'image que K. tient à imposer de lui-même à l'extérieur, il y a un autre K. intérieur qu'il cherche à cacher aux yeux des autres. C'est ainsi que Walter H. Sokel écrit à ce sujet (Sokel 1964 : 403) :

Von Oberfläche, der Fassade her gesehen, scheint K. sein Recht zu beanspruchen. Die an ihn ergangene Berufung als Landvermesser, die ihm nun vom Schloss plötzlich abgesprochen wird, will er geltend machen. Er will ja bloss sein gutes Recht - nicht mehr. Ein kleiner, ruhiger Zeichentisch oben in irgendeiner Kanzlei des Schlosses, wo er seiner ihm zugesagten Beschäftigung nachgehen kann, ist alles, was er möchte. So bescheiden stellt K. sein Ziel im Gespräch mit dem Vorsteher hin. So bescheiden will er es angesehen wissen, und so bescheiden erscheint es dem Leser – zunächst. Doch wie in den Strafantasien ist zwischen der Fläche der Worte und der flüchtig durch das Hirn des Helden blitzenden Gedanken, wie auch zwischen Worten und Verhalten, ein wesentlicher Widerspruch zu entdecken.

Dans la logique de Kafka, il n'y a aucune contradiction ici. A l'extérieur K. semble être un homme qui entend juste faire valoir son droit. Lorsque, selon sa propre version, le deuxième coup de fil vint du château pour confirmer la nomination de K. en tant qu'arpenteur, K. mena une réflexion qui peut surprendre à plus d'un titre. Car, vu la confusion dans laquelle il se trouvait – puisqu'on voulait le chasser comme un malpropre - on aurait plutôt pensé que cette confirmation venant du château allait le soulager et le réjouir ; mais au contraire, K. fit une réflexion surprenante (K4 : 13) :

K. horchte auf. Das Schloss hatte ihn also zum Landvermesser ernannt. Das war einerseits ungünstig für ihn, denn es zeigte, dass man im Schloss alles Nötige über ihn wusste, die Kräfteverhältnisse abgewogen hatte und den Kampf lächelnd aufnahm. Es war aber andererseits auch günstig, denn es bewies seiner Meinung nach, dass man ihn unterschätzend dass er mehr Freiheit haben würde als er hätte von vornherein hoffen dürfen. Und wenn man glaubte durch diese geistig gewiss überlegene Anerkennung seiner Landvermesserschaft ihn dauernd in Schrecken halten zu können, so täuschte man sich, es überschauerte ihn leicht, das war aber alles.

A la lecture de cette réflexion et surtout quand on lit la deuxième phrase, on constate que K. lui-même n'était pas aussi convaincu qu'il veut le faire croire, d'avoir été convoqué par le Comte pour exercer le métier d'arpenteur dans ce village. En outre, il considère la réponse affirmative du château comme une déclaration de guerre. Au lieu qu'il soit apaisé et rassuré sur son avenir, il est plutôt sur le qui-vive, sur le pied-de-guerre. Vers la fin du premier chapitre, on le voit en train d'interdire aux assistants de parler à qui que ce soit sans sa permission ; il leur

recommande par ailleurs de former un seul bloc. K. met donc ses hommes en ordre de bataille.

En nous référant à la logique dialectique de la narration chez Kafka, la réflexion de K. nous autorise aussi une affirmation : K. n'a pas du tout été appelé au château ; il a décidé lui-même de venir s'y établir, au prétexte d'y travailler comme arpenteur, mais il savait que ce serait un combat, et il était prêt à affronter ce combat dès qu'il serait déclenché. Il était même prêt à provoquer le déclenchement de ce combat. Que K. soit appelé dans le village ou pas, une chose est claire : il s'était préparé à mener un combat qui devait lui permettre de s'imposer et de se faire une place dans ce village. Dans le deuxième chapitre du roman, K. se rappelle qu'étant enfants, ses camarades de jeu et lui, essayaient de monter un mur (K4 : 40) :

Nur sehr wenige Jungen hatten diese Mauer schon erklettert, auch K. war es noch nicht gelungen. Nicht Neugier trieb sie dazu, der Friedhof hatte vor ihnen kein Geheimnis mehr. [...] nur die glatte, hohe Mauer wollten sie bezwingen. An einem Vormittag – der stille, leere Platz war von Licht überflutet, wann hatte K. ihn je früher oder später so gesehen? – gelang es ihm überraschend leicht; an einer Stelle, wo er schon oft abgewiesen worden war, erkletterte er, eine kleine Fahne zwischen den Zähnen, die Mauer im ersten Anlauf. Noch rieselte Gerölle unter ihm ab, schon war er oben. Er rammte die Fahne ein, der Wind spannte das Tuch, er blickte hinunter und in die Runde, auch über die Schulter hinweg, auf die in der Erde versinkenden Kreuze; niemand war jetzt und hier grösser als er. Zufällig kam dann der Lehrer vorüber, trieb K. mit einem ärgerlichen Blick hinab. Beim Absprung verletzte sich K. am Knie, nur mit Mühe kam er nach Hause, aber auf der Mauer war er doch gewesen.

Ce souvenir était le seul que K. ait évoqué au sujet de son enfance. En comparant les éléments de ce récit et la situation de K. dans le village, ce récit se présente comme une illustration, un éclairage sur l'histoire de la vie de K. Etant enfants, K. et les jeunes enfants de son âge, aspiraient à escalader un mur de leur localité. C'était une épreuve qui réussissait à très peu d'enfants. Mais un jour K. aussi réussit à se retrouver là - haut et à y planter triomphalement un drapeau. Le fait de se retrouver là-haut était

pour lui la réalisation de tout ce à quoi, enfant, il aspirait. Et tout là-haut il avait l'impression d'être le plus grand, d'avoir le monde à ses pieds.

En venant dans le village, K. nourrissait une ambition comparable à celle qu'il avait quand il était enfant : se faire une place d'arpenteur, ce qui le distinguerait de la masse des paysans et de celle des fonctionnaires qui, du reste, ne remplissaient que des fonctions anonymes. K. n'entend pas se fondre dans la foule, mais avoir une place distinguée, - ce qui est symbolisé par le mur à escalader - même si pour cela il fallait livrer une bataille sans merci au château. Sokel écrit (Sokel 1964 : 403) :

Wie als Kind strebt er auch jetzt nach der Höhe, der „ glatten, hohen Mauer“, die ihn abweist und immer wieder abweist. Hinter seinem legalistischen Rationalismus verbirgt sich eine glühende Sehnsucht nach dem ekstatisch – mystischen Glück des Erklommens der Höhe.

C'est cette ambition que cache K. derrière une façade de victime du système. K. veut faire croire extérieurement qu'après l'avoir convoqué on lui retire le droit d'exercer sa fonction, et c'est pour ce droit qu'il se bat, alors qu'intérieurement il n'avait qu'une ambition - celle d'accéder au Château - ambition qu'il cachait. Et c'est en cela que réside la comédie qu'il joue. C'est cela le masque qu'il porte et ce que cache en réalité ce masque.

Conclusion partielle

D'un roman à l'autre – du roman *Der Proceß* et du roman *Das Schloß* – nous avons assisté aux tribulations d'un héros jouant continuellement la comédie, et – comme sur la tribune mondiale du « Théâtre de l'Oklahoma » dans *Amerika*, nous l'avons vu passer d'une comédie au dénouement tragique à une comédie au dénouement moins tragique ; nous l'avons vu errer d'une quête existentielle désespérée vers une quête pleine de promesse de salut. Toutes proportions gardées, le destin du personnage de K. dans les deux romans ressemble bien à celui de Faust dans la pièce de Goethe *Faust-Eine Tragödie* qui se divise en deux parties : *Der Tragödie erster Teil* et *Der Tragödie zweiter Teil*¹⁸⁸. En effet, alors que dans le *Faust I* l'on croyait le héros condamné à rejoindre les geôles de l'enfer de Méphistotélès pour avoir vendu son âme, dans la toute dernière scène du *Faust II*, ce sont des anges célestes qui l'accueillent et le portent en triomphe, en chantant son salut en ces termes :

*Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen
"Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen."
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schar
Mit herzlichem Willkommen.*

On peut penser que c'est le même optimisme que suggère le dénouement du roman *Das Schloß* lorsque Max Brod affirme que Kafka envisageait un dénouement heureux aux pérégrinations de K. pour atteindre le Château.

¹⁸⁸ Dans l'hypothèse d'une telle comparaison, le texte du roman *Amerika* de Kafka serait l'équivalent de *Prolog im Himmel* du Faust de Goethe !!!

Mais si une telle comparaison est tentante, il faut reconnaître les limites des similitudes : Kafka n'est pas Goethe et K. n'est pas Faust. On peut même ajouter que Kafka ne voulait nullement imiter Goethe. Comme nous l'avons suffisamment montré plus haut, l'œuvre de Kafka est intimement rivée à sa propre vie qu'il cherchait à sublimer à travers la littérature, pour pouvoir la vivre, pour pouvoir survivre. La question qui est au cœur de l'œuvre de Kafka n'est pas une rhétorique spéculative sur le salut de l'âme ou de l'homme, mais plutôt la nécessité existentielle de vivre sa vie – et non celle que voulait lui imposer son père ou son entourage – et, si possible, de vivre de sa plume, sans être obligé de jouer au « gratte-papier » dans un bureau. Ces deux projets de vie qui vont rester des utopies constituent l'essence et la quintessence de l'œuvre de Kafka, mais qu'il s'évertuait à poétiser. La vraie question qui se posait à l'écrivain Kafka peut se résumer et se formuler en ces termes : Comment dire l'indicible ? Comment formuler pour le lecteur extérieur la réalité intérieure de l'auteur ? Quelle forme littéraire paraît-elle la plus adaptée pour parler au monde extérieur d'une réalité intérieure donnée ? Nous avons aussi dit plus haut que Kafka aurait pu choisir la forme lyrique pour ses œuvres, mais qu'il avait préféré la prose poétique. On peut aussi postuler qu'il avait préféré la forme épique à la forme dramatique pour mieux communiquer au lecteur le vécu intérieur. C'est ce que nous allons montrer à présent dans la troisième partie de cette Thèse. Elle est intitulée « Dramaturgie de la narration » et elle s'occupe de ce que nous appelons « l'esthétique de l'adversité ».

**TROISIEME PARTIE :
DRAMATURGIE DE LA NARRATION :
ESTHETIQUE DE L'ADVERSITE CHEZ FRANZ KAFKA**



CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Un dessin de Kafka : témérité, dextérité et beauté dans l'attaque ? Extrait de H. Müller 1985 : 148

7.- Dramaturgie de la narration – dramaturgie de la confrontation

„Die Liebe zu einer Schauspielerin“ „Ein Teater“. Franz Kafka (K9 : 216)

7.1 – Une opinion de Kafka à propos du drame et du roman

Dans son œuvre, Kafka ne veut pas susciter des émotions, mais décrire ou raconter des faits, des attitudes, des situations. Pour mieux décrire ou raconter, il a choisi la technique de la « mise en scène », c'est-à-dire un mode d'expression emprunté au théâtre. La narration devient « mise en scène » (et non plus récit). Elle peut être comédie ou tragédie, selon les cas, mais elle reste toujours une « scène jouée », essentiellement fondée sur la gestualité et la théâtralité. Les lieux et les personnages ne sont plus décrits, mais « présentés » par l'auteur et vécus par le lecteur-spectateur. La narration devient « représentation », le récit devient théâtre, le roman devient tragédie ou comédie dans laquelle mimiques et gestes prennent une place importante.

Kafka n'a laissé aucun traité littéraire qui donne sa vision du drame ainsi que les raisons de son option pour la prose. Mais à défaut d'un traité, nous trouvons dans le Journal de Kafka (K9 : 159f) un texte intitulé « *Axiome über das Drama* », ce qui est aussi le titre d'un article que son ami Max Brod a publié le 21 septembre 1911 dans la revue spécialisée *Die Schaubühne*¹⁸⁹, et qui traite de ce qui caractérise le drame par

¹⁸⁹ 7. Jahrgang, Nr. 38, pp. 227, cité dans K9: 320.

rapport au roman. Kafka résume et commente cet article en ces termes, en commençant par la thèse centrale de Max Brod :

Das Drama (auf der Bühne) ist erschöpfender als der Roman, weil wir alles sehn, wovon wir sonst nur lesen. Das ist nur scheinbar, denn im Roman kann uns der Dichter, nur das Wichtige zeigen im Drama sehn wir dagegen alles, den Schauspieler, die Dekorationen, daher nicht nur das Wichtige, also weniger. Im Sinne des Romans wäre daher das beste Drama ein ganz anregungsloses z. B. philosophisches Drama, das von sitzenden Schauspielern in einer beliebigen Zimmerdekoration vorgelesen würde.

Und doch ist das beste Drama jenes das in Zeit und Raum die meisten Anregungen gibt, sich von allen Anforderungen des Lebens befreit, sich nur auf die Reden, auf die Gedanken in Monologen, auf die Hauptpunkte des Geschehens beschränkt, alles andere durch Anregungen verwaltet und hochgehoben auf einen von Schauspielern, Malern, Regisseuren getragenen Schild nur seinen äußersten Eingebungen folgt.

A propos de cette thèse, Kafka livre sa propre vision de ce que doit être le drame par le commentaire que voici :

Fehler dieser Schlußfolgerung: Sie wechselt, ohne es anzuzeigen, den Standpunkt, sieht einmal die Dinge vom Schreibzimmer, einmal vom Publikum. Zugegeben, daß das Publikum nicht alles im Sinne des Dichters sieht, daß ihn selbst die Aufführung überrascht. So hat er doch das Stück mit allen Details in sich gehabt, ist von Detail zu Detail weitergerückt und nur weil er alle Details in den Reden versammelt, hat er ihnen die dramatische Schwere und Gewalt gegeben. Dadurch geräth das Drama in seiner höchsten Entwicklung in eine unerträgliche Vermenschlichung, die herabzuziehn, erträglich zu machen Aufgabe des Schauspielers ist, der die ihm vorgeschriebene Rolle gelockert zerfasert, wehend um sich trägt. Das Drama schwebt also in der Luft, aber nicht als ein vom Sturm getragenes Dach, sondern als ein ganzes Gebäude, dessen Grundmauern mit einer heute doch dem Irrsinn sehr nahen Kraft aus der Erde hinaufgerissen worden sind.

S'il faut résumer l'essentiel de ce que Kafka dit ici, c'est que le drame se conçoit et s'apprécie à partir de plusieurs pôles qui ne sont pas forcément les mêmes : l'auteur qui écrit l'œuvre dramatique, l'acteur et le metteur en scène qui la rendent accessible au public, et le public qui apprécie. L'auteur d'un drame peut écrire la meilleure pièce selon lui-même, mais c'est l'acteur qui, sur la scène et pour le public, restitue à l'œuvre toute sa valeur communicative. Lorsqu'une œuvre dramatique est écrite, elle porte, certes, en elle toute sa puissance, mais seulement potentiellement (*Das Drama schwebt also in der Luft*). C'est à l'acteur de la porter et d'en transmettre le message :

le rôle de l'acteur est donc de jouer sa partition d'intermédiaire entre l'auteur et le public.

On peut comprendre, à travers ce commentaire, que Kafka pense que le drame en soi, quelle que soit sa puissance d'expression, ne transmet pas directement tout ce qu'il porte en lui. Entre l'auteur et le destinataire de l'œuvre, le drame a besoin d'une personne intermédiaire qui est l'acteur, pour réaliser totalement son message. Par contre, le roman porte déjà en lui toute la réalisation du message de son auteur.

Evidemment, ceci n'est pas une théorie révolutionnaire. On pourrait même dire qu'il s'agit là d'un constat empirique qui est à la portée de tout observateur doué d'un minimum de raison. Mais, à lire ce commentaire, on comprend sans doute un peu mieux pourquoi Kafka n'a pratiquement écrit aucun drame : il ne considérait certainement pas le drame comme un genre littéraire capable de réaliser sa propre ambition littéraire qui est de transmettre – de la manière la plus fidèle et la plus totale possible - un vécu intérieur profond. Le seul fragment de drame que Max Brod a retrouvé dans le *Nachlass* de Kafka s'intitule *Der Grubenwächter*¹⁹⁰. Cette petite ébauche de pièce de théâtre écrite en plusieurs esquisses par Kafka entre 1916 et 1917, fut publiée pour la première fois à Prague par Max Brod en 1936 dans le recueil *Beschreibung eines Kampfes* C'est Max Brod qui a choisi le titre de cette œuvre sur la base du thème central, et élaboré une synthèse des diverses versions manuscrites de l'auteur.

¹⁹⁰ C'est l'histoire d'un prince qui fait garder les catacombes où reposent les restes de ces ancêtres. Il confie cette tâche de « gardien des tombes » à un vieil homme qui vient régulièrement lui rendre compte de ses expériences sur son lieu de travail, notamment ses combats acharnés contre les morts qui veulent revenir de l'au-delà à la vie pour conseiller et assister leur jeune successeur. Mais le jeune prince et son fidèle gardien se heurtent aussi aux adversaires d'ici-bas. (Hartmut Müller 1985 : 93).

Si, en dehors de ce fragment, Kafka n'a laissé aucune œuvre dramatique digne de ce nom, cela ne signifie nullement que Kafka n'aimait pas le théâtre en général, ou le drame en particulier. Bien au contraire, il a prouvé à maintes occasions son intérêt – on peut même dire sa passion – pour le théâtre. Lorsqu'en octobre 1911, une troupe de théâtre de Lemberg vint jouer pendant près d'un an à Prague, Kafka assista à une douzaine de représentations en langue yiddish, et découvrit par là-même, pour la première fois, son intérêt personnel pour la culture juive qui servait de fond à ce théâtre populaire. Il fut particulièrement fasciné par les acteurs dont l'un d'eux, Jizcak Löwy, devint son ami (Hartmut Müller 1985 : 21, 23 & 36). Il s'éprit même d'un amour platonique pour l'une des actrices de cette troupe, une jeune dame nommée madame Klug, et que Kafka n'arrêtait pas d'encenser (K9 : 170 & 172) :

Sie mußte glauben, von mir geliebt zu sein, wie es auch wahr gewesen ist, und gab mir mit diesen Blicken die einzige Erfüllung, die sie als erfahrene aber junge Frau, gute Ehefrau und Mutter, einem Doktor ihrer Einbildung geben konnte. Diese Blicke waren so dringend und von Wendungen, wie »es gab hier so liebe Gäste, besonders einzelne« unterstützt, daß ich mich wehrte und das waren die Augenblicke, in denen ich ihren Mann ansah. Ich hatte wenn ich beide verglich eine grundlose Verwunderung darüber, daß sie gemeinsam von uns wegfahren sollten und doch sich nur um uns bekümmerten und keinen Blick für einander hatten. [...] Einer der wichtigsten Eindrücke beim Abschied der Fr. Klug war, daß ich immer glauben mußte, als einfache bürgerliche Frau halte sie sich mit Gewalt unter dem Niveau ihrer wahren menschlichen Bestimmung und bedürfe nur eines Sprunges, eines Aufreißen der Tür, eines aufgedrehten Lichtes, um Schauspielerin zu sein und mich zu unterwerfen. Sie stand ja auch wirklich oben und ich unten wie im Teater. - Sie hat mit 16 Jahren geheiratet, ist 26 Jahre alt.

En fait, l'amour que Kafka éprouvait pour cette femme mariée et mère de famille n'était rien d'autre que ce qu'il éprouvait pour tout artiste. Et c'est sans aucun doute en liaison avec cet amour platonique et ambigu qu'il conçut en 1911 le projet d'écrire une œuvre qu'il voulait intituler „*Die Liebe zu einer Schauspielerin*“ „*Ein Teater*“ (K9 :

216). Mais rien n'indique si cette œuvre devait être un drame ou un roman. Une chose est certaine : les trois romans que Kafka a écrits depuis sa fructueuse rencontre avec la troupe de théâtre de Lemberg, c'est-à-dire *Der Verschollene*, *Der Proceß* et *Das Schloß*, portent tous la marque d'une grande théâtralité.

7.2 – Construction dramatique des romans de Kafka

7.2.1 – Le roman *Der Verschollene* ou le monde est un théâtre

S'il fallait résumer le roman *Der Verschollene*, on peut le faire par la formule suivante : Le monde est un théâtre. Ceci est symbolisé dans le roman par le « Théâtre d'Oklahoma ». Dans ses pérégrinations du « Vieux Monde » (l'Europe) jusqu'au « Nouveau Monde » (l'Amérique), Karl Roßmann doit apprendre à affronter le monde comme un vaste champ de bataille. Toute l'action du roman se fonde sur cette lutte contre l'injustice et l'arbitraire. On peut dire qu'il s'agit ici d'un roman qui applique une dramaturgie de la confrontation (« *Eine Dramaturgie der Konfrontation* »), selon l'expression de Lutz Tantow¹⁹¹. Kafka réalise cette dramaturgie de la confrontation par une maîtrise de l'art de la composition dramatique dans la narration, ce qui constitue une des caractéristiques principales de toute l'œuvre romanesque de Franz Kafka. Concrètement, cette composition dramatique s'observe dans l'organisation du texte en tableaux, comme pour une œuvre dramatique. Cet art n'est pas encore à son apogée

¹⁹¹ Cf. Lutz Tantow (1988): *Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. Eine Dramaturgie der Konfrontation*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Band 18. Saarbrücken: Werner J. Röhrig Verlag.

dans *Der Verschollene*, mais on en perçoit déjà quelques indices. Voyons avec quelques exemples ponctuels cette organisation dans le roman :

1^{ère} scène : Le chapitre Der Heizer

La première scène du roman *Der Verschollene* qui rappelle une représentation théâtrale se trouve dans le chapitre intitulé «Der Heizer» (Le soutier), lorsque le soutier s'est rendu, en compagnie de Karl, auprès du capitaine dans son bureau pour se plaindre du traitement qu'on lui fait sur le bateau. A leur apparition, les occupants étaient immobiles, figés qu'ils étaient dans leurs activités respectives. On fit dire au soutier : "*Scheren Sie sich sofort aus dem Zimmer*" (p. 20). (Disparaissez immédiatement de cette pièce !). Sur ce, Karl prit sur lui d'intervenir en faveur du soutier. Il fit son entrée dans la pièce en la traversant à grands pas. Et le fait qu'il ait traversé la pièce ne les laissa pas les autres indifférents, comme on peut le lire dans le passage suivant (K2 : 20):

Natürlich wurde gleich das ganze Zimmer lebendig. Der Schiffsoffizier am Tisch war aufgesprungen, die Herren von der Hafbehörde sahen ruhig aber aufmerksam zu, die beiden Herren am Fenster waren nebeneinander getreten, der Diener, der glaubte, er sei dort, wo schon die hohen Herren Interesse zeigten, nicht mehr am Platze, trat zurück. Der Heizer an der Tür wartete angespannt auf den Augenblick, bis seine Hilfe nötig würde. Der Oberkassier endlich machte in seinem Lehnstuhl eine große Rechtswendung.

Le fait que Karl ait traversé la salle peut être considéré comme une entrée en scène qui provoqua non seulement un redéploiement des gens dans la salle, mais aussi une modification - aussi légère soit-elle - du décor : "*Der Oberkassier endlich machte in seinem Lehnstuhl eine große Rechtswendung*". Cette nouvelle disposition fit sortir certains de l'anonymat. C'est ainsi que dans son intervention, Karl fut troublé par la

présence d'un homme qu'il n'aurait pas remarqué autrement s'il n'y avait pas eu ce bouleversement provoqué par son entrée. Cet homme aussi entrera en scène et se révélera être l'oncle de Karl. Et c'est à juste titre que le Commandant du bateau se félicita du fait que son bateau ait été le théâtre d'une telle rencontre : « *Es ist eine besondere Ehre für mein Schiff, daß es den Ort eines solchen Zusammentreffens abgeben konnte.* » (P.37). Le navire en effet a servi de cadre pour les retrouvailles entre Karl et son oncle ; il a servi de cadre de théâtre pour cette rencontre et a vu comment les choses se sont passées.

2è scène : dans le chapitre Brunelda

Une deuxième scène du même genre peut être trouvée dans le chapitre « Brunelda », notamment lorsque Karl, après avoir ramené Robinson à son appartement, voulait repartir pour se rendre à l'auberge que la cuisinière en chef lui avait indiquée. Le chauffeur et Robinson, par leurs plaintes, ne voulaient pas le laisser partir. Toute cette scène se déroulait de façon banale lorsqu'il se passa quelque chose qui lui donna de l'intensité en faisant d'elle un vrai spectacle (K2 : 211) : « *Gerade machte durch die Straße ein Polizeimann die Runde ein, faßte mit gesenktem Gesicht den hemdärmligen Menschen ins Auge und blieb stehn.* » Cette scène qui jusqu'alors semblait être juste une querelle banale entre Karl et ses deux comparses prit une tournure sérieuse avec l'apparition d'un policier. Ce dernier aussi aurait pu passer sans problème s'il n'avait pas été attiré par l'habillement insuffisant de Karl. Pris de peur, Robinson crut pouvoir chasser l'agent en criant qu'il ne se passait rien. Non seulement il ne fit pas partir

l'agent, mais en plus il provoqua l'arrivée de plusieurs autres spectateurs autour d'eux :

- Il y a d'abord les enfants qui accourent et dont l'attention se porta sur Karl et le chauffeur (K2 : 211) : „ *Die Kinder, welche den Polizeimann beobachtet hatten, wurden nun durch sein Stillstehn auch auf Karl und den Chauffeur aufmerksam und liefen im Trab herbei.*”

- Puis il y a, dans l'entrée de l'immeuble d'en face, une vieille femme s'immobilisa et regarda fixement dans leur direction, sans oublier le gars au nez tout rongé, assis sous le porche, et qui suivait lui aussi le spectacle avec attention.

- Plus tard les débardeurs, pendant leur pause, se sont joints au groupe (p.217).
- De surcroît, Delamarche, depuis le haut de l'immeuble suivait aussi toute la scène et comme par hasard, avec une lorgnette de théâtre (K2 : 211).

La situation théâtrale créée dans cette scène est au complet avec comme acteurs principaux, Karl, le Policier, Robinson et le Chauffeur, et les spectateurs situés à différents niveaux par rapport à la scène, exactement comme dans une scène de théâtre. A tout cela, il faut ajouter les enfants qui étaient vraiment intéressés par le personnage de Karl qu'ils considéraient comme le plus important de tous : „*Die Kinder näherten sich Karl allmählich mit kleinen Schritten, denn dieser schien ihnen ; trotzdem er sie nicht beachtete, wegen seiner blauen Hemdärmel der wichtigste von allen zu sein.*“ (p. 212). On remarque pendant le récit de cette scène que ce groupe de spectateurs que constituent ces enfants, changeait de place en vue de mieux apercevoir

ce qui se passait, selon que ce soit ce personnage-ci ou ce personnage-là le centre d'intérêt de la scène.

Ce que nous venons d'esquisser dans le roman *Der Verschollene*, à savoir : la configuration théâtrale du récit - est encore plus accentuée dans le roman *Der Proceß*.

7.2.2 – *Der Proceß* : la « conception dramaturgique » du récit

7. 2.2.1- La configuration des chapitres du roman

Le premier indice d'une « conception dramaturgique » de la narration dans le roman *Der Proceß* se trouve déjà dans la toute première phrase. C'est l'amorce directe qui est généralement appelée « absoluter Anfang », et qui consiste à sauter pieds joints dans l'histoire narrée, sans préambule ni pré-histoire : „*Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet.*“ Cette amorce montre que la narration entre directement dans l'essentiel de l'action qui est l'arrestation de K., laquelle arrestation sera immédiatement « mise en scène » et jouée par les divers protagonistes, avec le lecteur comme spectateur. Mais cette introduction directe du lecteur du roman dans la scène de l'arrestation n'est que le premier indice d'une véritable organisation du roman en « sketches » ou « tableaux ».

Les 10 chapitres du roman *Der Proceß* sont construits sur le mode d'un drame classique en 5 actes qui comprend, selon la « Pyramide de Freytag » établie depuis 1863 dans *Die Technik des Dramas*¹⁹² :

1. „*Exposition*“,
2. „*Steigerung*“ durch erregende Momente,
3. „*Höhepunkt*“,
4. „*Peripetie*“ (oder „*retardierendes Moment*“: „*Moment der letzten Spannung*“),
5. „*fallende Handlung*“ und vorausweisendes Ende (oder als „*Katastrophe*“ bzw. „*Lösung*“).

La narration dans le premier chapitre du roman *Der Proceß* rappelle strictement cette structure dramatique qui culmine avec la remarque amicale des gardiens qui signifient à K. que, s'il est docile, son procès pourrait bien se passer, sans toutefois présumer de son innocence qui est la seule chose douteuse, car, sa culpabilité, selon les gardiens, est incontestable et non négociable. Dans cette narration, on peut voir à travers certaines descriptions, de véritables scènes ou de véritables acteurs en scène ; ce qui donne à la narration l'impression d'être des scènes jouées, des mises en scène attirant l'attention d'autres protagonistes que l'on peut considérer comme des spectateurs. A titre d'exemple, on peut décomposer en séquences une portion de la narration dans le premier chapitre et les analyser comme des scènes. Ces scènes, nous les nommerons ici des tableaux, afin de mieux les identifier pour mieux les analyser.

¹⁹² Cité in O. F. Best 1995: 186. Initialement, le drame, selon Aristote, comprenait seulement 3 phases: Exposition, Péripétie et Catastrophe.

1^{er} tableau :

Le premier tableau dont nous parlerons est la toute première scène du roman *Der Proceß* qui s'est déroulée dans la chambre de Josef K. Ce matin-là Josef K. était encore au lit attendant qu'on lui apporte le petit déjeuner. Ce qu'il ignorait, c'est qu'il était arrêté et que les gens qui étaient chargés de le lui signifier, l'attendaient dans les pièces voisines de l'appartement. A l'insu de Josef K. lui-même, un décor fut planté pour le déroulement d'une petite scène qui sera celle de son arrestation. Tout ce qu'il constate ensuite, c'est l'absence de la cuisinière de Frau Grubach - qui de coutume lui apporte le petit-déjeuner- et l'insistance avec laquelle la dame d'en face le regardait depuis sa fenêtre. Cette dame dont on ne peut dire exactement si elle était au courant de l'affaire ou non, regardait K. ce matin- là d'une curieuse manière. Elle constituait en fait la principale spectatrice de cette scène, et qui, pour ainsi dire, se trouvait déjà sur place avant le début de la scène – et Josef K, un acteur principal qui s'ignore, du moins jusqu'alors. Tout est prêt pour la scène, mais il fallait quelque chose pour annoncer le début de la représentation et déclencher la scène. Josef K. qui n'était pas au courant de tout ce qui se tramait autour de lui, fut celui qui mettra tout en branle. Ici nous voyons la parodie de Kafka : faire du théâtre sans le faire. Josef K. sonna : *“K. wartete noch ein Weilchen, sah von seinem Kopfkissen aus die alte Frau die ihm gegenüber wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete, dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er.”* (P.9). Et ce n'est que quand K. sonna que la scène a commencé. Toute la cybernétique était mise en place, elle était soumise à cette sonnette et n'attendait qu'elle pour se mettre en branle.

La vue que la vieille femme d'en face - celle qui est considérée comme la spectatrice de cette scène - avait de la chambre de Josef K., est un peu surprenante. Depuis sa fenêtre elle le regardait dans son lit, un peu comme s'il n'y avait pas de mur ; un peu comme si la chambre de Josef K. n'avait pas de mur. Et cela fait penser dans une certaine mesure à une vraie scène où il n'y a pas de mur - du moins pas visible - qui sépare le spectateur des acteurs.

2^{ème} tableau

Le second tableau concerne la scène qui s'est déroulée dans la deuxième pièce. Josef K. n'y semblait pas être attendu. Mais les détails qui font penser à une scène jouée sont les suivants :

- pour la circonstance le décor a été modifié.
- Josef K. fait une entrée fracassante sur scène, comme un acteur.
- Et il y avait toujours la spectatrice.

Cette scène est l'une des plus importantes parce qu'elle constitue un premier véritable tournant dans le procès : c'est ici qu'il a été signifié à K. son arrestation.

3^{ème} tableau

Pour ce troisième tableau, le décor aussi a été modifié, Josef K. fit ici aussi une entrée spectaculaire sur scène, et comme pour les autres cas, il y avait des spectateurs. Mais ici, il se passa quelque chose de très intéressant qui mérite d'être relevé : Josef K., à un moment donné, constate que les spectateurs suivaient toujours la représentation, et il en est un peu dépité. Il dit alors (K3 : 21-22) « *Dort sind auch solche Zuschauer* », rief

K. ganz laut dem Aufsteher zu und zeigte mit dem Zeigefinger hinaus. « Weg von dort » rief er dann hinüber. (P.21-22).

Nous dirons donc que ces trois séquences dans lesquelles se sont jouées les scènes de l'arrestation, paraissent ne former qu'un seul espace scénique, et les spectateurs peuvent suivre les scènes sans beaucoup de difficultés. Josef K. qui a enfin remarqué la présence de ces spectateurs, se met à jouer son rôle. Il a cru bon, non seulement de parler d'eux, mais aussi de leur parler. C'est pourquoi, exaspéré du fait que les voisins– spectateurs suivent la scène là où elle se déroule, K. a cru bon de leur adresser la parole et de leur intimer l'ordre de disparaître (K3 : 22). Ce faisant, il brise le « quatrième mur » qui le sépare lui en tant qu'acteur des spectateurs que sont les voisins.

En fait, la notion de « quatrième mur » fut inventée par André Antoine, acteur et metteur en scène, et bien avant lui, par Denis Diderot dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1750, chapitre 19). Cette notion se base sur l'idée selon laquelle un mur virtuel devait séparer l'acteur et le spectateur : *‘‘imaginez sur le bord de la scène un grand mur qui vous sépare du parterre. Jouez comme si le voile ne se levait pas’’*¹⁹³. Mais il y a d'autres théoriciens qui soutiennent que ce « quatrième mur » doit être brisé pour que l'acteur puisse parler directement au public. Par le fait que Josef K. s'adresse directement à ses voisins, qui constituent le public de cette scène, Kafka rappelle cette pratique des théoriciens du théâtre.

¹⁹³ Cf. [www.http://wikipedia.org/wiki/quatrième mur](http://wikipedia.org/wiki/quatrième_mur)

Après le premier chapitre du roman, la situation de l'accusé Josef K. ne connaîtra plus pendant un an aucune progression significative, aucune amélioration notoire, mais la structure dramatique du roman est maintenue par les diverses démarches vaines qu'il entreprend, et surtout par la « guérilla » (faite de provocations, de bravades et de menaces) qu'il mène contre le tribunal invisible. Le spectacle offert par cette lutte inutile fait que l'évolution de la tragédie de K. a piétiné tout le temps pour devenir finalement ce que K. lui-même en a fait dès le commencement, c'est-à-dire une comédie. Le dénouement de la comédie est toutefois demeuré tragique pour lui. Le récit du roman garde donc de bout en bout une structure dramatique, puisqu'il débouche sur un dénouement tragique.

7. 2.2.2 - La « narration du dialogue » dans le roman

Le premier chapitre du roman *Der Proceß* est constitué d'un entretien relaté essentiellement sous forme de dialogues bruts, et enrichi d'une description minutieuse des actions et réactions des protagonistes, ainsi que des gestes, mimiques, attitudes et comportements qui caractérisent chacun d'eux. Dans un texte théâtral, ces indications scéniques sont appelées des didascalies. Les dialogues bruts se suffisent à eux-mêmes pour apporter au lecteur l'essentiel de l'information. Mais la profusion de détails fournis par la description des gestes et autres éléments d'expression corporelle, apporte au récit toute sa saveur et confère à l'ensemble du texte ce « je ne sais quoi » qui en fait un véritable « acte de communication globale », un art théâtral total qui fait de la scène décrite un véritable spectacle. Voyons donc les principaux éléments de ce

« spectacle » à travers quelques « dialogues bruts » que sont généralement les échanges de paroles, du tac au tac, entre K. et ses interlocuteurs.

Premier échange de K. avec deux « gardiens » (« Wächter ») (K3 : 9-10)

1. « Wer sind Sie? »
2. « Sie haben geläutet? »
1. « Anna soll mir das Frühstück bringen »,
2. „Er will, dass Anna ihm das Frühstück bringt.“
3. „Es ist unmöglich“
1. (K.) „Das wäre neu. Ich will doch sehen, was für Leute im Nebenzimmer sind und wie Frau Grubach diese Störung mir gegenüber verantworten wird.“
2. „Wollen Sie nicht lieber hierbleiben?“
1. „Ich will weder hierbleiben, noch von Ihnen angesprochen werden, solange Sie sich mir nicht vorstellen.“
2. „Es war gut gemeint“

Deuxième échange (K3 : 10-11) :

3. (Willem) „Sie hätten in Ihrem Zimmer bleiben sollen! Hat es Ihnen denn Franz nicht gesagt? »
1. „Ja, was wollen Sie denn? Ich will doch Frau Grubach“
3. „Nein. Sie dürfen nicht weggehen, Sie sind *ja* verhaftet.
1. „Es sieht so aus. Und warum denn?“
3. „Wir sind nicht dazu bestellt, Ihnen das zu sagen. Gehen Sie in Ihr Zimmer und warten Sie. Das Verfahren ist nun einmal eingeleitet, und Sie werden alles zur richtigen Zeit erfahren. Ich gehe über meinen Auftrag hinaus, wenn ich Ihnen so freundschaftlich zurede. Aber ich hoffe, es hört es niemand sonst als Franz, und der ist selbst gegen alle Vorschrift freundlich zu Ihnen. Wenn Sie auch weiterhin so viel Glück haben wie bei der Bestimmung Ihrer Wächter, dann können Sie zuversichtlich sein.“
2. „Sie werden noch einsehen, wie wahr das alles ist“.

Troisième échange rapporté alors sous forme de discours indirect, avec déshabillage de K. et confiscation de ses vêtements, geste accompagné d'un « conseil d'ami » (K3 : 11-12) :

Es ist besser, Sie geben die Sachen uns als ins Depot, denn im Depot kommen öfters Unterschleife vor und außerdem verkauft man dort alle Sachen nach einer gewissen

Zeit, ohne Rücksicht, ob das betreffende Verfahren zu Ende ist oder nicht. Und wie lange dauern doch derartige Prozesse, besonders in letzter Zeit. Sie bekämen dann schließlich allerdings vom Depot den Erlös, aber dieser Erlös ist ersten an sich schon gering, denn beim Verkauf entscheidet nicht die Höhe des Angebotes, sondern die Höhe der Bestechung, und weiter verringern sich solche Erlöse erfahrungsgemäß, wenn sie von Hand zu Hand und von Jahr zu Jahr weitergegeben werden.

On constate que dans ces trois séquences de dialogues bruts successifs, l'essentiel de l'information est déjà communiqué : l'arrestation de K. qui est simplement postulée comme si elle est indiscutable (« *Sie sind ja verhaftet* »). L'arrestation de K. n'est ni véritablement narrée, ni précisément décrite, mais simplement annoncée comme une nouvelle (« *Meldung* »), une simple information, un fait divers, alors qu'il s'agit de la vie d'une personne.

Mais les nombreux détails qui décrivent les attitudes, les comportements, les actions et les réactions des protagonistes contribuent, tantôt à fragiliser, tantôt à conforter le caractère irréfutable de cette arrestation. Selon que ces détails se rapportent à K. lui-même ou à ses interlocuteurs, la véracité et la solidité de l'arrestation sont remises en cause ou confirmées. Ce que les uns affirment avec évidence et certitude est vivement contesté et rejeté par K. qui considère tout cela comme une intrusion intolérable dans sa vie privée. Ici on peut dire que deux logiques contradictoires s'affrontent, sans que le lecteur puisse dire laquelle est la plus cohérente et la plus juste.

Mais lorsque les deux « intrus » passent de la simple information à l'exécution de l'arrestation, notamment en déshabillant K., en confisquant ses vêtements et en le « manœuvrant » (c'est-à-dire en le maltraitant gentiment, comme cela se fait par les forces de l'ordre dans tous les pays du monde), alors K. se rend rapidement compte du

déséquilibre des forces qui n'est nullement en sa faveur, ce qui l'amène à mettre un peu d'eau dans le vin de sa propre logique : il proteste encore, mais timidement, et dans un « faux dialogue », notamment un monologue intérieur mené à voix basse (K3 : 12) :

Was waren denn das für Menschen? Wovon sprachen sie? Welcher Behörde gehörten sie an? K. lebte doch in einem Rechtsstaat, überall herrschte Friede, alle Gesetze bestanden aufrecht, wer wagte, ihn in seiner Wohnung zu überfallen? [...] Man könnte zwar das Ganze als Spaß ansehen, als einen groben Spaß, den ihm aus unbekanntem Gründen, vielleicht weil heute sein dreißigster Geburtstag war, die Kollegen in der Bank veranstaltet hatten, es war natürlich möglich, vielleicht brauchte er nur auf irgendeine Weise den Wächtern ins Gesicht zu lachen, und sie würden mitlachen, vielleicht waren es Dienstmänner von der Straßenecke, sie sahen ihnen nicht unähnlich - ...

C'est alors que lui vint l'idée puérile de considérer tout cela comme une comédie : « *War es eine Komödie, so wollte er mitspielen* », et d'aller chercher les papiers de son vélo, lorsqu'il lui fut demandé de présenter ses papiers d'identité. Finalement, lorsque les deux « gardiens » le narguèrent en mangeant, sous ses yeux, son petit-déjeuner, il comprit qu'il s'agissait bien d'une véritable arrestation¹⁹⁴, qu'il ne fallait nullement minimiser ou banaliser. Désormais la véracité de l'arrestation, et par conséquent la matérialité du procès, ne pouvait plus être mise en doute. Il s'agissait donc désormais, non plus de nier l'arrestation ou le procès, mais de chercher toutes les stratégies possibles pour en réduire les effets immédiats, afin de pouvoir organiser la défense pour réfuter l'accusation et prouver l'innocence de K. Or, organiser la défense (en prenant un avocat) et prouver son innocence en allant aux convocations des juges, c'est déjà confirmer par soi-même la réalité du procès et du Tribunal invisible qui l'a

¹⁹⁴ Rappelons que l'arrestation de K. s'est faite sur le même modèle que dans le récit *Der Schlag ans Hoftor*, où l'annonce de cette arrestation est en même temps suivie de sa mise en application, alors que le lieu de l'arrestation devient automatiquement la salle du premier interrogatoire, et que l'interrogatoire lui-même est déjà équivalent à l'emprisonnement dans le même endroit. Tout ceci matérialise l'omnipotence et l'omniprésence du tribunal qui accuse, arrête, juge et exécute en même temps.

commandité. En somme, si le procès pouvait encore être considéré comme une pure invention au début du roman, il est déjà devenu une réalité tangible avant même la fin du premier chapitre du roman, et ceci par le simple fait de l'accusé lui-même qui conforte la thèse de l'accusateur.

7.2.3 – *Das Schloß* : une (nouvelle !) comédie de K.?

7. 2.3.1. - La « résurrection » d'un personnage

On croyait Josef K. mort (abattu « comme un chien » !) dans le roman *Der Proceß*, mais le voici en quelque sorte ressuscité dans *Das Schloß*, comme dans une pièce de théâtre où le héros meurt chaque soir, à la fin de chaque représentation (avant la fermeture du rideau), mais réapparaît le lendemain, au lever du rideau, pour une nouvelle représentation. On se souvient que le rideau s'est refermé sur K. dans *Der Proceß* au début de son trente-et-unième anniversaire. Ici dans le *Das Schloß*, il nous est revenu à peine plus âgé, puisqu'il est présenté comme un homme dans la trentaine (« einen Mann in den Dreißigern »). Certes, il ne porte plus son prénom Josef, mais cela paraît sans grande importance, car le personnage est là de nouveau avec tout son talent de comédien, et toute sa logique de lutte, de bravade et d'adversité.

Il est intéressant de constater que, non seulement nous retrouvons le personnage de K. dans *Das Schloß*, mais cet autre roman commence lui aussi comme l'autre. Le premier chapitre et la première scène dans *Der Proceß* sont le réveil de K., suivi de la première

conversation avec les « gardiens », scène qui se transforme en un interrogatoire annonçant le début du procès d'un an qui constituera l'essentiel du roman. Ici dans *Das Schloß*, dès le premier chapitre, K. se voit réveillé par un jeune homme venu dans l'auberge en pleine nuit pour lui demander son autorisation de séjour dans le petit village qui dépend directement du Château. Ici aussi la scène du réveil de K., suivie de l'entretien, prend rapidement la tournure d'un interrogatoire entre K. et ce jeune homme nommé Schwarzer. Ce jeune homme – „mit schauspielerischem Gesicht“ - vient „jouer son rôle“ et trouve aussi évidemment des spectateurs que sont les paysans assis au comptoir, et qui sont des habitués du bar de l'auberge (K4 : 9) : „Die Bauern waren auch noch da, einige hatten ihre Sessel herumgedreht, um besser zu sehen und zu hören.“ Ici comme dans la première scène du roman *Der Proceß*, K. lui aussi se retrouve dans son rôle préféré de bravade. C'est pourquoi s'engage alors un dialogue d'une grande théâtralité dans lequel il va montrer, lui aussi, tous ses talents d'acteur, avec une gestuelle particulièrement étudiée pour impressionner son public devant lequel il veut récolter immédiatement son premier succès dans ce village où il vient d'arriver (K4 : 10-11) :

„Und man muß die Erlaubnis zum Übernachten haben?“ fragte K., als wolle er sich davon überzeugen, ob er die früheren Mitteilungen nicht vielleicht geträumt hätte.

„Die Erlaubnis muß man haben“ war die Antwort, und es lag darin ein großer Spott für K., als der junge Mann mit ausgestrecktem Arm den Wirt und die Gäste fragte: „Oder muß man etwa die Erlaubnis nicht haben?“

„Dann werde ich mir also die Erlaubnis holen müssen“, sagte K. gähnend und schob die Decke von sich, als wolle er aufstehen.

„Ja von wem denn?“ fragte der junge Mann.

„Vom Herrn Grafen“, sagte K., „es wird nichts anderes übrig bleiben.“

„Jetzt um Mitternacht die Erlaubnis vom Herrn Grafen holen?“ rief der junge Mann und trat einen Schritt zurück.

„Ist das nicht möglich?“ fragte K. gleichmütig. „Warum haben Sie mich also geweckt?“

Nun geriet aber der junge Mann außer sich. „Landstreichermanieren!“ rief er. „Ich verlange Respekt vor der gräflichen Behörde! Ich habe Sie deshalb geweckt, um Ihnen mitzuteilen, dass Sie sofort das gräfliche Dorf verlassen müssen.“

„Genug der Komödie“, sagte K. auffallend leise, legte sich nieder und zog die Decke über sich. „Sie gehen, junger Mann, ein wenig zu weit, und ich werde morgen noch auf Ihr Benehmen zurückkommen. Der Wirt und die Herren dort sind Zeugen, soweit ich überhaupt Zeugen brauche. Sonst aber lassen Sie es sich gesagt sein, dass ich der Landvermesser bin, den der Graf hat kommen lassen. Meine Gehilfen mit den Apparaten kommen morgen im Wagen nach. Ich wollte mir den Marsch durch den Schnee nicht entgehen lassen, bin aber leider einigemal vom Weg abgeirrt und deshalb erst so spät angekommen. Daß es jetzt zu spät war, im Schloß mich zu melden, wusste ich schon aus Eigenem noch vor Ihrer Belehrung. Deshalb habe ich mich auch mit diesem Nachtlager hier begnügt, das zu stören Sie die – gelinde gesagt – Unhöflichkeit hatten. Damit sind meine Erklärungen beendet. Gute Nacht, meine Herren.“ Und K. drehte sich zum Ofen hin.

On notera que c'est K. lui-même qui qualifie cet entretien de « comédie » (« Genug der Komödie ! »), mais c'est lui aussi qui la joue avec délectation. On assistera en effet à la sortie spectaculaire de K. visiblement satisfait de l'effet de surprise que fit sur son auditoire la nouvelle de sa déclaration plutôt incroyable : si vous ne le saviez pas, je vous annonce que je suis ici sur requête personnelle du Comte.

Comme dans le roman *Der Proceß*, toute la machine de la « comédie » de K. est lancée. Mais nous savons déjà que, comme dans *Der Proceß*, la maîtrise de ce jeu va lui échapper progressivement et irrémédiablement : la suffisance – voire l'arrogance - qu'il affiche ici en proclamant qu'il est venu à l'invitation du Comte, souverain du Château, va fondre progressivement, au point qu'à la fin du roman, seule la grâce accordée au tout dernier moment par les maîtres invisibles du Château l'autorise à rester dans le village. Comme dans le roman *Der Proceß*, la comédie va donc dérapier. Le chapitre 25 – le dernier – s'ouvre en effet, à nouveau, sur K. qui vient de se réveiller (K4 : 347) : „Als K. aufwachte, glaubte er zuerst, kaum geschlafen zu haben ; [...] Aber als er sich streckte, das Kissen herunterfiel und Bett und Fässer knarrten, kam gleich Pepi, und nun erfuhr er, dass es schon Abend war und er weit über zwölf Stunden geschlafen hatte.“ Entre la première scène du premier chapitre et la première

scène du dernier chapitre, on pressent la réalité vécue par K. ainsi que la tournure prise par les événements : il est passé de l'attitude triomphante et arrogante de sa bravade à la lassitude totale, puisqu'il a dormi plus de douze heures et avait encore pourtant l'impression de n'avoir pas du tout dormi. Lui qui était venu braver les autorités du Château en se faisant passer pour un géomètre requis par le Comte en personne, sera broyé par la machine administrative du Château et réduit à l'impuissance. Les 20 chapitres du roman peuvent donc être perçus comme les 4 ou 5 actes d'un drame qui, certes ne mène pas K. à la mort comme dans *Der Proceß*, mais révèle tout le drame de la précarité de son existence.

Voyons à présent, à titre d'exemple, quelques éléments de la théâtralité de ce roman, à travers l'analyse d'un chapitre.

7. 2.3.2 – La conception scénique du roman

Comme pour le roman *Der Proceß*, nous pouvons aussi analyser dans *Das Schloß* certaines scènes pour montrer l'accent particulier que l'auteur met sur la construction scénique dans ses romans. Cette analyse repose aussi bien sur la configuration en « tableaux » du récit que sur la théâtralité des personnages. A titre d'exemple, citons la scène qui se trouve à la fin du dixième chapitre, où l'on voit K. qui, après avoir échappé à l'interrogatoire avec Momus, se remet en route pour l'Auberge du Pont. Le messager Barnabé vient le retrouver en chemin, ayant une commission pour lui. Au

même moment les deux assistants viennent les rejoindre. Après un moment de discussion entre les différents protagonistes, le narrateur dit (K4 : 151) :

So kritzelte es K. nur für Barnabas auf einem Stück Papier auf eines Gehilfen Rücken, während der andere leuchtete, aber K. konnte es schon nach dem Diktat des Barnabas aufschreiben, der alles behalten hatte und es schülerhaft genau aufsagte, ohne sich um das falsche Einsagen der Gehilfen zu kümmern.

Ce qui nous intéresse dans ce passage est le fait que, premièrement, l'un des assistants serve de support à K. pour qu'il puisse rédiger sa note. Il passe de son état d'acteur à l'état d'objet de décor, donc d'accessoire.

Au théâtre, les objets et les personnages entretiennent un rapport d'interchangeabilité. Les accessoires peuvent jouer le rôle de personnages et vice-versa. Dans *Dieu tenté par les mathématiques* de Jean-Yves Bosseur, les seuls personnages sur la scène sont deux balles blanche et bleue en caoutchouc. La pendule dans *la Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco se met à dialoguer avec M. et Mme Smith. Ces derniers trouvent d'ailleurs qu'elle a un esprit de contradiction. Dans *Akropolis* de Jerzy Grotowsky, c'est plutôt un tuyau de poêle qui sert de fiancée à Jakob.

Et si les objets peuvent donc se personnifier, les acteurs aussi peuvent se chosifier, se réifier. Dans sa mise en scène de *Dr Faust*, Ch. Marlowe fait assumer les fonctions d'accessoires aux acteurs, un courtisan sert d'aliment au pape. C'est une femme qui joue le rôle du livre que parcourt Faust pour découvrir les secrets de la nature (Ouellet 1995 : 70) : « Les utilités peuvent devenir des accessoires ou s'incorporer au décor : le

metteur en scène Okhlopov utilise (Ouellet 1975 : 70) « l'acteur –décor », l'acteur – meuble », « l'acteur-accessoire ».

Nous voyons aussi dans le tableau évoqué, le deuxième assistant qui éclaire la scène, ou mieux le groupe ainsi formé par K. qui était en train d'écrire en s'appuyant sur le dos d'un assistant et Barnabé en train de dicter le texte. Ce tableau est fortement théâtral, sans oublier que préalablement, pendant la discussion entre K. et Barnabé, les deux assistants tour à tour surgissaient derrière ce dernier comme d'une trappe – ce qui constitue encore une allusion au théâtre (!) (K4 : 150) :

« Gut », sagte K. Barnabas beobachtend und geflissentlich weggehend von den Gehilfen, welche abwechselnd hinter Barnabas' Schultern wie aus der Versenkung langsam aufstiegen und schnell mit einem leichten dem Winde nachgemachten Pfeifen, als seien sie von K.s Anblick erschreckt, wieder verschwanden, so vergnügten sie sich lange.

Pour l'interrogatoire de K., la même disposition fut prise. C'est le cadre d'une auberge qui a été choisi (K4 : 134) :

Und er riß sich los und ging ins Haus zurück, diesmal nicht an der Mauer entlang, sondern mitten durch den Schnee, traf im Flur den Wirt, der ihn stumm grüßte und auf die Tür des Ausschanks zeigte, folgte dem Wink, weil ihn froh und weil er Menschen sehen wollte, war aber enttäuscht, als er dort an einem Tischchen, das wohl eigens hingestellt worden war, denn sonst begnügte man sich dort mit Fässern, den jungen Herrn sitzen und vor ihm- ein für K. bedrückender Anblick – die Wirtin aus dem Brückengasthaus stehen sah.

Déjà au début du roman *Das Schloß*, il y a eu un changement de décor subtil qui fait penser à une mise en scène, avec l'entrée du jeune homme dans l'auberge où dormait K. Le narrateur mentionne à juste titre que le jeune homme avait un «visage d'acteur» « *mit schauspielhaftem Gesicht*»(K4 : 9). A son entrée, il est précisé que

les paysans qui jusqu'à présent se désintéressaient de K. ont dû tourner leurs sièges afin de mieux voir; K. et le jeune homme étant devenus les deux acteurs principaux, le centre d'intérêt (K4 : 9) : « *Die Bauern waren auch noch da, einige hatten ihre Sessel herumgedreht um besser zu sehen und zu hören.* ». Et du coup K. et ce jeune homme qui vient de faire son entrée comme sur une scène, occupaient le centre de toute cette scène. La narration devient ainsi « mise en scène » (et non plus récit). Elle peut être comédie ou tragédie, selon les cas, mais elle reste toujours une « scène jouée » et non narrée. Les lieux et les personnages ne sont plus décrits, mais « présentés » par l'auteur et vécus de manière participative par le lecteur (qui devient spectateur). Ainsi, on pourrait comparer ce roman de Kafka à une sorte de « théâtre épique » au sens où l'entendait Bertolt Brecht¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Cf. à ce sujet: Uta Olivieri-Treder (in Florenz): „Geziemendes über Brecht und Kafka“ *in: Brecht-Jahrbuch 1977* Hrsg. Von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand in Verbindung mit Gisela Bahr, Eric Bentley, Walter Hinck, Hans Mayer, Ulrich Weisstein und der Internationalen Brecht-Gesellschaft. Suhrkamp Verlag, p. 100-110, page citée: 108. Werner Mittenzwei: „Brecht und Kafka.“ *In: Sinn und Form* 15 (1963), Heft 4 S. 618-625; cf. source originale B. Brecht: „Geziemendes über Franz Kafka“.

Conclusion partielle

De la brève analyse que nous venons de faire dans les trois romans de Kafka – *Der Verschollene*, *Der Proceß* et *Das Schloß* – on peut retenir que Kafka réalise la « dramatisation du roman » à travers la structure dramatique de sa narration, la configuration scénique des chapitres de ses romans en « tableaux », et l'utilisation préférentielle du monologue intérieur par ses personnages, en ce sens qu'il n'existe plus de narrateur dans le sens traditionnel du terme. Il y a aussi la réduction substantielle du temps de narration qui est l'une des innovations romanesques majeures initiées par Kafka, ce que nous avons déjà vu notamment dans ses récits (« Erzählungen ») qui sont pratiquement tous des « mini-romans »¹⁹⁶, ou encore mieux, dans ses aphorismes (« Aphorismen ») qui s'entendent comme le commencement et en même temps la fin d'un roman tout entier. Dans une certaine mesure, la narration épique chez Kafka reflète ainsi la société postdramatique, société du spectacle, qui exige du héros d'un roman ou d'un drame une élaboration performative de son identité, une « mise –en scène » spectaculaire de sa personne et de ses problèmes.

Un ouvrage édité par Michael Müller sous le titre *Die Söhne. Drei Geschichten* et qui rassemble trois textes de Kafka, met en évidence la récurrence de la thématique du « conflit père-fils ou Vater-Sohn-Konflikt » dans ces œuvres. Il s'agit des trois récits suivants : *Das Urteil*, *Der Heizer* et *Die Verwandlung*. La juxtaposition « artificielle » de ces récits (car Kafka n'avait pas publié lui-même ces trois histoires ensemble) met

¹⁹⁶ Par exemple les récits intitulés „Die Prüfung“ ou „Gib ´s auf !“, deux exemples parmi tant d'autres.

en évidence patente leur parenté thématique : ce sont des histoires d'enfants mutilés (par leurs pères) qui tentent de « styliser » leur mutilation, comme le suggère bien le dessin de la couverture. Ce volume nous invite insidieusement à mettre ces trois histoires également en rapport avec les trois romans de Kafka qui font l'objet de notre analyse dans la présente Thèse. Car, ici aussi, les pères sont absents, seulement remplacés quelquefois par des oncles (douteux !). Chez Kafka, le père n'a généralement pas de nom, mais s'appelle tout simplement « der Vater » ; dans le roman *Der Proceß*, il n'existe même pas, sinon sous la forme d'un « oncle » énigmatique. Dans le récit *Das Urteil*, il a même été assassiné par le fils, pour avoir découvert le mensonge de ce dernier.

Les trois romans de Kafka – comme les trois récits édités par Müller - seraient-ils donc des histoires d'enfants parricides qui se seraient vengés de leurs pères qui les a mutilés ? Ce serait-ce donc des histoires d'Œdipe ? Cela nous fait dire que la dramatisation du roman chez Kafka ne se limite pas à la forme du récit, mais embrasse aussi la thématique, car l'histoire d'Œdipe est un thème hautement dramatique !

8. Autres aspects de la théâtralité dans les romans de Kafka



Dessin de Kafka extrait de Max Brod : *Franz Kafka – Eine biographie* (1963), utilisé en couverture de Franz Kafka : *Sämtliche Erzählungen* hrsg. von Paul Raabe (1986)

8.1. Le non- mouvement, une expression théâtrale

Quand nous lisons *Die Verwandlung*, nous voyons que le matin de son changement physique, Gregor Samsa ne pouvait plus sortir pour se rendre au travail. Sa mère s'est mise à crier son prénom. Gregor répondait en disant qu'il arrivait mais restait sur place ne faisait aucun mouvement. La contradiction entre sa promesse de sortir et le fait que le narrateur note qu'il ne fit aucun mouvement dans le sens de sortir, est un détail ironique à plus d'un titre. Mais ce qui peut échapper à première vue au lecteur, est la signification théâtrale que comporte ce non-mouvement de Gregor Samsa. Dans son analyse des expressions corporelles dans les différents théâtres orientaux tels que le *Nô* et le *Kabuki* japonais, Eugenio Barba a découvert que non seulement ces théâtres ont développé dans leurs gestuelles des expressions corporelles qui sont différentes de celles des Occidentaux, mais aussi que dans ces théâtres, le non-mouvement renferme une énergie et une dynamique (Barba 1995 : 448) :

Im No-Theater gibt es eine Regel, die besagt dass drei Zehntel jeder Aktion im Raum und sieben Zehntel in der Zeit stattfinden sollten. Normalerweise, wenn ich diese Flasche nehmen will, setze gerade soviel Energie ein, wie zur Ausführung dieser Handlung nötig ist. Aber im No setzt man sieben Teile zusätzlich ein, nicht um die Handlung im Raum auszuführen, sondern um sie im Schauspieler zu halten und zu bewahren (Energie in der Zeit). Das bedeutet dass der No-Schauspieler doppelt soviel seine Energie benutzt, als es für die Handlung im Raum allein nötig ist. Einersets projiziert der Schauspieler eine bestimmte Menge Energie in den Raum, andererseits hält er die doppelte Menge in sich.

Très souvent quand on parle d'énergie, on pense tout de suite à la vitalité, donc au mouvement qui s'accomplirait dans l'espace. Mais ici, il s'agit d'une autre énergie, d'une énergie mentale, que Barba explique comme suit (Barba 1995 : 447) :

Aber gerade eben habe ich zum Beispiel darüber nachgedacht, wie am besten dem Problem begegne, was ich erklären möchte. Das war eine Form von Energie: mentaler Energie. Mein ganzer Körper war sichtlich engagiert, obwohl ich mich nicht bewegt habe. Es wichtig zu verstehen, dass das Wort Energie nicht einzig und allein einer Aktion und Bewegung durch den Raum entspricht. Energie ist eine Potentialdifferenz, die alle verschiedenen Ebenen unseres Organismus erreichen kann, von der einzelnen Zelle bis zum Organismus in seiner Gesamtheit.

Cette énergie mentale dont il s'agit, signifie que, toutefois, sans se mouvoir visiblement, le corps s'engage intensément dans un mouvement auquel participent, pour ainsi dire, toutes les cellules du corps. Cette énergie est appelée dans le théâtre *Nô*, « Energie dans le temps » « Energie in der Zeit » par opposition à l'« energie dans l'espace » « Energie im Raum ». L'énergie dans l'espace se déploie de la façon suivante : je tends la main pour prendre la bouteille qui est sur la table devant moi. Mais je peux penser accomplir ce geste dans l'espace, m'en abstenir ensuite, et utiliser pour ce faire autant d'énergie (Barba 1995 : 447) :

Ich kann meine Energie im Raum folgendermassen ausrichten: Ich bewege meinen arm, und meine hand ergreift die Flasche, die vor mir auf dem Tisch steht. doch ich kann dies auch tun, indem ich meine Energie in der Zeit anstatt im Raum benutzte: mein ganz Körper ist beteiligt, ich bin bereit, bin vorbereitet auf eine ganz präzise Art zu handeln: die Flasche zu ergreifen. Meine Haltungsmuskeln sind aktiviert, mein Körper ist leicht versetzt, obgleich kaum wahrnehmbar, und er mobilisiert die gleichen Energien, die für die wirkliche Handlung nötig waren. Ich führe die Handlung aus, doch nicht im Raum, sondern in der Zeit. Das heisst, dass ich nur meine Haltungsmuskeln einsetzte, nicht aber die Bewegungsmuskeln, die meinen Arm beugen würden, noch die Greifmuskeln, die es meinen Fingern erlauben die Flasche zu ergreifen.

De même, dans *Der Verschollene*, le soutier qui a été l'objet de tous les mauvais traitements sur le bateau, à la vue de son persécuteur Schubal, s'est juste contenté de former un poing en s'abstenant de le lui mettre à la figure (K2 : 27)

Draußen stand in einem alten Kaiserrock ein Mann von mittlern Proportionen, seinem aussehn nach nicht eigentlich zur arbeit an den Maschinen geeignet und war doch - Schubal. Wenn es Karl nicht an aller Augen erkannt hätte, die eine gewisse Befriedigung ausdrückten, von der nicht einmal der Kapitän frei war, er hätte es zu seinem Schrecken am Heizer sehen müssen, der die Fäuste an den gestrafften Armen so ballte, als sei die

Ballung das Wichtigste an ihm, dem er alles was es er an leben habe zu opfern bereit sei. Da steckte jetzt alle seine Kraft, auch die, welche ihn überhaupt aufrechterhielt.

Former un poing pour le soutier était le moyen et le but. Là se concentrait toute sa force, là se concentrait toute son énergie, là se concentrait toute sa révolte. L'énergie que le soutier ou Gregor ont dépensée dans ces non-mouvements dépasse celle qu'ils auraient dépensée s'ils avaient accompli ces mouvements.

Quelle est la signification de cette énergie et quel est son rapport avec la genèse du théâtre ?

Dans son ouvrage le *Théâtre populaire pourquoi ?* où il défend l'idéologie du théâtre populaire où la discrimination sera bannie, et où le théâtre ne sera plus une distraction réservée à une classe sociale donnée, mais sera ouvert à tout le monde, Emile Copfermann, auteur de l'ouvrage *théâtre populaire pourquoi ?*, défend son point de vue en se basant sur l'une des hypothèses qui serait à l'origine du théâtre. Cette hypothèse fonde le théâtre sur l'animisme et surtout sur le fait que les adeptes de ce culte se servent de leur corps pour communiquer avec les dieux et avec les hommes, pour être les médiums entre les deux niveaux (Copfermann 1969 : 21) :

Une hypothèse plausible place dans l'animisme et dans la magie l'origine vivante du théâtre. L'animisme élément passif, la magie élément actif de la religion naissante, caractérisent une large part de l'activité humaine primitive. L'homme se sert de son corps pour communiquer avec le groupe. Ses mouvements deviennent langage visuel. Les moyens du théâtre naîtraient d'une nécessité d'exprimer un reflet fantastique de la croyance au surnaturel, aux dieux.

Faisant ainsi de la communication corporelle, un des moyens primitifs qui serait à l'origine du théâtre, Copfermann justifie notre affirmation selon laquelle Kafka fait du théâtre dans le roman.

Il est curieux de voir Karl Rossman qui est l'un des héros des trois romans que nous étudions, a été liftier dans un hôtel de luxe où il avait à monter les clients qui sortaient des théâtres. Ce qui montre que ce n'est pas tout le monde qui avait accès au théâtre ou qui avait le temps d'y aller.

8.2 – Le pseudonyme-masque dans le roman *Der Verschollene*

Nous voyons dans le dernier chapitre de ce roman inachevé, que lorsque Karl Rossman a voulu s'engager dans le théâtre d'Oklahoma, on lui demanda son nom, il a d'abord hésité, et ensuite il donna le sobriquet "negro" (K2 : 306) :

Es gab aber noch eine kleine Verzögerung, als man ihn jetzt nach seinen Namen fragte. Er antwortete nicht gleich, er hatte eine Scheu, seinen wirklichen Namen zu nennen und aufschreiben zu lassen. Bis er hier auch nur die kleinste Stelle er halten und zur Zufriedenheit ausfüllen würde, dann mochte man seinen Namen erfahren, jetzt aber nicht, allzulang hatte er ihn verschwiegen, als daß er ihn jetzt hätte verraten sollen. Er nannte daher, da ihm im Augenblick kein anderer Name einfiel, nur den Rufnamen aus seinen letzten Stellungen: « Negro ».

Les raisons pour lesquelles un individu choisit de se cacher sous un pseudonyme ou un sobriquet peuvent être multiples. Au nombre des raisons pour lesquelles Karl Rossman a donné ce sobriquet, on peut dire qu'il y a la peur des représailles, la recherche d'une individualité et d'une originalité, le plaisir de tromper les autres. En effet, lorsque Karl débarqua sur le sol américain son seul désir et objectif était de travailler et de réussir, ou du moins de trouver une place dans cette société. Mais il a plutôt connu beaucoup de malheurs et de mésaventures, au point qu'à la fin, et comme on le voit dans le passage sus-cité, son vrai nom commença à lui peser. C'était déjà le cas dans le

chapitre intitulé Brunelda où il fut confronté à l'agent de police. Le simple fait que l'agent de police répéta son nom lui parut suspicieux (K2 : 214) :

« Wie heißt Du », fragte er, schob den Stab unter den Arm und zog langsam ein Buch hervor. Karl sah ihn jetzt zum ersten Mal genauer an, es war ein kräftiger Mann, hatte aber schon fast ganz weißes Haar. « Karl Rossmann » sagte er. « Roßmann », wiederholte der Polizeimann, zweifellos nur, weil er ruhiger und gründlicher Mensch war, aber Karl, der hier eigentlich zum ersten Mal mit amerikanischen Behörden zu tun bekam, sah schon in dieser Wiederholung das Ausspreschen eines gewissen Verdachtes.-

Il ressentait donc une certaine peur en lui en face de cet agent de police, surtout lorsque ce dernier, après lui avoir demandé son nom, lui demanda aussi où il avait travaillé, question qu'il redoutait le plus. Alors Karl, très rapidement, a imaginé tout ce que cela lui coûterait de se retrouver, au bras d'un policier, à l'hôtel où il avait travaillé (K2 : 215) :

« In welchem Hotel warst Du denn angestellt? » Er senkte den Kopf und antwortete nicht, auf diese Frage wollte er unbedingt nicht antworten. Es durfte nicht geschehen, daß er von einem Polizeimann escortiert wieder ins Hotel Occidental zurückkäme, daß dort Verhöre stattfanden, zu denen seine Freunde und Feinde beizogen würden, daß die Oberköchin ihre schon sehr schwach gewordene gute Meinung über Karl gänzlich aufgab, da sie ihn, den sie in der Pension Brenner vermutete, von einem Polizeimann aufgegriffen, in Hemdärmeln, ohne ihre Visitenkarte zurückgekehrt fand, während der Oberkellner vielleicht nur voll Verständnis nicken, der Oberportier dagegen von der Hand Gottes sprechen würde, die den Lumpen endlich gefunden habe.

La peur qui fait que finalement Karl ne veut pas décliner sa vraie identité, est née en lui depuis qu'il était avec ses parents. Ces derniers ne faisaient pas grand cas de lui au point que la bonne semblait avoir plus de poids dans la maison que lui, le fils. Cette façon de traiter Karl a créé en lui de la peur et une forme de honte qui ont été accentuées par le rejet absolu dont il été finalement l'objet de la part de ses parents. L'insécurité que cette peur et cette honte ont suscitée en Karl, augmente à chaque fois

qu'il fait l'objet de persécution ou de rejet. C'est ce qui a été le cas lorsqu'il a été renié par son oncle : sur le chemin de Butterford en compagnie de Delamarche et Robinson, Karl n'a pas voulu s'approcher des camions de son oncle qui circulaient dans la ville pour embaucher des ouvriers, pour la simple qu'il avait peur de rencontrer ce dernier à bord. Il a été rejeté en tant que neveu certes, mais Karl a été si affaibli par cet acte qu'il ne peut pas s'approcher de ces camions pour oser se faire embaucher en tant qu'ouvrier. (p. 111).

8.2.1. – La recherche de l'affirmation de soi

On peut dire que le fait de choisir un pseudonyme constitue un masque pour Karl Rossman, mais encore plus pour K. le héros de *Das Schloß*. Alors que ce dernier n'arrivait pas à se faire une place dans le village, en ce sens qu'il n'arrivait pas à y justifier sa présence, un jour, il eut l'idée de téléphoner lui-même au château pour avoir des informations (K4 : 30) :

« Hier Oswald, wer dort? » rief es, eine strenge hochmütige Stimme, mit einem kleinen Sprachfehler, wie K. schien, den sie über sich selbst hinaus durch eine weitere Zugabe von Strenge auszugleichen versuchte. K. zögerte sich zu nennen, dem Telephon gegenüber war er wehrlos, der andere konnte ihn niederdonnern, die Hörmuschel weglegen und K. hatte sich einen vielleicht nicht unwichtigen Weg versperrt. K.'s Zögern machte den Mann ungeduldig. « Wer dort? » wiederholte er und fügte hinzu: « es wäre mir sehr lieb, wenn dortseits nicht so viel telephonierte würde, erst vor einem Augenblick ist telephonierte worden. » K. ging auf diese Bemerkung nicht ein und meldete mit einem plötzlichen Entschluß: « Hier der Gehilfe des Herrn Landvermessers. » « Welcher Gehilfe ? Welcher Herr ? Welcher Landvermesser ? » K. fiel das gestrige Telefongespräch ein, « fragen Sie Fritz », sagte er kurz. Es half, zu seinem eigenen Erstaunen. Aber mehr noch als darüber, daß es half, staunte er über die Einheitlichkeit des Dientes dort. Die Antwort war: « Ich weiß schon. Der ewige Landvermesser. Ja, ja. Was weiter ? Welcher Gehilfe ? » « Josef », sagte K. Ein wenig störte ihn hinter seinem Rücken das Murmeln der Bauern, offenbar waren sie nicht damit einverstanden, daß er sich nicht richtig meldete.-

Quand on suit bien l'évolution de cette conversation, K., qui s'était levé avec pleine assurance pour appeler le château, perdit peu à peu confiance en lui-même, au fur et à mesure que le temps passait. D'abord, la voix hautaine et sévère de celui qui répondait au téléphone fit de l'effet sur lui, alors il hésita, au point que finalement il ne pouvait pas se déclarer comme arpenteur. Il se fit alors passer pour l'assistant de monsieur l'arpenteur, se donnant finalement le nom de "Josef". Il manqua donc de confiance en lui-même et eut peur de révéler sa vraie identité.

Toujours animé de la ferme volonté de réussir et de gravir les échelons, Karl Rossmann trouva en lui-même la confiance nécessaire pour y aboutir. Mais il a toujours été mêlé à des situations où sa vraie nature ne fut point reconnue, on l'a souvent mal jugé, on le juge mal au point de lui attribuer des fautes qu'il n'a pas commises et pour enfin le classer avec des gens avec qui il n'a rien de commun. En guise d'exemple nous pouvons d'abord citer le caractère arbitraire du désaveu de son oncle. On peut aussi citer l'affaire Robinson où Karl, par la faute de son ami Robinson, fut licencié non seulement à cause de ce qu'il avait fait en réalité, mais aussi à cause de choses qu'il n'a pas faites et qu'on lui a pourtant imputées. Nous nous référons par exemple à la persécution injuste de la part du chef des portiers qui se permet de le malmenier alors qu'il venait d'être licencié par l'hôtel. Enfin, dans l'immeuble qu'il a habité après son licenciement de l'hôtel, on l'a classé ensemble avec les Delamarche, Robinson et Brunelda qui étaient très détestés par leurs voisins.

Toutes ces situations et bien d'autres encore n'ont pas manqué de faire souffrir Karl, et n'ont fait qu'accroître son désir et sa volonté de s'affirmer tel qu'il est en réalité. Car, comme on peut le constater, à chaque fois qu'il sort d'une mésaventure, il repart toujours avec une force renouvelée et le ferme espoir de pouvoir en sortir finalement. Alors le pseudonyme dans ce cas lui permet de reconstruire son individualité et son originalité pour ensuite mieux porter son vrai nom. Ce nom qui risquerait peut-être de faire renaître un passé un peu trop tumultueux, il préfère y renoncer. Renoncer à ce nom, à son identité pour mieux le récupérer. Mourir à soi-même pour mieux ressusciter.

8.2. 2. – Symbolique des ombres chinoises et dialectique du « comme si »

Parlant des ombres chinoises, nous faisons allusion à ce récit dans le chapitre Brunelda, où Robinson avouait à Karl que pour deviner à peu près ce qui se passait dans la chambre et pour savoir s'il faut entrer ou pas, il interprétait les ombres sur le rideau. Ce détail est l'un des éléments qui nous prouvent que Kafka utilise dans ses narrations des procédés qui rappellent le théâtre. Ces procédés qui permettaient à Robinson de deviner ce qui se passait dans la chambre, renvoient à deux notions théâtrales : d'abord aux ombres chinoises, puis à la dialectique du « comme si » qui est le fondement même du théâtre occidental, l'une des dialectiques fondamentales de l'esthétique théâtrale occidentale.

Selon Manfred Brauneck, la notion esthétique fondamentale sur laquelle le théâtre occidental s'est fondé et s'est développé, tire sa source dans la culture occidentale qui, elle-même, est inspirée d'une des notions essentielles de la philosophie grecque qui est celle de la « métaphysique de l'identité » (Identitätsmetaphysik). *“Diese Metaphysik und ihre Logik gehen aus von der Dichotomie von Geist und Materie, Spiritualität und Materialität, Subjekt und Objekt.”*(p. 17). La métaphysique de l'identité qui est basée sur l'apparence et l'être, sur l'ombre et la réalité, tire son origine du *Mythe des cavernes* - le septième livre de l'œuvre *la République* de Platon - qui est une sorte de métaphore de la situation théâtrale : les hommes attachés dans la caverne, ne pouvaient que voir les ombres des scènes qui se déroulaient derrière eux, projetées sur les parois de la caverne. De la même manière, nous ne percevons de la réalité qu'une sorte de projection, une certaine représentation et non la réalité elle-même. Et c'est cette compréhension qui constitue la base de la métaphysique d'identité, de la philosophie et de la culture occidentale, c'est également sur cette même base que se fonde l'esthétique théâtrale occidentale (Brauneck 1995 : 17) :

Auf der Grundlage dieses Realitätsmodells, das bis heute wesentlich die Bewusstseins- und Erfahrungsstruktur des abendländischen Menschen prägt, beruht auch die ästhetische Konvention von Theater in diesem Kulturraum: das Spiel auf der Bühne als Metapher der Welt. Theater imaginiert, ahmt nach, ist eine Realität des *Als-ob*. Die aristotelische Bestimmung des Theaters als Mimesis, das heißt nachgeahmte Wirklichkeit, bringt diese ontologische Struktur auf den Begriff.

Robinson, dans le chapitre que nous avons évoqué plus haut, était réduit à ne lire la réalité que sous forme d'ombres chinoises sur les rideaux. Sa vision de ce qui se passait derrière le rideau est donc réduite à ces ombres projetées sur le rideau. En comparaison avec les hommes enchaînés dans la caverne, Robinson n'était certes pas

enchaîné comme eux, cependant, il était bel et bien un être opprimé. C'est cette oppression constante sous laquelle il vivait qui constituait la chaîne qui l'obligeait à ne voir la réalité qu'à travers les ombres sur les rideaux, et à prendre ces dernières pour la réalité.

8.2.3 – Le téléphone : accessoire représentant « l'ici et l'ailleurs »

Il est un peu difficile de représenter l'ailleurs au théâtre, on ne peut que le raconter, ou le suggérer par des signifiants dans le décor, car on ne peut pas être ici et être en même temps ailleurs. De même, l'unité de lieu ne serait pas préservée. Or aucune œuvre théâtrale ne peut se passer d'évoquer des actions qui se passent en dehors du lieu où se déroule la scène. L'Abbé d'Aubignac recommande qu'on puisse recourir à la narration pour représenter l'ailleurs sur scène. D'autres théoriciens du théâtre voudraient que ce soit par des allusions voilées, des anticipations, des réminiscences, des rêveries, l'entrée ou la sortie d'un objet ou d'un protagoniste. C'est ainsi que le personnage du messager est considéré comme celui qui introduit l'ailleurs sur scène (Ouellet 1995 : 82) : *Le messager représente la figure par excellence du personnage qui donne accès à cet ailleurs où il va ou d'où il vient.*

8.3 – Éléments de théâtralité dans le roman *Der Proceß*

8.3.1 – „An welchem Theater spielen Sie ?“

Dans son essai intitulé *Littérature et signification* (1964 : 258), Roland Barthes s'interroge sur le sens du théâtre et répond :

Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier qu'ils sont simultanés et cependant de rythmes différents ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres tournent (la parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est la théâtralité : *une épaisseur de signes*.

Cette définition du théâtre par Roland Barthes montre les multiples aspects du jeu théâtral qui n'est pas simplement un jeu d'acteurs. Vu sous cet angle, il est tout à fait permis de considérer le roman *Der Proceß* de Kafka comme un spectacle, un véritable « show » auquel nous convie le narrateur. Par exemple, la séquence de l'interrogatoire de K. au stade est un grand show médiatique soigneusement mis en scène. C'est le personnage principal lui-même qui nous suggère explicitement une telle lecture du texte : „*An welchem Theater spielen Sie ?*“ (“*A quel théâtre jouez vous ?*”), voilà l'étrange question que Josef K. posa aux deux messieurs qui, dans le dernier chapitre, sont venus l'arrêter et l'emmener au lieu de son exécution. Si on se souvient que tout au début de son arrestation, il avait dit : « *War es eine Komödie, so wollte er mitspielen* » (Et si c'était une comédie, eh bien, il allait la jouer avec eux ! ». On peut donc en conclure que, de bout en bout, du premier jusqu'au dernier jour, Josef K. aura considéré son procès comme simplement du théâtre.

L'idée de lire et de comprendre le roman *Der Proceß* comme une pièce de théâtre, nous est donc explicitement suggérée par le narrateur lui-même, dès le départ. Toutefois, ce qui est suggéré dans la première scène du roman comme étant une

comédie, se révèle au fur et à mesure de la narration comme une profonde tragédie, au sens propre comme au sens figuré. Car dans la dernière scène, Josef K. sera exécuté « comme un chien ». Cela s'est fait d'une manière si théâtrale que l'on se demande s'il ne s'agissait pas d'un simulacre, d'une simple « mise en scène » ou carrément d'une comédie macabre.

Analyser le roman *Der Proceß* comme étant du théâtre, c'est mettre en évidence les aspects qui font du récit narré une pièce de théâtre, notamment les personnages et leur comportement, le langage, les costumes, le décor, les accessoires, bref, tout ce qui peut rendre compte de la théâtralité dans le roman. Mais c'est aussi souligner que le récit oscille entre narration et dramatisation, entre une réalité supposée dramatique et une narration totalement banalisée, parce que comique. Il ne s'agit donc pas d'une question d'interprétation du roman, mais plutôt d'une lecture des faits et gestes présentés sous une perspective à la fois unique et polyphonique, et dans laquelle le *non-dit* est aussi important que le *dit*. Nous allons donc voir d'abord, brièvement, la conception dramaturgique du récit dans le roman, puis ensuite analyserons les échanges de paroles – et de silences – entre les personnages du roman essentiellement dans le premier et le dernier chapitres, avant d'aborder les autres accessoires de la théâtralité dans le roman. Si le dialogue, élément fondamental de la théâtralité d'un drame, est prépondérant dans le premier chapitre du roman *Der Proceß*, il est symptomatique de constater que les autres sont meublés de très peu de séquences dialogiques, et deviennent beaucoup plus descriptifs et narratifs. On constate même que les dialogues et les conversations se raréfient au fur et à mesure de la progression du roman, au point de ne plus exister du

tout dans le dernier chapitre, plus particulièrement dans la dernière scène qui est, pour ainsi dire, strictement mimée, avec presque pas de parole du tout.

En effet, dans la première scène du premier chapitre, c'est-à-dire dans la scène de l'arrestation, le récit s'ouvre sur les dialogues de K. avec deux gardiens, puis avec un troisième agent qui assurera le premier interrogatoire. La dernière scène du dernier chapitre s'ouvre aussi sur deux agents du tribunal invisible qui viennent chercher K. pour l'exécution de la sentence, mais il n'y aura aucun dialogue verbal : à la première question de K. (« *Sie sind also für mich bestimmt ?* »), les deux messieurs ne répondirent que par un signe de la tête et un geste de la main pour se présenter : (« *Die Herren nickten, einer zeigte mit dem Zylinderhut in der Hand auf den anderen* »). A la deuxième question de K. (« *An welchem Theater spielen Sie ?* »), un seul d'entre eux répondit par une contre-question en un seul mot (« *Theater ?* »). Il n'y eut plus aucune réponse, aucune autre forme de dialogue : tout le reste ne sera qu'un monologue de K. ponctué par les gestes mécaniques et professionnels des bourreaux. En somme, le geste remplace la parole et le dialogue verbal, pour ainsi dire, cède à la gestuelle.

Au moment où Kafka commença en 1914 la rédaction de son roman *Der Proceß*, tout lui paraissait promis et possible. On sent dans ce roman la grande ambition que l'auteur nourrissait et que l'œuvre devait illustrer. Mais tous les drames de la vie personnelle – tumultueuse – de Kafka ont fait irruption dans ce roman, en ont paralysé la réalisation, en ont sans doute dévié la direction. Dès lors, Kafka voulait écrire, non plus pour être lu, mais pour guérir : écrire pour survivre et pour exister. Il lui fallait lutter pour vaincre la maladie qui le rongait, pour s'émanciper de la famille qui

l'étouffait, pour se rassurer que sa vie de célibataire valait la peine d'être vécue, même si ce n'était que pour écrire. A partir de ce moment, il est difficile de dire si c'est la littérature qui avait fait irruption dans sa vie ou si c'est sa vie qui avait plongé dans la littérature. Une chose est certaine : cette imbrication intime de la vie et de la littérature a permis à Kafka d'innover en écrivant de l'intérieur, en décrivant de l'intérieur, en créant une littérature venue des entrailles de la réalité. Le roman *Der Proceß* est probablement l'œuvre centrale de Kafka illustrant à la perfection cette vision de l'intérieur. Ce roman qui met en scène la vie de Josef K. paraît être une comédie burlesque à l'image de la satire de Carl Sternheim *Die Hose* (1911) montrant comment un homme utilise sa femme - bien entendu avec la complicité de celle-ci - pour parvenir à la richesse et à la renommée. Lorsque Kafka écrit dans *Der Proceß* (K3 : 224) : „*Die Frauen haben eine große Macht. Wenn ich einige Frauen, die ich kenne, dazu bewegen könnte, gemeinschaftlich für mich zu arbeiten, müßte ich durchdringen. Besonders bei diesem Gericht, das fast ausschließlich aus Frauenjägern besteht.*” Il exprime ainsi la même philosophie doublement décadente de la société que Carl Sternheim dénonçait dans sa comédie au début du 20^{ème} siècle, mais lui, Kafka, ne critiquait personne et ne dénonçait rien, il écrivait pour guérir et pour vaincre l'irrésistible désir d'auto-destruction que lui imposait sa maladie. L'écriture était pour lui, d'abord un acte de survie – l'acte principal de survie, la seule raison de vivre. Dès 1912, il avait identifié l'acte d'écriture comme la pierre angulaire de sa vie et avait commencé à le placer au-dessus de toutes les priorités, en disant (K9 : 264) :

Als es in meinem Organismus klar geworden war, dass das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab.

Cette conviction lui est restée jusqu'à la fin de sa vie, puisqu'en 1923 il écrivait encore à son ami Robert Klopstock : „*Dieses Schreiben ist mir in einer für jeden Menschen um mich grausamsten [...] Weise das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn [...] oder wie einer Frau ihre Schwangerschaft.*“

Le roman *Der Proceß* ne fut jamais achevé, non seulement parce que Kafka n'en était pas encore pleinement satisfait, mais aussi – et surtout – parce que cette œuvre (le roman tout seul ou toute la trilogie romanesque) devait demeurer le projet et la raison de toute une vie.

Sternheim ne s'était pas trompé en remettant au jeune Kafka en 1915 le montant total du Prix-Fontane qui venait de lui être attribué. Il entrevoyait indéniablement en cet écrivain un talent prometteur, mais ne se doutait pas qu'il portait en lui le germe d'une révolution littéraire. La comédie de Josef K. peut être lue aussi comme une fresque satirique monumentale sur la scène mondiale (« Weltbühne ») comme la grande « tragédie » *Die letzten Tage der Menschheit* de Karl Kraus. En effet, cette œuvre de Karl Kraus n'était pas une pièce de théâtre, mais un roman dialogué (« *ein dialogisierter Roman* ») (Böttcher et al. 1983 : 526). Karl Kraus a créé dans cette pièce le slogan « *Schreiben Sie, wie Sie beten* ». Il paraît évident que c'est en référence à ce slogan que Kafka a écrit son aphorisme : « *Schreiben ist eine Form des Gebets.* »

8.3.2. – La gestuelle comme élément de théâtralité

Tout ce qui a été souligné ici comme constitutif de la théâtralité du roman, peut être aussi analysé au niveau de l'expression corporelle des personnages. L'utilisation de la gestuelle et de la mimique par Kafka comme procédés d'expression artistique, est bien connue et bien illustrée dans beaucoup de ses œuvres, notamment par la description précise et détaillée des mouvements et des expressions du visage des protagonistes. Souvent, tout est traduit exclusivement par des mimiques, des gestes, des regards, des expressions faciales. Kafka insiste beaucoup sur l'expression du corps dans la description des gestes et comportements de ses personnages, au point qu'en ce sens, on peut bien parler « d'écriture corporelle », pour traduire le mot « *Körperschrift* » de Hartmut Müller qui disait (p. 92) :

Auch in seinen Erzählungen und Romanen spielen Gestik und Mimik der dargestellten Figuren eine wichtige Rolle als Kunstmittel, die Bewußtseinszustände, seelische Vorgänge und Charakterzüge in knapper Form sinnfällig machen und die theatralischen Höhepunkte der Handlung markieren. Außerdem erhält die Figur, von deren Standpunkt aus erzählt wird, auf diese Weise Aufschlüsse über das Innerleben der Gegenfiguren.

A propos du roman *Der Proceß*, Müller écrit :

Gesten und körperliches sind im « Proceß » von jener intensiven Eigenart und auffallenden Häufigkeit, wie sie auch an Kleistschen Texten zu beobachten sind. Die Figuren agieren und reagieren körperlich in einer mitunter befremdlichen Weise und auch in einer Permanenz, die es nahelegt, von einer *Körperschrift* in der Prosa Kafkas zu sprechen.

En effet l'expression corporelle est très présente dans le roman *Der Proceß*, du début jusqu'à la fin. Déjà au début, on voit Josef K. encore au lit, couché, et c'est dans cette position qu'on est venu lui annoncer son arrestation. Le soir, on peut voir Josef K. faire une véritable mise en scène de cette arrestation, au moment où il voulait à tout prix attirer l'attention de Fräulein Bürstner sur sa personne. Au lieu de raconter la

scène à la demoiselle, Josef K. a préféré lui faire une mise en scène, qui nécessitait que les meubles fussent disposés tels que ce fut dans la matinée, lors de son arrestation. La dernière scène de ce chapitre constitue une autre illustration de la substitution de la parole par le gestuel. (K3 : 32f) :

Als er des Hinausschauens auf die Straße überdrüssig geworden war, legte er sich auf das Kanapee, nachdem er die Tür zum Vorzimmer ein wenig geöffnet hatte, um jeden der die Wohnung betrat, gleich vom Kanapee aus sehn zu können. Etwa bis elf Uhr lag er ruhig eine Cigarre rauchend auf dem Kanapee. Von da ab hielt er es nicht mehr dort aus, sondern gieng ein wenig ins Vorzimmer, als könne er dadurch die Ankunft des Fräuleins Bürstner beschleunigen. Er hatte kein besonders verlangen nach ihr, er konnte sich nicht einmal genau erinnern, wie sie aussah, aber nun wollte er mit ihr reden und es reizte ihn, dass sie durch ihr spätes Kommen auch noch in den Abschluß dieses Tages Unruhe und Unordnung brachte. [...] es war halb zwölf vorüber, als jemand im Treppenhaus zu hören war. [...] es war Fräulein Bürstner, die gekommen war. [...]

Pour prendre congé de sa voisine, K. se jette sur elle (K3 : 39) :

„Ich komme schon“, sagte K., lief vor, fasste sie, küsste sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küsste er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen.

En l'absence de paroles, c'est cette scène qui est la réelle expression des intentions et sentiments de Josef K., à l'égard de la jeune femme. Aucune parole de Josef K., prononcée à l'endroit de Fräulein Bürstner, n'a été aussi expressive que cette scène.

Dans le dernier chapitre du Roman *Der Proceß*, nous avons un autre exemple de substitution de l'expression corporelle à la parole, un effet scénique que l'auteur, dans ce cas –ci, porte aux limites du grotesque : le dernier soir, celui de l'exécution de la sentence de mort, on voit deux personnages qui viennent le chercher pour le conduire au lieu de l'exécution, et qui, d'ailleurs n'ont prononcé du début jusqu'à la fin aucun

mot. Josef K. dit d'eux : « *Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich* », avant de leur demander : « *An welchem Theater spielen Sie?* ». Ces deux messieurs ne s'expriment qu'avec leurs corps : autrement dit, uniquement que par des mimiques. Ils donnaient ainsi l'impression d'être prisonniers de leurs corps un peu trop « gras », et de ne pouvoir finalement s'exprimer que par ce moyen – là : „*K. ging straff gestreckt zwischen ihnen, sie blickten jetzt alle drei eine solche Einheit, daß, wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle drei zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann.*“ Dès que les deux bourreaux sont sortis dans la rue, ils se sont agrippés à Josef K. de la manière la plus bizarre (K3 : 237) :

Gleich aber vor dem Tor hängten sie sich in ihn in einer Weise ein, wie K. noch niemals mit einem Menschen gegangen war. Sie hielten die Schultern eng hinter den seinen, knickten die Arme nicht ein, sondern benützten sie, um K's Arme in ihrer ganzen Länge zu umschlingen, unten erfaßten sie K's Hände mit einem schulmäßigen, eingeübten, unwiderstehlichen griff. K. gieng straff gestreckt zwischen ihnen, sie bildeten jetzt alle drei eine solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann.

Ces hommes qui sont venus chercher K. pour aller l'exécuter n'ont pas eu besoin de le menotter comme on le ferait dans une autre société moderne. Au lieu de cela, c'est par leur corps qu'ils l'enlacèrent de telle sorte qu'il ne puisse pas leur échapper. Ils n'ont pas fait que l'enlacer, mais ils ont constitué ensemble un bloc compact comme on peut le constater à la fin de la citation précédente. Ici nous voyons encore comment le narrateur manipule le corps humain et en fait carrément une matière malléable (K3 : 237) : « *sie bildeten jetzt alle drei einen solche Einheit, daß wenn man einen von ihnen zerschlagen hätte, alle zerschlagen gewesen wären. Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann* ».

En considérant ce passage, les trois corps, – celui de Josef K. et ceux des deux gardiens, sont comme fondus l'un dans l'autre -, ils ne sont pas juste collés les uns aux autres, mais sont entrés les uns dans les autres pour ne former finalement qu'un seul corps. Ce qui, en fait, n'est possible qu'avec de la matière morte. A chaque fois, le narrateur utilise une tournure expressive pour montrer à quel point ils formaient un bloc. Nous verrons par exemple que, lorsque l'idée vient à Josef K. lui-même de s'échapper de cette emprise, il n'a pu s'empêcher de comparer cette initiative à celle des mouches qui voudraient se libérer de la glu qui les retiennent prisonnières (K3 : 237-238) :

Darauf brauchten die Herren nicht zu antworten, es genügte daß sie den Griff nicht lockerten und K. von der Stelle wegzuheben versuchten, aber K. widerstand. « Ich werde nicht mehr viel Kraft brauchen, ich werde jetzt alle anwenden », dachte er. Ihm fielen die Fliegen ein, die mit zerreißenen Beinchen von der Leimrute wegstreben. « Die Herren werden schwere Arbeit haben ».

Il compare donc le bloc qu'ils forment à une glu, et lui, Josef K., se voit prisonnier de cette glu. Leur fusion corporelle est parfaite : « *Es war eine Einheit, wie sie fast nur Lebloses bilden kann* » (K3 : 237). Cela devrait sans doute rappeler l'idée de « l'unité dans la trinité », puisque leur harmonie est si parfaite que les sentiments que peut éprouver l'un, se reflète sur le visage des autres, et vice-versa ; d'où le commentaire du narrateur : « *Er setzte sich in Gang und von der Freude, die er dadurch den Herren machte, gieng noch noch etwas auf ihn selbst über.* » (K3 : 238). Non seulement il y a une sorte de transfert entre leurs sentiments, mais il y a aussi une sorte d'harmonie entre leurs gestes et les pensées de K. : « *Das einzige, was ich jetzt tun kann' sagte er sich und das Gleichmaß seiner Schritte und der Schritte der drei andern bestätigte*

seine Gedanken ; « das einzige, was ich jetzt tun kann ist, bis zum Ende den ruhig einteilenden Verstand behalten. » (K3 : 238).

On voit ainsi que dans ce tableau final, l'expression corporelle supplée à l'impossible communication par la parole. La gestuelle devient – par nécessité - un élément dramaturgique essentiel de la communication. Le héros délaisse les mots au profit des gestes. La gestualité se substitue à l'oralité, le geste remplace la parole : le geste théâtral devient l'essentiel de la dramaturgie de la narration. Et l'on constate même que les pas du condamné deviennent rapides, allègres et réguliers, comme les pas de ses accompagnateurs : « ... und das Gleichmaß seiner Schritte und der Schritte der drei¹⁹⁷ andern bestätigte seine Gedanken. (K3 : 238). De même, les phrases du narrateur retrouvent leur légèreté et leur vivacité, mais il n'y a plus de dialogue entre les acteurs de cette scène. Jusqu'à la dernière phrase de cette scène finale du roman, nous avons uniquement un monologue intérieur de K. qui repasse sa vie en revue, tout en marchant allègrement vers le lieu d'exécution : c'est donc par le monologue intérieur que nous apprenons tout ce qu'il reste à savoir : c'est en silence que K. va allègrement au-devant de son exécution qui, elle aussi, sera très théâtrale et très spectaculaire, mais aussi sans aucune parole (K3: 241) :

Aber an K.'s Gurgel legten sich die Hände des einen Herrn, während der andere das Messer ihm ins Herz stieß und zweimal dort drehte. Mit brechenden Augen sah noch K. wie nahe vor seinem Gesicht die Herrn Wange an Wange aneinandergelehnt die Entscheidung beobachteten. `Wie ein Hund! sagte er, es war, als sollte die Scham ihm überleben.

¹⁹⁷ Dans la première édition du roman éditée en 1925 par Max Brod, ce dernier avait - logiquement et en toute bonne foi - corrigé le manuscrit de Kafka en mettant « *der beiden andern* », mais il ignorait alors sans doute la logique de l'auteur et de son personnage K. qui, sans aucun doute, prennent en compte le personnage de Fräulein Bürstner qui dicte la direction et le rythme de la marche.

Nul doute que le destin d'un personnage condamné à mort par un tribunal invisible, pour une culpabilité non avérée, et exécuté dans l'indifférence générale par des bourreaux muets, sans aucun recours possible, nul doute qu'un tel destin apparaît comme tragique. Mais la narration de cette histoire est loin d'être considérée comme une tragédie. Bien au contraire : le récit est d'un comique presque burlesque, construit sur le modèle des drames classiques.

8.3.3 – Les accessoires de la théâtralité dans le roman *Der Proceß*

Tout accessoire, tout élément autre que le dialogue, peut faire partie des langages paraverbaux du théâtre. De son analyse dépend parfois la signification d'une scène.

Or, comme on peut le lire dans *l'Univers de Théâtre* (Ouellet 1995 : 71) :

L'objet cesse d'être neutre par sa forme, sa couleur, son emplacement sur scène, son voisinage avec d'autres objets, l'importance qu'on lui accorde, son âge, bref, par l'interprétation dont on l'entoure. Il bascule dans la représentation à la fois comme support de signification et comme matière "plastique".

Voyons donc les significations possibles des différents accessoires du récit dans le roman *Der Proceß*.

8. 3.3.1- Les costumes des personnages

Le costume dans l'art théâtral est d'une très grande importance en ce sens qu'il incarne en quelque sorte l'esprit de la mise en scène, comme le définit Dorothea Dieren (Dieren 1992 : 524-525) :

Das Bühnenkostüm ist die Kleidung, die der Schauspieler während der Vorführung trägt. Es unterstützt – aus dem Verständnis der Zeitläufe gesehen – Geist und Ziel der Inszenierung; es beeinflusst die Darstellungskraft des Schauspielers und trägt zur Wirkung auf das Publikum bei. Zeitgeist, Lebensverständnis und Weltkenntnis entscheiden weitgehend die Form des Bühnenkostümes; in diesem Zusammenhang macht das Bühnenkostüm durch Schnitt, Farbe, Dekor und Attribute dem Zuschauer den Dargestellten verständlich und erkennbar.

Dans ses œuvres – dans les récits autant que dans les romans - Kafka accorde une importance particulière à la tenue vestimentaire et à sa description. C'est ainsi qu'au début du roman *Der Proceß*, la première personne qui entre dans la chambre de Josef K. porte une tenue décrite avec précision, comme suit (K3 : 9) :

Er war schlank und doch fest gebaut, er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das ähnlich den Reiseanzügen mit verschiedenen Falten, Taschen Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war und infolgedessen, ohne daß man darüber klar wurde, wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien.

A bien observer, cet homme fait son entrée dans la chambre de Josef K. comme s'il entrait en scène. Et ce matin-là particulièrement, - et comme nous le verrons plus loin - la chambre de Josef K. et les deux pièces contiguës ressemblent à une scène, si l'on veut en juger par la présence des spectateurs en face. Cet homme entre à la sonnette de Josef K. et la première des choses remarquables sur lui, c'est son costume que le narrateur a pris un soin particulier à décrire. Cependant, malgré toute la description faite de cet habit, il est difficile de dire de quel genre de costume il s'agit en réalité et à quoi il peut servir. C'est seulement son caractère énigmatique qui est souligné à la fin.

Mais une autre chose remarquable est l'effet que ce costume a eu sur Josef K. La singularité du costume l'a tant frappé qu'il n'a pu s'empêcher d'en faire mention plus tard devant le brigadier. Que Josef K. soit dans l'incapacité de déterminer la nature du costume de la première personne entrée dans sa chambre, cela participe de toute l'énigme que constitue son arrestation, une énigme qu'il ne réussira pas à résoudre et qui contribuera à son affaiblissement en tant qu'accusé.

Le fait que les costumes aient un rapport direct avec le procès se remarque aussi dans ce premier chapitre lorsque Joseph K. doit rencontrer le brigadier. C'est en chemise de nuit qu'il a voulu se présenter devant le brigadier. L'un des gardiens lui fait de vifs reproches sur son accoutrement et le renvoie dans sa chambre en ses termes (K3 : 17-18) :

« Was fällt Euch ein? » riefen sie, « im Hemd wollt Ihr vor den Aufsteher? Er läßt Euch durchprügeln und uns mit! » « Laßt mich, zum Teufel », rief K. der schon bis zu seinem Kleiderkasten zurückgedrängt war, « wenn man mich im Bett überfällt, kann man nicht erwarten mich in Festanzug zu finden. » « Es hilft nichts », sagten die Wächter, die immer wenn K. schrie, ganz ruhig, ja fast traurig wurden und ihn dadurch verwirrten oder gewissermaßen zur Besinnung brachten. « Lächerliche Ceremonien! » brumte er noch, hob aber schon einen Rock vom Stuhl und hielt ihn ein Weilchen mit beiden Händen; als unterbreite er ihm dem Urteil der Wächter. Sie schüttelten die Köpfe. « Es muß ein schwarzer Rock sein », sagten sie.

Pour procéder à l'interrogatoire de K., non seulement le décor a été bouleversé dans la chambre de Fräulein Bürstner, mais il a fallu, qu'avant de faire son entrée, sur cette scène qu'on vient ainsi d'ériger, qu'il porte un costume particulier. « Lächerliche Ceremonien ! » (p.17) a crié Josef K., et si on pense à ce que les cérémonies, de façon générale, ont de théâtral, on voit bien que le narrateur a choisi de glisser dans sa

narration des éléments de théâtralité, et d'utiliser à dessein un vocabulaire qui invoque le théâtre.

Dans le dernier chapitre, Josef K. ayant bien appris la leçon depuis le premier jour, abhorre déjà le costume noir prescrit, avant que ces bourreaux ne viennent le chercher pour l'exécution de la sentence. A la vue des deux hommes, Josef K. s'écria (K3 : 236) : « *Alte untergeordnete Schauspieler schickt man mich* », *sagte sich K. und sah sich um, um sich nochmals davon zu überzeugen. « Man sucht auf billige Weise mit mir fertig zu werden.* » Alors il leur demanda (K3: 236) : « *An welchem Teater spielen Sie?* » (“A quel théâtre jouez vous ?”) Non seulement nous voyons ici l'emploi d'un vocabulaire de théâtre : “acteurs” et “théâtre”, mais le comportement des deux messieurs aussi a quelque chose de cérémonieux, de théâtral, comme nous le verrons plus loin, pour les gestes et les mouvements théâtraux. Et pour la circonstance, il est dit qu'ils sont en “redingotes, pâles et gras, et surmontés de hauts-de-forme qui semblaient être vissés sur leur crânes”. Dans ce passage, on voit bien le rapport entre le port d'un certain costume particulier, la circonstance et le théâtre.

Mais il y a un autre élément plus frappant, c'est cette sorte de fusion entre les hauts de forme et les crânes de ces deux messieurs qui les portent. Ce détail est doublement théâtral en ce sens que les hauts de formes qui font partie du costume – un élément théâtral – fusionnent avec un autre élément théâtral qui est le corps représenté ici par le crâne. Dans le premier et dans le dernier chapitre du roman *Der Proceß*, le rapport entre les costumes et la situation de Josef K. est remarquable en ce sens que le port des costumes revêt quelque chose de cérémoniel, voire de rituel.

8.3.3.2.- Le décor

Le décor qui est défini par Louis Jouvet (Ouellet 1995 : 80) comme le « costume de la pièce », a une grande place dans les romans de Kafka. Les scènes de l'arrestation de Josef K. ont été carrément des mises en scène qui ont nécessité l'implantation des décors spéciaux, pour la circonstance. Nous avons vu par exemple que la disposition des meubles dans les pièces a été modifiée, notamment pour ce qui concerne le salon de Frau Grubach et la chambre de Fräulein Bürstner. Lorsque Josef K., ne comprenant pas ce qui lui arrive, sort de sa chambre pour aller dans la pièce voisine qui est le salon de Frau Grubach, il est dit (K3 : 10) :

Es war das Wohnzimmer der Frau Grubach, vielleicht war in diesem mit Möbeln Decken Porzellan und Photographien überfüllten Zimmer heute ein wenig mehr Raum als sonst, man erkannte das nicht gleich, umsoweniger als die Hauptveränderung in der Anwesenheit eines Mannes bestand, der beim offenen Fenster mit einem Buch saß, von dem er jetzt aufblickte.

Le décor initial de cette chambre a été modifié. Mais Josef K. ne peut pas le savoir avec exactitude, d'autant plus que pour lui la principale modification est la présence d'un étranger à cet endroit. Il y a eu modification de décor pour la circonstance. Il ne s'en est rendu compte que quand il a voulu s'asseoir (K3 : 11) : „*K. wollte sich setzen, aber nun sah er, daß im ganzen Zimmer keine Sitzgelegenheit war, außer dem Sessel beim Fenster.*“ La modification du décor dans la chambre de Fräulein Bürstner est décrite un peu plus dans les détails, du moins avec un peu plus de précision (K3 : 18) :

Jetzt war das Nachttischchen von ihrem Bett als Verhandlungstisch in die Mitte des Zimmers gerückt und der Aufseher saß hinter ihm. Er hatte die Beine übereinander

geschlagen und in einer Ecke des Zimmers standen drei junge Leute und sahen die Photographien des Fräulein Brüstner an, die in einer an der Wand aufgehängten Matte stecken. An der Klinke des offenen Fensters hieng eine weiße Bluse.

Toutes ces modifications à l'occasion de l'arrestation de Josef K., donnent l'impression que sa propre arrestation est mise en scène devant lui, une mise en scène dont il est lui-même le principal héros. C'est la même chose qui s'est passée pour son premier interrogatoire qui s'est tenu dans une salle qui sert de logement à un couple et dont les décors changent pour les audiences du tribunal. Le décor se met en place un peu comme pour mettre en scène les interrogatoires des accusés.

En résumé, on peut dire que l'accessoire fait partie des langages paraverbaux du théâtre. De son analyse dépend parfois la signification. Dans le roman *Der Proceß*, lorsque le décor est mis en place dans la chambre de la voisine pour entendre Josef K., un corsage blanc de la demoiselle était accroché à la fenêtre. Quelle est la signification de ce détail du décor par rapport à l'arrestation de Josef K. ? Si on sait que juste pour ce petit interrogatoire tout a été bousculé dans la chambre de la voisine, ce vêtement suspendu à la fenêtre est-il un oubli, juste un détail ? (Ouellet 1995 : 71) Or, comme le dit Ouellet :

L'objet cesse d'être neutre par sa forme, sa couleur, son emplacement sur scène, son voisinage avec d'autres objets, l'importance qu'on lui accorde, son âge, bref, par l'interprétation dont on l'entoure. Il bascule dans la représentation à la fois comme support de signification et comme matière "plastique".

Dans une certaine mesure, on peut dire que par extension, le corsage blanc est en lieu et place de Mlle Bürstner. Il l'évoque. Et toujours par extension, et le corsage blanc et le fait que ce débat ait lieu dans la chambre de la demoiselle, on peut affirmer que la faute reprochée à Josef K. est liée à cette jeune fille. Mais qu'a-t-il pu commettre à

l'égard de cette jeune fille du moment où il n'a jamais été en contact avec elle avant le jour de son arrestation ?

8.4 – Les éléments de théâtralité dans le roman *Das Schloß*

8.4.1 – Le masque de la comédie dans le roman *Das Schloß*

Dans le paragraphe 6.5.2, nous avons déjà montré la « comédie de l'embauche » de K. lui-même par les autorités du Château. Nous avons ensuite montré que cette comédie est aussi valable pour ses propres assistants qu'il prétend avoir embauchés. Il s'agit de montrer maintenant que cette comédie concerne l'ensemble de l'univers du Château qui est en quelque sorte entièrement caché par un masque. En d'autres termes, le masque de comédie que porte K. n'est que le reflet du masque de la réalité qu'il combat avec obstination : le masque du Château.

L'administration qui loge au château, tout en se montrant inaccessible, puissant, inflexible, se révèle sous certaines apparences contradictoires telle que la maladivité, et le besoin intenable de dormir. Ces signes de faiblesse et ce besoin de dormir sont des masques sous lesquelles cette administration cache en fait un très grand pouvoir d'oppression. Si nous considérons la figure du château comme étant une figure paradigmatique de l'instance autoritaire dans l'œuvre de Kafka, - au même titre que le l'officier dans *Die Strafkolonie*, ou la figure du Père dans *Das Urteil* et dans *Die Verwandlung* -, nous verrons que l'apparence de faiblesse que présentent toutes ces

figures d'autorité, cache une très grande force une très grande puissance qui finit par écraser le héros. Le château par ces signes de faiblesse joue pour ainsi dire la comédie, comme l'a dit le père de Georg Bendemann (K1 : 50) :

Ja, freilich habe ich Komödie gespielt. Komödie! Gutes Wort! Welcher andere Trost blieb dem alten, verwitweten Vater? Sag -und für den Augenblick der Antwort sei du noch mein lebender Sohn- Was blieb mir übrig, in meinem Hinterzimmer, verfolgt vom ungetreuen Personal, alt bis in die Knochen...Glaubst du, ich hätte dich nicht geliebt, ich, von dem du ausgingst?

On notera, comme dans le roman *Der Proceß*, que la comédie finira par un dénouement mortel pour le fils.

8.4.1.1.- Le masque en tant que pouvoir du Château

L'une des formes extérieures apparemment défavorables sous lesquelles apparaît le château - et qui ne constitue qu'une sorte de masques sous lesquelles il cache sa véritable nature - est d'abord l'apparence du château lui - même. Etant donné que le récit ne s'est déroulé que sous l'angle de vision de K., disons que K. n'a porté que deux fois le regard sur la colline où se situe le château. La première fois c'était à son arrivée (K4 : 9) :

Es war spät abend als K ankam. Das Dorf lag im tiefen Schnee. Vom Schlossberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutet das grosse Schloss an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstrasse zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor.

Et cette fois-là, curieusement, il ne pouvait pas voir le château. Ce dernier s'est caché à ses yeux sous la brume et l'obscurité. La deuxième fois c'est le lendemain, de son arrivée. Et le château est décrit comme suit (K4 : 16-17) :

Es war ...eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigen Bauten bestand; hätte man nicht gewusst dass es ein Schloss ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K. ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Schwärme von Krähen umkreisten ihn (...) Es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dörfhäusern zusammengetragen, aus gezeichnet nur dadurch, dass vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schein abzubröckeln (...) Der Turm hier oben – es war der einzige sichtbare -, der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte, vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil gnädig von Epheu verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten-etwas Irrsinniges hatte das- und einem söllerartigen Abschluss, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmässiger, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten.

En lisant une telle description, on est frappé par l'anachronisme architectural du château dont les plus hautes bâtisses, la tour mise à part, ne dépassent pas deux étages. On aurait dit plutôt un amas de bidonvilles. De surcroît, les terrasses semblent être tracées par une hésitante main d'enfant. Cette médiocrité apparente contraste avec par exemple la rigueur avec laquelle Schwarzer en début de roman est venu voir K. à l'auberge. Il parle de la permission du comte qu'il faut avoir, du village qui dépend du château. Et puisque K. n'a pas cette autorisation, il a fallu tirer tout cela au clair dans le plus grand sérieux. Mais en face du château on est plutôt surpris. L'ensemble n'a rien d'un château ordinaire ni d'une fortification. C'est plutôt un amas d'habitations de fortune en décrépitude.

8.4.1.2. - Le village : masque du Château

Dans sa tentative de se rendre au château, K. s'est rendu compte que le chemin qui l'y conduit ne l'en rapproche ni ne l'en éloigne (K4 : 19) :

So ging er wieder vorwärts, aber es war ein langer Weg. Die Strasse nämlich, diese Hauptstrasse des Dorfes führte nicht zum Schlossberg, sie führte nur nahe heran, dann aber wie absichtlich bog sie ab und wenn sie sich auch vom Schloss nicht entfernte, so kam sie ihm doch auch nicht näher. Immer erwartete K., dass nun endlich die Strasse zum Schloss ein lenken müsse, und nur weil er es erwartete ging er weiter; offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er die Strasse zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immerwieder die kleinem Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere...

Il veut se rendre au château, mais au fur et à mesure qu'il avance, il se rend compte que le chemin n'a pas de fin et qu'il ne s'approche pas du château. Le village qu'il doit dépasser pour atteindre le château, semble s'étendre à l'infini. La lassitude le gagne et lui fait prendre conscience de l'inutilité de sa tentative. K. veut se rendre au château surtout sans l'aide de qui que ce soit, mais tout s'est passé pour que son attention se détourne du château et se braque sur le village. Pour lui, les gens du village sont des paysans et il ne se sent pas à sa place parmi eux : » *zu den Bauern gehöre ich nicht* « (p.18). L'instituteur, sur ces paroles, lui fait remarquer qu'il est inutile de mettre une différence entre les gens du château et ceux du village, car il n'y a pas de différence entre les gens du village et ceux du château : » *Zwischen den Bauern und dem Schloss ist kein Unterschied* « (p. 19). Cette déclaration ainsi que toute la conversation qu'il a eue avec l'instituteur ne lui plaisent pas sur le champ, mais il a dû en admettre la

perspicacité quelque temps plus tard. Il est frappant de voir à quel point K. depuis ce jour –là n’ait plus essayé de se rendre au château de lui-même au Château. Il n’a plus porté son regard sur la colline où se situe le château. Toute son attention est braquée désormais sur le village, sur les gens du village. Il se pose constamment la question de savoir comment faire pour passer par eux et se rendre au château. Mais à ce niveau aussi c’est une erreur pour K. de vouloir à tout prix se rendre au château, il lui suffit de se trouver une place au village. Nous voyons aussi que tout en refusant de se soumettre à l’interrogatoire de Momus, un secrétaire de Klamm, qui vit au village K. court pour se rendre à un autre interrogatoire parce qu’il vient d’Erlanger, un homme qui travaille au château. Momus, le secrétaire, lui fait remarquer le comique de la situation en lui disant : » *Ah der herr Landvermesser ! der welcher sich so ungeru verhören lässt, drängt sich zum Verhör*« (p. 293), tout en refusant un interrogatoire il court à un autre, ce qui veut dire qu’il continue de faire la différence entre les gens du village et le château. Nous avons déjà vu que les villageois mettent leur éloquence au service du château, mais le village, tout en n’étant pas le château, est comme une sorte de représentation du château. Ce dernier y est constamment présent à travers, entre autres, ses fonctionnaires qui viennent au village loger à l’auberge des messieurs. Le masque, ayant pour but non seulement de masquer mais de créer une distance. On voit que le village, tel un masque sert à tenir à distance les gens, du château, comme dans un théâtre épique de Brecht.

Toutefois, il faut savoir que le masque de K. ne sert qu’à cacher toute la grande tragédie de cette vie qu’il mène entre la comédie et la dure réalité. C’est ce que nous verrons plus loin.

8.4.2. – Les accessoires de la théâtralité

Ce qui est valable pour la scène est valable aussi pour les accessoires. Le téléphone, par exemple, joue ce rôle d'accessoire. Dans la scène du roman *Das Schloß* que nous avons relatée un peu plus haut, et où nous avons essayé de montrer que l'entrée du jeune homme dans l'auberge a fait l'objet d'une mise en scène particulière, le téléphone a servi à rendre présent le château à l'intérieur de cette auberge. Certes, il y a l'entrée du jeune homme aussi, mais aussi le téléphone qui a servi de liaison entre le château et l'auberge. K. ne s'est rendu compte de la présence de ce téléphone que pendant cette mise en scène, et pas avant. Ceci est un détail qui montre la particularité de cette scène par rapport à ce qui s'est passé avant.

8.4.2.1. - L'éclairage

L'éclairage, tout comme les autres accessoires, a une très grande importance au théâtre, en ce sens qu'il est au service des autres accessoires, en les rendant plus visibles et en les mettant plus en valeur. L'éclairage met aussi en exergue tel ou tel comédien, sa position sur la scène, en mettant en relief ses gestes et ses mimiques (Ouellet 1995 : 74) :

L'éclairage est d'abord utilitaire, moyen au service des autres langages qu'il rend accessibles et qu'il met en valeur ; il permet, grâce aux lampes à huile, de distinguer tant bien que mal, à travers l'écran de fumée qu'elles forment, un décor en perspective dessiné sur la toile de fond, ou, à l'aide des réflecteurs de tôle que sont les réverbères, d'orienter les rayons lumineux vers les comédiens.

Dans sa narration, Kafka joue beaucoup sur l'éclairage et consécutivement sur la vision ou la visibilité qu'elle apporte. Dans le roman *Das Schloß*, K. fatigué de n'être pas parvenu au château, choisit de demander l'hospitalité en frappant à la porte de la maison qui se trouve en face de lui. La porte s'ouvre et K. pénètre dans une salle. C'est comme s'il entrait sur une scène. Tout le monde dans la salle le connaît et le reconnaît. C'est un peu comme s'il y avait sur lui une sorte de foyer lumineux invisible qui fait que tout le monde le distingue très bien dans la pénombre, alors que lui ne voit rien. Ceci rappelle les salles de spectacle scindées en deux zones bien distinctes. Le public étant dans la pénombre, pouvait très bien voir l'acteur sur la scène. Mais l'inverse n'est pas possible. Cependant après quelque temps, K. peut distinguer les gens qui se trouvent présents dans la salle. Et le rôle semble désormais inversé. Ce sont ces gens qui semblent se mettre en mouvement comme dans une sorte de cinéma muet, dont K. devient le spectateur (K4 : 21) :

Die Frau beim Waschtrog, blond, in jugendlicher Fülle, sang leise bei der Arbeit, die Männer im Bad stampften und drehten sich, die Kinder wollten sich ihnen nähern, wurden aber durch mächtige Wasserspritzer die auch K. nicht verschonten immer wieder zurückgetrieben, die Frau im Lehnstuhl lag wie leblos, nicht einmal auf das Kind an ihrer Brust blickte sie hinab, sondern unbestimmt in die Höhe.

Dans cette même scène, il est mentionné (K4 : 21) :

Aber noch überraschender, ohne daß man genau wusste, worin das Überraschende bestand, war die rechte Ecke. Aus einer großen Lucke, der einzigen in der Stubenrückwand, kam dort, wohl vom Hof her, bleiches Schneelicht und gab dem Kleid einer Frau, die tief in der Ecke in einem hohen Lehnstuhl müde fast lag, einen Schein wie von Seide. Sie trug einen Säugling an der Brust. Um sie herum spielten paar Kinder, Bauernkinder wie zu sehen war, sie aber schien nicht zu ihnen zu gehören, freilich, Krankheit und Müdigkeit macht auch Bauern fein.

Dans cette salle, une lumière éclaire tout particulièrement l'une des occupantes, et la distingue des autres, offrant d'elle et de l'enfant qu'elle porte un tableau particulier. La robe qu'elle porte, a, sous l'effet de l'éclairage, un "éclat comme celui de la soie" (p.32). Non seulement l'éclairage de cette femme a une signification mais celui de son costume aussi, car "l'éclairage d'un accessoire peut en occasionner la dramatisation" (p.75).

Quelle est la particularité de ce personnage ? Qu'est – ce qui peut expliquer tout l'accent qui fut mis sur lui ? La particularité de ce personnage est qu'il vient du château. Et même si ce personnage semble plutôt inanimé, toute son importance dans la scène vient du fait qu'il a un lien avec le château, que le personnage principal, c'est-à-dire K., cherche à atteindre, mais en vain.

8.4.2.2. - Le bruitage

Comme l'éclairage, le bruitage contribue à re-créeer ou à reproduire sur scène, l'ambiance dans laquelle se déroulera l'action. Cette ambiance a pour fonction de raviver dans l'esprit du spectateur la situation telle qu'elle se passe dans la réalité. Dans *Das Schloß*, nous avons une scène qui est une vraie représentation théâtrale en soi, et dans laquelle le bruitage est utilisé comme forme de communication théâtrale. C'est au chapitre 24 où K. se trouve dans le corridor des messieurs au lever du jour. Des bruits s'élèvent des chambres pour exprimer toute la vivacité qui y règne et pour annoncer toute la scène qui va se dérouler après (K4 : 330) :

Und es stimmte sehr damit überein, daß es jetzt um fünf Uhr schon überall zu Seiten des Ganges lebendig wurde. Dieses Stimmengewirr in den Zimmern hatte etwas äußerst Fröhliches. Einmal klang es wie der Jubel von Kindern, die sich zu einem Ausflug bereitmachen, ein andermal wie der Aufbruch im Hühnerstall, wie die Freude, in völliger Übereinstimmung mit dem erwachenden Tag zu sein, irgendwo ahmte sogar ein Herr den ruf eines Hahnes nach.

Dans cette ambiance de gaieté, un monsieur, pour annoncer le lever du jour, imite le chant du coq. Cet acte est d'autant plus théâtral que l'art d'imiter est au cœur du théâtre. En outre, cette imitation du chant du coq qui constitue le bruitage, annonce la journée des Messieurs qui commence par la distribution de dossiers. K., en sa qualité de spectateur, constitue le public de cette représentation scénique, et le corridor en est la scène. Les deux serviteurs font leur entrée sur scène, c'est-à-dire qu'ils font leur apparition au bout du corridor en vue de la distribution des dossiers. Il est frappant de voir dans la description de cette scène de distribution de dossiers, aucun monsieur ne se soit véritablement montré dans le couloir, aucun ne se soit véritablement exprimé, du moins pas à haute voix. Cependant, toutes leurs émotions, leurs réactions ont été restituées, ne serait-ce que par l'interprétation des allées et venues du serviteur et des jeux de portes. Les émotions et les réactions des messieurs étaient, d'une certaine manière, mises en scènes dans leur interaction dans le corridor qui constitue la scène.

8.4.2.3. - La mise en scène des émotions

La scène telle que décrite en cette matinée dans ce corridor, peut se découper en plusieurs situations dans lesquelles on voit le jeu des émotions telles que l'envie, la méchanceté, la colère des messieurs, leur interactions, sans voir ces derniers eux-

mêmes. La première situation se présente lorsque, au cours de la distribution des dossiers, les portes restent fermées au lieu de s'ouvrir pour recevoir les dossiers. Ces portes fermées sont l'expression du refus des occupants de la chambre. Les dossiers sont alors entassés sur le seuil de la porte. Automatiquement cela provoque chez les voisins une avidité, l'envie de posséder ces dossiers et simultanément l'incompréhension du refus de l'autre, et l'espoir pour eux de se voir les confier. Ce qui est probablement à l'origine de ce refus du voisin, c'est peut-être l'orgueil ou la vantardise. Ce peut être aussi la méchanceté, une façon de narguer les autres pendant un certain temps, pour s'emparer du dossier à un moment où on s'y attend le moins. La conséquence dans le voisinage est que le calme revient, et par la même occasion, une certaine satisfaction, étant donné que l'objet de provocation est enfin éliminé (K4 : 331) :

Blieb die Tür geschlossen, wurden die Akten sorgfältig auf die Türschwelle aufgehäuft. In solchen Fällen schien K. als ob die Bewegung der Türen in der Umgebung nicht nachließe, trotzdem auch dort schon die Akten verteilt worden waren, sondern eher sich verstärkte. Vielleicht lugten die andern begehrllich nach den auf der Türschwelle unbegreiflicher Weise noch unbehoben liegenden Akten, sie konnten nicht verstehen, wie jemand nur die Tür zu öffnen brauche, um in den Besitz seiner Akten zu kommen und es doch nicht tue; [...]der pack nachdem er lange genug zur Schau gestellt gewesen war, plötzlich und eiligst ins Zimmer hineingezogen wurde und die Tür dann wieder unbeweglich wie früher blieb; auch die Türen in der Umgebung beruhigten sich dann, enttäuscht oder auch zufrieden [...]

Dans cette première situation, c'est juste un dossier qui est posé devant une chambre et le refus du propriétaire de rentrer en possession de ce dossier, traduit l'arrogance qui provoque à son tour l'envie et même l'espoir de posséder ce dossier. Mais dès que ce dossier est pris, les voisins s'apaisent et sont contents du dénouement heureux de la situation.

Une deuxième situation se présente lorsque le serviteur chargé de la distribution de dossiers se trompe de destinataire. Ceci provoque des objections de la part du vrai propriétaire et amène le serviteur à entamer une discussion avec le monsieur à qui le dossier a été rendu par erreur. Celui-ci reste obstiné en fermant la porte à toute discussion. Son obstination rend vaines les tentatives du serviteur et provoque de l'impatience chez l'autre, c'est – à dire le vrai destinataire. Celui-ci s'exprime en protestant vivement et en créant un grand vacarme dans sa chambre, notamment en frappant dans ses mains, en piétinant et en criant le numéro de son dossier. Pris entre l'impatience d'un côté et l'obstination de l'autre, le serviteur entreprend d'apaiser l'impatient. Mais le résultat est que le monsieur devient encore plus impatient qu'auparavant. Le second aussi, de son côté, essaie de retirer le dossier, mais se retrouve en face d'un monsieur qui rendra bien le dossier, mais qui s'y accroche pour le moment, en en laissant voir seulement une petite partie, aiguisant ainsi l'avidité du serviteur. Ces messieurs se laissent aller à la colère et, au lieu de rendre tout simplement les dossiers, choisissent de le jeter loin dans le corridor, en le laissant ainsi choir de tout son poids. Ce « martyr » causé au serviteur lui fait successivement passer par la fatigue, il perd la maîtrise de soi et se trouve finalement désarmé. Mais il tient bon. Sa ténacité lui fait continuer le combat afin de venir à bout de l'obstination des messieurs. Pour cela il use de ruse, par exemple en s'éloignant des portes tout en gardant un œil sur elles. On voit alors le monsieur tomber dans le piège en ouvrant la porte. C'est ainsi que le serviteur, d'un pas agile, revient à la charge, le forçant à la négociation (K4 : 336) :

Dann schob er den anderen, immer nur mechanisch arbeitenden Diener, eine recht wertlose Hilfskraft, bei Seite und begann selbst auf den Herrn einzureden, flüsternd,

heimlich, den Kopf tief ins Zimmer steckend, wahrscheinlich machte er ihm Versprechungen und sicherte ihm auch für die nächste Verteilung eine entsprechende Bestrafung des andern Herrn zu, wenigstens zeigte er öfters nach der Tür des Gegners und lachte, soweit es seine Müdigkeit erlaubte. Dann aber gab es Fälle, ein oder zwei, wo er freilich alle Versuche aufgab, aber auch hier glaubte K., dass es nur ein scheinbares aufgeben oder zumindest ein Aufgeben aus berechtigten Gründen sei, denn ruhig er weiter, duldete ohne sich umzusehen den Lärm des benachteiligten Herrn, nur ein zeitweises länger dauerndes Schließen der Augen zeigte, dass unter dem Lärm litt.

Dans cette scène « kafkaesque », il n'y a pas vraiment de dialogue ou de paroles qui rendraient compréhensible la situation. Tout se déroule dans le corridor et l'on devine – sans vraiment tout comprendre - à travers la gestuelle des serviteurs, leurs mimiques faciales, etc.

En matière d'expression théâtrale, il y a dans le texte un autre moyen : c'est le jeu des portes.

8.4.2.4.- Le jeu des portes

Dans cette même scène ci-dessus évoquée, les portes jouent un très grand rôle. Au début, on les entrouvre et les referme, sans doute pour exprimer l'impatience de ne pas voir apparaître la voiturette de distribution. Au début, on manipulait les portes, et il était possible de distinguer les portes de ceux qui les manipulaient. Mais plus tard dans l'évolution de la scène, ce n'est plus possible de faire cette distinction. Les portes étaient chargées des émotions des habitants des chambres. Dans la première situation que nous avons décrite plus haut, la satisfaction ou la déception que les messieurs éprouvent à la fin, étaient plutôt décrites comme la satisfaction et la déception des portes (K4 : 331) :

In dieser Annahme bestärkte es ihn, daß manchmal, immer wenn er gerade nicht hinsah, der Pack nachdem er lange genug zur Schau gestellt gewesen war, plötzlich und eiligst ins Zimmer hineingezogen wurde und die Tür dann wieder unbeweglich wie früher blieb; auch die Türen in der Umgebung beruhigten sich dann, enttäuscht oder auch zufrieden damit, dass dieser Gegenstand fortwährender Reizung endlich beseitigt war, doch kamen sie dann allmählich wieder in Bewegung.

Certes, ce sont les hommes, les habitants des chambres, qui sont contents ou déçus, mais il y a eu comme une sorte de transfert de ces émotions sur les portes. Celles-ci en tant qu'objets inanimés, se substituent aux êtres humains en se faisant médiums de leurs émotions et en s'animant par la même occasion. Le calme des portes traduisait le calme des messieurs de même que leur obstination. C'est ainsi que l'on peut lire (K4 : 332) :

Diese Verhandlungen machten schon an sich große Schwierigkeiten, es kam aber häufig genug vor, dass, wenn es sich um die Rückgabe handelte, gerade Türen, die früher in der lebhaftesten Bewegung gewesen waren, jetzt unerbittlich geschlossen blieben, wie wenn sie von der Sache gar nichts mehr wissen wollten.

L'assaut des serviteurs contre les Messieurs était donc aussi l'assaut contre les portes, et à un moment donné, ce n'était plus possible à K. de faire la différence : „ *Im Kampf mit diesen kleinen hartnäckigen Zimmern – K. schien es oft ein Kampf mit den Zimmern, da er die Bewohner kaum zu sehen bekam – ließ der Diener nicht nach.*“ (.p. 334f). Le rôle joué par les portes ici est comparable à celui des masques et des marionnettes dans les représentations théâtrales.

Dans cette scène décrite au chapitre 24 du roman *Das Schloß*, le théâtre est recréé en utilisant toutes les expressions théâtrales, en mettant en scène les émotions des acteurs eux-mêmes cachés derrière des portes. L'auteur rend la parole presque inaudible, voire

inutile, en fondant la compréhension de la scène sur l'interprétation et l'observation des portes animées, autant que sur la gestuelle et la mimique des serviteurs.

8.4.3. – La scène finale dans le roman *Der Proceß* : comédie ou tragédie ?

Dans une étude intitulée „Hašek und Kafka oder Die groteske Welt“, le critique littéraire tchèque Karel Kosik compare Josef K. au brave soldat *Schwejk*, héros du roman de Jaroslav Hašek : *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Kosik s'attarde particulièrement sur la scène finale dans les deux romans. Cette étude nous paraît intéressante à plusieurs égards.

Kosik note d'abord avec pertinence que Franz Kafka (1883-1924) et Jaroslav Hašek (1883-1923)¹⁹⁸ sont tous deux nés la même année à Prague dont ils ont contribué à établir la renommée ; ils sont morts à un an seulement d'intervalle, et ont produit la plupart de leurs grandes œuvres dans la période critique qui a suivi la première guerre mondiale. Il note ensuite que leurs romans respectifs *Der Proceß* et *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*, se terminent par la même scène¹⁹⁹ :

Schwejks „Odyssee unter dem Ehrengelcit von zwei Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett" vom Gefängnis auf dem Hradschin geht über die Neruda-Straße auf der Kleinseite und über die Karlsbrücke nach Karlin. Dies ist eine interessante Formation dreier Menschen - zwei Wächter, die den Delinquenten zwischen sich führen. In umgekehrter Richtung, über die Karlsbrücke zum Strahov hinauf, zieht eine andere Dreiergruppe, die Dreiergruppe aus

¹⁹⁸ A propos de l'écrivain *Jaroslav Hašek (1883-1923)* : Romancier et nouvelliste, il est très célèbre dans le monde entier, et c'est l'une des gloires de la Tchécoslovaquie. Brecht a mis en scène son « brave soldat Chveik » et Jean-Richard Bloch a préfacé la traduction française de ce même ouvrage. L'importance et l'influence de Hašek sur la littérature tchèque moderne sont considérables. Il a renouvelé les thèmes aussi bien que la langue. Son œuvre est très étendue puisqu'on dénombre, outre ses romans, près de deux mille contes et récits publiés sous divers pseudonymes. Hašek est essentiellement un écrivain satirique. Il ne cesse de dénoncer – et avec une efficacité rare – les défauts de la société de son temps. En outre, on trouve dans ses œuvres l'expression d'une conscience de l'existence nationale de la Tchécoslovaquie. Cf. : *Les écrivains célèbres. Tome 3: De Goethe à Marcel Proust*. Paris : Edition d'art Lucien Mazenod, 1966, p. 578.

¹⁹⁹ Pour toutes les citations de ce texte cf. annexe 3.

Kafkas *Prozeß*, in dem die zwei Wächter den „Delinquenten“, den Prokuristen Josef K., zum Steinbruch auf dem Strahov abführen, wo ihm dann einer der Wächter „das Messer ins Herz stößt“. Diese beiden Gruppen von drei Menschen passieren dieselben Stellen, aber sie können sich nicht begegnen.

Ce qui nous intéresse ici, c'est surtout la conclusion que Kosik tire de cette comparaison tout à fait pertinente, en inventant une rencontre fictive entre les protagonistes de ces deux scènes finales. Voici ce qu'il écrit :

Nehmen wir für einen Augenblick an, beide Gruppen wären einander begegnet. Sie werden aneinander vorbeigehen, ohne sich zu beachten, denn Josef K. ist völlig damit beschäftigt, Physiognomie und Verhalten seiner geheimnisvollen Begleiter zu studieren, und Schwejk ist ganz damit beschäftigt, sich mit seinen Wächtern zu unterhalten. Möglich ist jedoch, daß beide Gruppen einander anschauen, wenn sie sich begegnen. Dieses Anschauen ist ein Sehen ohne Erkennen. Die Menschen blicken einander an, aber erkennen nicht, wer sie sind. Wer sind sie?

Für Josef K. ist Hašek's Gruppe von drei Personen allzu komisch und nur komisch, *ohne tiefere plötzliche Bedeutung, durch deren Enthüllung sich die Welt der Groteske eröffnet*, ähnlich dünkt Josef Schwejk Kafkas Dreiergruppe eine komische Erscheinung, in der sich das wirkliche, auf groteske Weise tragische Schicksal des Josef K. verbirgt. Beide sehen nur das Äußere dieses Anderen, und daher sind sie einander gleichgültig. Dies ist die erste mögliche Begegnung zwischen Hašek und Kafka, die lediglich die Oberfläche berührt. Von den Autoren können wir jedoch zu einer zweiten Ebene fortschreiten, zu der des Werkes. Ist es überhaupt möglich, Hašek's und Kafkas Werk miteinander zu vergleichen bzw. in einen Zusammenhang zu stellen? Auf den ersten Blick scheint es, als bestände kein solcher Zusammenhang, denn „Kafka wird gelesen, um ihn zu interpretieren, Hašek hingegen wird gelesen, um zu lachen“. Zu Kafka gibt es Aberhunderte von Interpretationen, sein Werk wird als ein problemhaltiges und problematisches, als enigmatisches²⁰⁰ und verschlüsseltes Werk verstanden und gedeutet, zu dem man einen Zugang erst durch ein Verfahren der Entschlüsselung, die sogenannte Auslegung, gewinnt. Hašek's Werk erweckt den Anschein, als sei hier alles deutlich und jeder verstehe alles; sein Werk ist auf eine selbstverständliche Weise eindeutig, es provoziert Lachen und nicht mehr. Sind aber diese Selbstverständlichkeit und Durchsichtigkeit nicht lediglich Schein und in diesem Sinne trügerisch und irreführend?

Nous constatons que, dans son étude sur Kafka et Hašek, Kosik a d'abord fait le constat de la similitude quasi parfaite entre les deux auteurs, leurs œuvres et leurs deux héros, mais se refuse à en tirer la conclusion conséquente en ce qui concerne la similitude quasi parfaite de la fonction de ces deux œuvres. La thèse de Kosik : „*Kafka wird gelesen, um ihn zu interpretieren, Hašek hingegen wird gelesen, um zu lachen*“, est l'illustration parfaite du préjugé de beaucoup d'exégètes de Kafka qui

²⁰⁰ Rätselhaft

postulent que les œuvres de ce dernier relèvent de l'absurde. Succombant à la mode du temps, Kosik s'évertue à interpréter le roman de Kafka comme un traité de philosophie, au lieu de le lire comme une œuvre poétique. Comment peut-il oublier que la première scène du roman commence comme une comédie et que, dans la dernière scène aussi, Josef K. dit des deux bourreaux qui lui furent envoyés : « *Alte, untergeordnete Schauspieler schickt man um mich* », avant de leur demander : « *An welchem Theater spielen Sie ?* ». Comment ne pas voir dans la raideur et la mimique de ces deux messieurs flanquant K. une caricature de l'arrestation telle que la pratiquent aujourd'hui encore toutes les polices du monde ? Comment ne pas voir dans tout le roman une caricature grotesque et spectaculaire du fonctionnement de la justice ? Par ailleurs, dans la scène finale, Josef K. est tué selon un rituel spectaculaire. Comment ne pas voir dans ce spectacle une parodie de tout rituel ? Et sachant que Josef K. meurt « comme un chien », comment ne pas voir dans cette formule une banalisation de l'exécution elle-même ?

Il nous semble que le réalisateur de cinéma Orson Wells fut l'un des rares artistes ayant parfaitement compris à la fois le comique et le tragique de la situation dans la scène finale du roman *Der Proceß*. En effet, dans son film adapté du roman sous le titre *Der Proceß*, il montre dans la scène comment les deux bourreaux, après un rituel interminable, se révèlent incapables d'exécuter K. et prennent la fuite. Josef K. qui était déjà couché sur la pierre de l'exécution, se relève, et d'un geste triomphal, brave une dernière fois ses persécuteurs en ricanant à haute voix, avant d'être subitement pulvérisé par une charge de dynamite qui provoque une sorte de feu d'artifice final. Oui, c'est par un feu d'artifice qu'Orson Wells termine la scène finale du procès. Et cela nous paraît beaucoup plus conforme au premier et

au dernier chapitre du roman qui nous poussent à le comprendre comme une comédie qui a dérapé.

8.5 – Narration romanesque et „dramaturgie de la confrontation“²⁰¹

8.5.1 – *Der Verschollene* ou „l'esthétique de la souffrance silencieuse“

Quelle que soit l'affinité ou la continuité thématique du roman *Der Verschollene* avec les deux autres de Kafka, il nous paraît toujours nécessaire, sinon impératif de privilégier une approche esthétique de la lecture de ce premier roman de Kafka. En effet, il n'est pas sans intérêt de rappeler ce que Kafka lui-même disait de cette œuvre. Dans ses entretiens avec Gustav Janouch²⁰², une partie de la conversation portait sur ce roman. Janouch rapporte :

Jugend bezauberte Franz Kafka. Seine Erzählung *Der Heizer* ist voller Sanfmut und Ergriffenheit. Ich sagte ihm das, als wir zusammen die tschechische Übersetzung Milena Jesenskás, welche in der literarischen Zeitschrift *Kmen* erschienen war, durchsprachen.

- `In der Erzählung ist so viel Sonne und gute Stimmung. Es ist da so viel Liebe – obwohl von ihr überhaupt nicht gesprochen wird.`
- `Die ist nicht in der Erzählung, sondern im Gegenstand des Erzählens, in der Jugend`, bemerkte Franz Kafka ernst. `Die ist voll Sonne und Liebe. Die Jugend ist glücklich, weil

²⁰¹ Nous empruntons cette expression à Lutz Tantow (1988): *Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. Eine Dramaturgie der Konfrontation*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Band 18. Saarbrücken: Werner J. Röhrig Verlag.

Le seul fait de faire rencontrer Kafka et Dürrenmatt dans une étude scientifique, établit implicitement l'idée d'un aspect commun qui est bien sûr la dramaturgie.

²⁰² Gustav Janouch (1903-1968), lui aussi écrivain juif tchèque de langue allemande, journaliste et traducteur, avait, à partir de 1920, rencontré à Prague à plusieurs reprises Franz Kafka qui était alors un collègue de son père dans l'entreprise « Arbeiter-Unfall-Versicherungs-Anstalt ». Il avait traduit en langue tchèque quelques récits de Kafka (dont *Ein Traum*). En 1951, il a publié sous le titre *Gespräche mit Kafka* un livre qu'il réédita en 1968 en version élargie. L'ouvrage connut beaucoup de critiques négatives mettant en cause la véracité des souvenirs décrits et des paroles rapportées attribuées à Kafka. Mais beaucoup de faits et de comportements mentionnés par Janouch furent confirmés ultérieurement par la découverte des écrits inédits de Kafka lui-même. Aujourd'hui, il ne fait plus aucun doute dans les rangs des spécialistes de Kafka que le livre de Gustav Janouch représente une source de documentation importante et sûre au sujet de la recherche sur Kafka et ses œuvres.

sie die Fähigkeit besitzt, Schönheit zu sehen. Wenn diese Fähigkeit verloren geht, beginnt trostloses Alter, Verfall, das Unglück.²⁰³

- 'Alter schließt also jede Möglichkeit von Glück aus?'

- 'Nein das Glück schließt das Alter aus.' Lächelnd beugte er den Kopf nach vorn, als ob er ihn zwischen den hochgezogenen Schultern verbergen wollte. 'Wer die Fähigkeit, Schönheit zu sehen, behält, der altert nicht.'

Lächeln, Körperhaltung und Stimme erinnerten an einen stillen, vergnügten Jungen.

- 'Im *Heizer* sind Sie also sehr jung und glücklich.'

Ich hatte diesen Satz noch nicht beendet, als sich sein Gesichtsausdruck verdüsterte.

- 'Der *Heizer* ist sehr gut', beeilte ich mich zu bemerken, aber Franz Kafkas große dunkelgraue Augen waren voll Trauer.

- 'Am besten spricht man über ferne Dinge. Die sieht man am besten. 'Der *Heizer* ist die Erinnerung an etwas, was vielleicht nie Wirklichkeit war. Karl Roßmann ist nicht Jude. Wir Juden werden aber schon alt geboren.'²⁰³

A travers cet entretien, nous voyons que Kafka lui-même – malgré toutes les frustrations personnelles – rattache ce « roman de jeunesse » à la notion de beauté et de bonheur. Pour lui, jeunesse, beauté et bonheur sont les trois côtés d'un même triangle. Et lorsque nous cherchons à mettre ce roman en liaison avec sa propre jeunesse qui n'a pas forcément été heureuse, on peut dire qu'il a trouvé dans cette œuvre le point trigonométrique où il exprime sa propre vie en rapport avec sa vision de la jeunesse. Loin d'être un roman autobiographique, *Der Verschollene* apparaît comme une sublimation poétique, une « esthétisation » de ses propres frustrations. C'est pourquoi cela provoque des images sombres en lui, lorsqu'il en parle, mais il trouve encore la force de formuler sous forme d'aphorisme, la quintessence de ce roman : « *Wer die Fähigkeit, Schönheit zu sehen, behält, altert nicht.* » Encore une fois, Kafka lui-même nous invite à ne pas voir dans son œuvre une quelconque vision pessimiste, une quelconque critique sociale, mais uniquement l'expression de ce que symbolise la jeunesse en général : la beauté et le bonheur.

²⁰³ Cité ici de Heller & Beug 1983 : 48f, avec référence à Janouch 1968 : 52f.

Cette idée que ce roman n'est pas la copie d'une réalité donnée – quelle qu'elle soit – est confirmée par la poursuite de l'entretien avec Gustav Janouch :

Bei einer anderen Gelegenheit, als ich Doktor Kafka einen Fall jugendlicher Kriminalität erzählte, kamen wir im Gespräch wieder auf die Erzählung *Der Heizer*. Ich fragte, ob die Gestalt des sechzehnjährigen Karl Roßmann nach einer Vorlage gezeichnet sei. Franz Kafka sagte:

- 'Ich hatte viele und keine Vorlage. Aber das ist ja alles schon Vergangenheit.'

- 'Die Gestalt des jungen Roßmann sowie die des Heizers sind so lebendig', meinte ich. Kafkas Miene verdüsterte sich.

- 'Das ist nur ein Nebenprodukt. Ich zeichnete keine Menschen. Ich erzählte eine Geschichte. Das sind Bilder, nur Bilder.'

- 'Dann muß es doch eine Vorlage geben. Die Vorbedingungen des Bildes ist das Sehen.' Kafka lächelte.

- 'Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.'²⁰⁴

De cette citation, retenons bien ces deux phrases par lesquelles l'auteur lui-même situe la fiction et la réalité dans ce roman : *„Ich zeichnete keine Menschen. Ich erzählte eine Geschichte. Das sind Bilder, nur Bilder. [...] Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.“* Ainsi donc, Karl Roßman n'est pas forcément un personnage ayant réellement existé, bien qu'il ressemble à tant de jeunes gens injustement rejetés. *Der Verschollene* n'est pas à prendre au premier degré comme un roman sociologique qui reflète les expériences de tant d'émigrés en Amérique. Il s'agit avant tout d'une création poétique de l'auteur. Comme le faisait remarquer Gustav Janouch au début de l'entretien cité ci-dessus, la jeunesse fascinait Kafka (« *Jugend bezauberte Franz Kafka* »). Et sans doute que dans son premier roman, il a voulu ériger un monument à la jeunesse, objet de sa fascination.

²⁰⁴ Cité ici de Heller & Beug 1983 : 48f, avec référence à Janouch 1968 : 53f.

Mais ce monument, il l'a conçu et construit à partir de matériaux constitués par ses propres expériences douloureusement vécues. Cela ressort d'ailleurs d'une mention dans son Journal en date du 9 mai 1912 où il déclarait à propos de ce roman : „*Wie ich mich gegen alle Unruhe an meinem Roman festhalte, ganz wie eine Denkmalfigur, die in der Ferne schaut und sich am Block festhält.*“ Cette remarque est ensuite confirmée par la suivante : „*Jetzt lese ich Flauberts Briefen `Mein Roman ist der Felsen, an dem ich hänge, und ich weiß nichts von dem, was in der Welt vorgeht.` Ähnlich wie ich es mich am 9. Mai eingetragen habe.*“ En se reconnaissant ainsi dans les paroles de Flaubert, l'auteur confesse donc que ce roman devait être écrit pour servir d'exutoire à sa propre détresse et pour servir de rocher auquel il pouvait s'accrocher pour ne pas sombrer. En somme, il faut lire ce roman de Kafka comme un cri de détresse, une poétisation de sa propre souffrance. On peut dire que pour Kafka, le roman *Der Verschollene* représente sa propre manière de se battre contre le monde incompréhensible et impitoyable des adultes. C'est une manière poétique et esthétique de supporter et de sublimer toutes les injustices et toutes les incompréhensions qu'il devait avaler et digérer.

Si le roman conçu comme un monument érigé à la jeunesse rejoint aussi l'expérience personnelle de l'auteur, c'est que l'œuvre prend un caractère exemplaire, paradigmatique à travers l'expérience personnelle de l'auteur, l'écriture littéraire réalise un modèle collectif. Nous avons ici une fiction romanesque qui est une sorte « d'esthétique de la souffrance silencieuse » qui permet de transcender les conflits intérieurs liés à la lutte pour la survie des jeunes en général, qui plient sous le joug arbitraire des adultes.

8.5.2 – La bravade comme arme de chantage dans le roman *Der Proceß*

Dans une étude magistrale fondée sur une parfaite connaissance de la psychologie du personnage de Josef K., Yoram Bar-David (1974 : 55ff) met en évidence le « mécanisme de la menace » tel qu'il est subtilement utilisé par Franz Kafka pour caractériser son personnage. La thèse centrale de l'analyse est celle-ci (p. 57) : « *Le moi frappé de partialité absolue se fait toujours victime coopérative. Car voici le plus étrange. Ce qu'on ne peut obtenir par la sympathie, on peut l'obtenir par l'hostilité.* »

En effet, dans *Der Proceß* comme dans *Das Schloß*, K. vit de l'hostilité – réelle ou supposée – de son entourage. Sa position existentielle est celle de la victime, injustement persécuté, en permanence agressé. Et lorsqu'il ne l'est pas, il se constitue lui-même comme tel, au point que, dans la scène de l'arrestation du roman *Der Proceß*, les gardiens se voient obligés de rappeler à K. qu'il se comporte comme un enfant : „*Sie führen sich ärger auf als ein Kind. Was wollen Sie denn? Wollen Sie den Ihren großen verfluchten Proceß dadurch zu einem raschen Ende bringen, dass Sie mit uns Wächtern über Legitimation und Verhaftbefehl diskutieren?*“ (K3 : 14). K. joue comme un enfant qui fait du chantage à ses parents pour obtenir par la menace ce qu'il ne peut obtenir par la sympathie – ou vice-versa. Le jour de son arrestation, il refuse de se considérer comme en état d'arrestation. Lorsqu'il lui est signifié que la Loi l'exige, il récuse cette Loi : « *Dieses Gesetz kenne ich nicht* » (K3 : 14). Mais voici qu'il est laissé en liberté (provisoire !) ; alors, il change d'opinion. Le gardien principal devenu juge d'instruction lui dit (K3 : 23) :

Damit ist es für heute genug und wir können uns verabschieden, allerdings nur vorläufig. Sie werden wohl jetzt in die Bank gehen wollen?“ „In die Bank?“ fragte K. „Ich dachte, ich wäre verhaftet.“ K. fragte mit einem gewissen Trotz, denn obwohl sein Handschlag nicht angenommen worden war, fühlte er sich insbesondere seitdem der Aufseher aufgestanden war immer unabhängiger von allen diesen Leuten. Er spielte mit ihnen. Er hatte die Absicht, falls sie weggehen sollten, bis zum Haustor nachzulaufen und ihnen seine Verhaftung anzubieten.

En somme, c'est au moment où K. est laissé en liberté qu'il se propose de se constituer prisonnier, par bravade envers ceux qui l'ont arrêté. Nous retrouvons une attitude similaire lorsque K. exige de téléphoner à son ami le Procureur (K3 : 21) :

Der Staatsanwalt Hasterer ist mein guter Freund » sagte er, « kann ich **ihm** telefonieren? ». „Gewiß“, sagte der Aufseher, „aber ich weiß nicht, welchen Sinn das haben sollte, es müsste denn sein, dass Sie irgendeine private Angelegenheit mit ihm zu besprechen haben.“ „Wer sind Sie denn? Sie wollen einen Sinn und führen das Sinnloseste auf was es gibt? Ist es nicht zum Stenerweichern? Die Herren haben mich zuerst überfallen und jetzt sitzen oder stehen sie hier herum und lassen mich vor Ihnen die hohe Schule reiten. Welchen Sinn es hätte, an einen Staatsanwalt zu telefonieren, wenn ich angeblich verhaftet bin? Gut, ich werde nicht telefonieren.“ „Aber doch“, sagte der Aufseher und streckte ihm die Hand zum Vorzimmer aus, wo das Telefon war, „bitte telefonieren Sie doch.“ „Nein, ich will nicht mehr“, sagte K. und ging zum Fenster.

On voit ici quelques illustrations du mécanisme raffiné du chantage chez K. qui n'est vraiment lui-même que lorsqu'il est attaqué – ou se croit en tant que tel. Il se positionne toujours sur la défensive, et s'il n'est pas attaqué, il lui faut provoquer l'attaque pour se prévaloir de la qualité de victime qui est constitutive de son personnage.

Nous retrouvons maints aspects de cette situation dans le roman *Das Schloß* aussi.

8.5.3. – La scène de l'attente de Klamm : *En attendant Godot*

On peut lire le roman *Das Schloß* de Kafka comme on lit la pièce de théâtre de Samuel Beckett *En attendant Godot*, puisque toute la fable de ce roman se résume à ceci : K. attend Klamm longtemps et vainement. Ce rapprochement peut paraître osé, mais il est permis de le faire si l'on considère, dans le roman de Kafka, le chapitre intitulé « Das Warten auf Klamm » traduite dans la version française par : « En attendant Klamm ».

« En attendant Klamm » est un chapitre qui décrit une scène où K. prit la décision un soir d'aller attendre Klamm derrière l'auberge là où il devait passer pour rentrer au Château. Le décor est ainsi planté pour que Klamm puisse apparaître (K4 : 126 – 127)

:

Sofort, ohne ein Wort der Erklärung, verließ K. den Ausschank, wandte sich im Flur statt zum Ausgang, gegen das Innere des Hauses und hatte nach wenigen Schritten den Hof erreicht. Wie still und schön hier war! Ein viereckiger Hof, auf drei Seiten vom Hause, gegen die Straße zu – eine Nebenstraße die K. nicht kannte – von einer hohen weißen Mauer mit einem großen schweren jetzt offenen Tor begrenzt. Hier auf der Hofseite schien das Haus höher als auf der Vorderseite, wenigstens war der erste Stock vollständig ausgebaut und hatte ein größeres Ansehen, denn er war von einer hölzernen, bis auf einen kleinen Spalt in Augenhöhe geschlossenen Gallerie umlaufen. K. schief gegenüber, noch im Mitteltrakt aber schon im Winkel, wo sich der gegenüberliegende Seitenflügel anschloß, war ein Eingang ins haus, offen, ohne Tür. Davor stand ein dunkler geschlossener mit zwei Pferden bespannter Schlitten. Bis auf den Kutscher, den K. auf die Entfernung hin jetzt in der Dämmerung mehr vermutete, als erkannte, war niemand zu sehn.

Cependant l'attente de K. n'a pas été comblée. Klamm représentait beaucoup pour lui dans ce village où il s'est retrouvé. Rencontrer Klamm signifierait pour lui trouver des réponses à toutes les interrogations qui l'assaillent. Car on se rappelle qu'à son arrivée,

lorsqu'il y avait des doutes sur sa présence, Klamm lui envoya une lettre qui lui parut comme une bouée de sauvetage (K4 : 33) :

Sehr geehrter Herr ! Sie sind, wie Sie wissen, in die herrschaftlichen Dienste aufgenommen. Ihr nächster Vorgesetzter ist der Gemeindevorsteher des Dorfes, der Ihnen auch alles Nähere über Ihre Arbeit und die Lohnbedingungen mitteilen wird und dem Sie auch Rechenschaft schuldig sein werden. Trotzdem werde aber auch ich Sie nicht aus den Augen verlieren. Barnabas, der Überbringer dieses Briefes, wird von Zeit zu Zeit bei Ihnen nachfragen, um Ihre Wünsche zu erfahren und mir mitzuteilen. Sie werden mich immer bereit finden, Ihnen soweit es möglich ist, gefällig zu sein. Es liegt mir daran zufriedene Arbeiter zu haben.

Certes, cette lettre contient beaucoup d'ambiguïté, mais recevoir une telle lettre dans la situation qu'il était en train de vivre au village était pour lui une reconnaissance de taille. C'est pourquoi sa réaction a été de coller cette lettre au mur. Mais après avoir rencontré successivement quelques personnes, entre autres le Chef de commune, cette lettre a été comme vidée de sa substance et de tout ce qui faisait son importance, par les propos de ces personnes consultées. La conséquence en est que K. s'est retrouvé perdu dans le village, ne jouissant d'aucune reconnaissance et n'ayant aucune place. C'est ce qui explique son désir de rencontrer Klamm.

Ce chapitre est en quelque sorte l'image de tout le roman. Il nous présente en condensé ce qui se passe dans le roman c'est – à – dire l'attente de K., son désir vain de rencontrer les autorités du château.

Par projection de ce chapitre sur l'ensemble du roman, on peut comparer le chapitre " En attendant Klamm" " Das Warten auf Klamm" *En attendant Godot*. de Samuel Beckett, non pas seulement dans la thématique de l'attente, mais aussi dans la signification symbolique de l'attente. C'est l'interprétation généralement faite du

roman de Kafka que l'on qualifie alors d'absurde. Voyons brièvement de quoi il s'agit !

Dans la pièce de Beckett, deux vagabonds sont en attente de Godot un homme qui leur a promis son aide, espoir de les délivrer de leur misère. Mais cet homme n'est jamais venu. Les critiques ont essayé de donner un sens à cette pièce en expliquant le nom Godot, qui pour eux viendraient du mot anglais "God" (Dieu) et du suffixe français "ot". Par cette interprétation, les critiques essaient de donner une dimension métaphysique à la pièce de Beckett en ce sens que Godot serait en fait un personnage transcendantal qu'attendaient les deux acteurs en vain. Parallèlement, la figure de Klammer a quelque chose de métaphysique qu'on pourrait expliquer en trois points :

- D'abord, il y a les femmes qu'il a eues comme maîtresses, Frieda et la patronne de l'Auberge du Pont : ces deux femmes, à cause de leur proximité avec le personnage de Klammer, sont considérées dans le village comme étant au-dessus de tous les autres habitants du village. Elles jouissaient d'un certain privilège que tout le monde dans le village s'accordait à leur reconnaître. Au-delà de toutes ces considérations, ces femmes sont considérées comme des sortes de prophétesses de Klammer et pouvaient non seulement expliquer ses faits et gestes mais les prédire. Être la maîtresse de Klammer c'est comme l'état suprême de béatitude p. 61. Ne plus être la maîtresse leur fait perdre leur place auprès de Klammer mais pas l'aura dont elles jouissent auprès des villageois. On peut le prouver par la supériorité de la Dame de l'Auberge du Pont sur son mari

et sa place dans les affaires administratives du village d'une part, et d'autre part, la prééminence de Frieda à l'Auberge des Messieurs, là où elle sert.

- Ensuite il y a les trois objets que la patronne de l'Auberge du Pont à gardés de Klamm : la photo, le châle et le bonnet qui, selon elle-même, l'ont aidée à tenir le coup pendant les vingt ans qu'elle s'est séparée de Klamm. Elle vénère ces objets et à travers ces derniers, Klamm lui-même ; un peu comme on vénère les icônes d'une religion. Ce qu'elle éprouve à l'égard de Klamm dépasse les dimensions de l'amour : c'est de la dévotion.
- Enfin, pour faire ramener l'ordre dans l'Auberge, Frieda, fouet à la main, ordonnait aux danseurs de se rendre à l'écurie au nom de Klamm (K4 : 53) : „im Namen Klamms”, rief sie, „in den Stall, alle in den Stall!”. Dans ce passage, le nom de Klamm à un rapport paradigmatique avec le nom Dieu dans l'expression “Au nom de Dieu”. Ce sont tous ces détails qui donnent une dimension métaphysique au personnage de Klamm.

Vu sous cet angle, il est primordial pour K. de rencontrer Klamm comme il l'est pour Vladimir et Estragon de voir Godot apparaître. K. luttait de toutes ses forces pour obtenir un regard de Klamm (p. 135). Parallèlement, dans le même roman il y a eu un autre exemple d'un autre personnage qui a attendu Klamm de la même manière. Il s'agit de Pepi qui a remplacé Frieda à l'auberge pour quelques jours. Pour elle -comme pour K. - la venue de Klamm aurait été une bénédiction, une sorte de reconnaissance à

ce poste qu'elle occupait. De toutes ses forces, Pepi avait désiré la venue de Klamm, mais il n'est pas venu (K4 : 363 - 364) :

Und dann das vielleicht größte Unglück, in diesen vier Tagen kam Klamm, trotzdem er während der ersten zwei Tage im Dorfe war, in das Gastzimmer nicht herunter. Wäre er gekommen, das wäre Pepis entscheidende Erprobung gewesen, eine Erprobung übrigens die sie am wenigsten fürchtete, auf die sie sich eher freute. Sie wäre – an solche Dinge rührt man freilich am besten gar nicht mit Worten – Klamms Geliebte nicht geworden und hätte sich auch nicht zu einer solchen hinaufgelogen, aber sie hätte zumindest so nett wie Frieda das Bierglas auf den Tisch zu stellen gewußt, ohne Friedas Aufdringlichkeiten hübsch begrüßt und hübsch sich empfohlen und wenn Klamm überhaupt in den Augen eines Mädchens etwas sucht, er hätte es in Pepis Augen bis zur völligen Sättigung gefunden. Aber warum kam er nicht? Aus Zufall? Pepi hatte das damals auch geglaubt. Die zwei Tage lang erwartete sie ihn jeden Augenblick, auch in der Nacht wartete sie. « jetzt wird Klamm kommen », dachte sie immerfort und lief hin und her ohne andern Grund als die Unruhe der Erwartung und das Verlangen, ihn als erste sofort bei seinem Eintritt zu sehn. Diese fortwährende Enttäuschung ermüdete sie sehr, vielleicht leistete sie deshalb nicht soviel als sie hätte leisten können. Sie schlich, wenn sie ein wenig Zeit hatte, hinauf in den Korridor, den zu betreten dem Personal streng verboten ist, dort drückte sie sich in eine Nische und wartete. « Wenn doch jetzt Klamm käme », dachte sie [...] Aber er kam nicht. In diesen Korridoren oben ist es so still, das kann man sich gar nicht vorstellen, wenn man dort nicht gewesen ist. [...] es war ja sinnlos. [...] Es war sinnlos, aber wenn er nicht kam, war ja fast alles sinnlos. Und er kam nicht.

Autant on est dans une sorte de béatitude en la présence de Klamm, autant on se sent comme une âme damnée sans sa présence, sans sa bénédiction.

On peut, par ailleurs, lire le texte autrement et considérer que l'attente inutile de K. se situe dans la logique enfantine de K. qui joue à la bravade. Tout comme le petit garçon qui est venu dire aux deux jeunes gens que Godot ne viendra que le lendemain, un homme apparut là où K. attendait et lui dit : „*Sie verfehlen ihn auf jeden Fall ob Sie warten oder gehn*” (K. : 131). Selon cet homme, que K. attende où qu'il parte il manquerait Klamm de toutes les façons ; alors il ferait mieux de partir. Mais K. a choisi d'attendre, par simple bravade. Il dit : „*Dann will ich ihn lieber beim Warten verfehlen.*” (K. : 131). Ce faisant, K., proclame en quelque sorte l'attente comme une

fin en soi, comme l'expression de sa liberté d'attendre, même si son attente ne sert à rien.

Cet échange verbal entre K. et l'homme constitue, en effet, le nœud dramatique de cette scène relatée dans ce chapitre. Il révèle également le but de l'attente de K. qui n'est autre que l'attente. Faute de voir apparaître Klamm - ce qui serait pour lui une sorte de consécration ou de couronnement de ses efforts - K. a préféré attendre pour rien (K4 : 133) :

[...] da schien es K. als habe man nun alle Verbindung mit ihm abgebrochen und als sei er nun freilich freier als jemals und könne hier auf dem ihm sonst verbotenen Ort warten solange er wolle und habe sich diese Freiheit erkämpft wie kaum ein anderer es könnte und niemand dürfe ihn anrühren oder vertreiben, ja kaum ansprechen, aber – diese Überzeugung war zumindest ebenso stark – als gäbe es gleichzeitig nichts Sinnloseres, nichts Verzweifelteres als diese Freiheit, dieses Warten, diese Unverletzlichkeit.

Quand on lui avait demandé ce qu'il faisait là-bas il avait aussitôt répondu: (K4 : 131):

„Ich warte auf jemanden“, sagte K., nicht mehr in Hoffnung auf irgendeinen Erfolg, sondern grundsätzlich‘‘. K. attendait Klamm qui, de toute évidence, ne descendra pas.

Mais K. ne désespère pas pour autant. Il continue d'attendre, par principe. Cela avait été déjà annoncé dans l'intitulé du chapitre : « das Warten auf Klamm », « En attendant Klamm ». Le but de l'auteur – créateur n'est pas de faire apparaître Klamm, mais de donner un sens à l'action d'attendre. Il en est de même de la pièce de Beckett : On peut tout simplement admettre que Godot est le moteur de ce nouveau théâtre. Son arrivée mettrait fin à l'attente de Vladimir et d'Estragon, à cette attente qui crée le jeu. Or, le titre annonçait la couleur : En attendant Godot. C'est dire que ce qui compte c'est l'attente elle-même, dont la durée est impliquée par l'utilisation du

gérondif. La force de Beckett est de refuser l'arrivée de Godot, donc la clôture : ce refus nous plonge dans une spirale de l'attente, dans une répétition sans issue. Les deux vagabonds reviendront encore et encore... ils y sont probablement à l'heure qu'il est²⁰⁵. La non-venue de Godot, tout en constituant un non-sens, constitue le sens réel de la pièce de Beckett. Mais en nous fondant sur ce parallélisme, il peut nous être permis de postuler que, loin d'être une illustration de l'absurdité, le roman *Das Schloß* est plutôt l'expression de la logique plurielle de la compréhension des œuvres de Kafka : L'attente de K. est parfaitement conforme à la logique du personnage. D'ailleurs, ceci n'empêche nullement de trouver à ce roman d'autres significations, car toute littérature est fondée sur une démarche consciente ou inconsciente de construction et de déconstruction des savoirs, ainsi que sur une poétique de formulation et de reformulation des symboles²⁰⁶.

8.6. – *Das Schloß* : un roman mythologique ?

8.6.1. – „*Schreiben ist eine Form des Gebets*“

Les conditions de la naissance du roman *Das Schloß* ne sont pas tout à fait les mêmes que celles du roman *Der Proceß* : celui-ci a été précédé d'une période de création littéraire fructueuse et heureuse dont Kafka gardera sans doute toute sa vie un excellent souvenir : c'est avant ses déboires et le déclenchement de sa maladie. Pour *Das Schloß* - commencé en 1922 et probablement interrompu sans cesse par des

²⁰⁵ Fr.wikipedia.org/wiki/En_attendant_Godot.

²⁰⁶ Cf. Musanji Ngalasso-Mwatha, éd., (2007) : *Littératures, savoirs et enseignement*. Paris : Presse d'Université, p. 4 de la couverture.

séjours au sanatorium ainsi que divers voyages de convalescence - le contexte est moins heureux et moins joyeux, en tout cas, moins serein. *Das Schloß* – roman inachevé – fut conçu et écrit dans la douleur de la maladie fatale qui emporta Franz Kafka le 3 juin 1924. Commencé en janvier 1922 (en même temps que le récit *Der Hungerkünstler*), il porte les traces d'une écriture devenue thérapeutique et antalgique dont quelques pages de son Journal en donnent des exemples (K11 : 180ff).

Depuis qu'en juillet 1917 se manifestèrent les premiers signes de sa maladie, et particulièrement depuis qu'en septembre de la même année le diagnostic confirma qu'il s'agissait d'une tuberculose, toute la vie de Franz Kafka fut bousculée et perturbée (multiples ruptures de fiançailles, multiples séjours en sanatorium, et bientôt, une retraite anticipée à partir de 1922). Ecrire reste désormais sa seule occupation, son dernier refuge. Il écrit dans son journal en février 1920 : « *Meine Gefängniszelle, meine Festung* » (K11 : 183). Après avoir remis tous ses Journaux intimes à son ami et légataire testamentaire Max Brod en octobre 1921, il s'interroge : „*Ob ich noch fähig bin eine Art Tagebuch zu führen?* “ (K11 : 187). Puis il écrit en octobre 1921: „*Die systematische Zerstörung meiner selbst im Laufe der Jahre ist erstaunlich, es war wie ein langsam sich entwickelnder Dambruch, eine Aktion voll Absicht.*“ (K11: 189).

Puis quelques pages plus loin : „*Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Straße, alles Phantasie, fernere oder nähere, die Frau, die nächste, Wahrheit ist aber nur, dass Du den Kopf gegen die Wand einer fenster- und türlosen Zelle drückst*“ (K11:192).

Et le 16 janvier 1922, il écrit (K11 : 198f) :

Es war in der letzten Woche wie ein Zusammenbruch[...] Alles schien zuende undscheint auch heute durchaus noch nicht ganz anders zu sein. [...] Unmöglichkeit zu schlafen. Unmöglichkeit zu wachen. Unmöglichkeit das Leben, genauer die Aufeinanderfolge des Lebens zu ertragen. Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehen, als dass sich die zwei Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer fürchterlichen Art. [...] Die Einsamkeit, die mir zum größten Teil seit jeher aufgezwungen war, zum Teil von mir gesucht – doch was war auch dieses andere als Zwang – wird jetzt ganz unzweideutig und geht auf das Äußerste. Wohin führt sie?“. [...] Wohin komme ich dann? [...] Diese ganze Litteratur (sic!) ist Ansturm gegen die Grenze.

On pourrait donner plusieurs autres citations²⁰⁷ d'œuvres de Kafka pour montrer que la période dans laquelle il a conçu et écrit le roman *Das Schloß* représente déjà le fond de la dépression et du traumatisme que l'écrivain cherchait à exorciser à travers l'écriture en général (comme ici dans le Journal intime), et surtout à travers l'écriture romanesque. Ce roman peut être considéré comme la tentative désespérée de réaliser la trilogie romanesque commencée avec *Der Verschollene* et poursuivie avec *Der Proceß* sur le triple thème de la persécution, de la solitude et de la souffrance.

On constate aussi, à travers les passages cités du Journal, non seulement le thème de la souffrance et de la solitude, mais aussi la récurrence de l'image de la prison, de la forteresse que lui impose la maladie. Le roman est né dans une situation de retraite et de refuge dans un espace intérieur barricadé, devenu un camp de retranchement solitaire, une forteresse mentale de défense, voire d'auto-destruction lente, mais consciente. Dans sa retraite mentale, Kafka tente de domestiquer la souffrance, de

²⁰⁷ Comme celles-ci par exemple: „Coelibat und Selbstmord stehn auf ähnlicher Erkenntnisstufe, Selbstmord und Märtyrertod keineswegs, vielleicht Ehe und Märtyrertod.“ (K6:178). „Man schämt sich nicht mehr sterben zu wollen.“ (K6:170) und (K6:230). „Der Tod ist vor uns etwas wie im Schulzimmer an der Wand das Bild der Alexanderschlacht. Es kommt darauf an durch unsere Taten, dieses Bild zu verdunkeln oder gar auszulöschen.“ (K6:198) „Der Selbstmörder ist der Gefangene welcher im Gefängnishof einen Galgen ausrichten sieht, irrtümlich glaubt, es sei der für ihn bestimmte, in der Nacht aus seiner Zelle ausbricht, hinuntergeht und sich selbst aufhängt.“ (K6:198). „Erkenne Dich selbst ... bedeutet also: Verkenne Dich! Zerstöre Dich!“ ((K6:170).

l'intérioriser, de la privatiser pour mieux la posséder et la dominer par la production littéraire, par l'écriture qui devient sa seule arme de défense, sa seule raison de survie. On se rappelle l'aphorisme de Kafka: « *Schreiben ist eine Form des Gebets* ». L'écriture devient prière, l'œuvre devient un oratorium. La narration devient un travail patient de méditation et de construction souterraine, exactement comme dans le récit *Der Bau* dont nous avons analysé la technique au chapitre 4.3.1.

Il est difficile d'écrire quand la maladie vous paralyse. C'est tout aussi difficile de vivre quand la mort vous hante et que la douleur vous tiraille. L'idéal dans ce cas est de trouver le point trigonométrique entre la mort, la vie et l'écriture, le point où l'écriture pourrait être à la fois la vie et l'expression de la vie pour exorciser la mort omniprésente ou pour accélérer la mort afin d'en finir avec la souffrance. Dans les dernières années de sa vie, on trouve la plainte constante et persistante du mal-vivre et l'expression du désir d'en finir avec la souffrance, d'où les pensées suicidaires que l'on rencontre dans le Journal de Kafka. On voit même apparaître la notion de point trigonométrique sous une autre appellation. En janvier 1920, Kafka écrit à la troisième personne du singulier: „*Er hat den Archimedischen Punkt gefunden, hat ihn aber gegen sich ausgenützt, offenbar hat er ihn nur unter dieser Bedingung finden dürfen.*“ (K11 :174). Ainsi, Kafka semble avoir consacré l'essentiel de sa vie et de son œuvre à trouver le mode idéal d'écriture qui cristallise tous les aspects et tous les paramètres de la question, et qui réalise cet objectif d'équilibre trigonométrique. C'est ainsi que l'on décèle dans le roman *Das Schloß* – troisième colonne inachevée d'une trilogie romanesque – l'esquisse d'une construction dramaturgique symbolique reposant sur le principe de construction de la muraille de Chine, ce monument mythique de l'histoire

de la Chine. Comment Kafka utilise-t-il le mythe de la Grande Muraille à des fins poétiques pour exprimer ses propres préoccupations ? Sous quelle forme et dans quelle signification retrouve-t-on la Muraille de Chine dans le roman *Das Schloß* ?

8.6.2 – Conception symbolique de la Muraille de Chine chez Kafka

Dans les conditions de vie que nous venons d'esquisser, la rédaction du roman *Das Schloß* ne pouvait être qu'un projet gigantesque dont la réalisation paraissait impossible, à l'image de la mythique Muraille de Chine²⁰⁸. Il n'est pas exclu que ce travail de rédaction, envisagé comme la suite du roman *Der Proceß* (1915), ait été reporté à plusieurs reprises, avant de n'être commencé qu'en 1922. Selon cette hypothèse, la rédaction en 1917 du recueil *Beim Baum der Chinesischen Mauer* ne serait qu'une étape de la réalisation de ce projet. Dans ce récit présenté comme une chronique de la construction de la Grande Muraille de Chine, l'auteur joue avec l'opposition entre le centre et la périphérie, entre le pouvoir central et le pouvoir local. Dans ce récit, la technique de construction de la Muraille décrite par l'auteur montre la contradiction entre la volonté autocratique et absolutiste du pouvoir central et la réalité beaucoup plus palpable du pouvoir local dont dépend la construction effective de la Muraille. Certes, la Muraille sera effectivement construite, mais jamais achevée. L'illusion qu'elle est achevée et qu'elle remplit sa fonction de défense, constitue sa principale faiblesse et réside dans la ruse que les populations locales ont inventée face au pouvoir central, en construisant la Muraille par panneaux inachevés. De grands

²⁰⁸ La Grande Muraille de Chine, longue de 3000km, élevée entre la Chine et la Mongolie au 3^{ème} siècle avant J. C. Son tracé actuel date de l'époque de la dynastie Ming (15^{ème} et 17^{ème} siècle après J.C.) Selon Larousse.

espaces séparent chacun des pans de mur construit, si bien que finalement la Muraille existe bel et bien, mais ne remplit nullement sa fonction de défense contre l'invasion de l'extérieur. La faiblesse de la Muraille réside donc avant tout en elle-même. La vulnérabilité de la muraille réside dans la muraille elle-même et non dans ses agresseurs.

En fait, cette architecture parcellaire de la Muraille rejoint celle de la trilogie romanesque de Kafka, parfaitement réalisée à travers ses trois romans, mais dont aucun n'est vraiment totalement et définitivement achevé. Cette architecture apparaît alors, au niveau symbolique, comme un choix délibéré qui exprime aussi la lutte de l'auteur contre la mort et pour la survie. Kafka utilise ici la construction de la Muraille de Chine comme le symbole de la construction perpétuelle qui maintient le mouvement et la vie, même s'il est évident qu'elle ne remplit plus sa véritable fonction. Appliquée à Kafka lui-même, la signification symbolique de la Muraille de Chine rejoint la vulnérabilité de l'auteur par la maladie qui le minait, autant que la vulnérabilité de ses héros. La faiblesse de K. réside donc avant tout en lui-même. Le tendon d'Achille qui représente sa fragilité et sa vulnérabilité est en lui-même.

Un autre panneau de cette technique parcellaire de construction est constitué par le récit *Der Bau*, un des derniers textes écrits par Kafka en 1923/1924, et qui, à notre avis, est la plus belle illustration de la littérature comme mur de protection pour la survie, tel que Kafka le décrit dans son journal en février 1920 : « *Meine Gefängniszelle, meine Festung* » (K11 : 183). Le roman *Das Schloß* peut être lu et compris comme la matérialisation extérieure de la prison intérieure de l'auteur. De

même que dans le récit *Der Bau* (1923/1924) que nous avons déjà analysé plus haut, la narration dans le roman *Das Schloß* apparaît comme une sublimation littéraire de la quête du point trigonométrique dans la dernière phase de la vie de Kafka : une grande œuvre consciemment ambiguë et hermétique. Hermann Hesse disait du roman *Das Schloß* que c'est le plus beau et le plus mystérieux des grandes œuvres poétiques de Kafka. (« *die geheimnisvollste und schönste von Kafkas großen Dichtungen* »)²⁰⁹

D'ailleurs, toute l'œuvre de Kafka peut être examinée et comprise à partir de ce modèle fragmentaire de la construction de la Grande Muraille de Chine, structure parcellaire considérée comme un principe de narration et une technique narrative que Kafka lui-même appelle, dans le récit *Der Bau*, « *das System des Teilbaus* » c'est-à-dire un système de construction parcellaire - ou partielle.

Si l'on comprend bien cette technique de narration, on comprend alors que pratiquement tous les récits de Kafka – et particulièrement les romans - sont des particules de la grande construction que constitue l'œuvre elle-même. Comme le fait remarquer à juste titre Hermes (1998 : 539), Kafka lui-même désignaient la plupart de ses œuvres par le terme de « Stücke » (morceaux ou pièces) voire « Stückchen » (petits morceaux ou petites pièces ou sketches).

Même si Kafka lui-même n'a pas fourni d'explication sur la signification de ce choix de la technique parcellaire, son contemporain et ami Karl Kraus (1961 : 17ff) fournit

²⁰⁹ Cité dans la couverture 4 de *Das Schloß* herausgegeben von Max Brod : 1977.

une explication du sens symbolique de l'expression « chinesische Mauer », dans le contexte du 20^{ème} siècle naissant.

Dans un texte intitulé « Die Chinesische Mauer » (Kraus 1961 : 17-26), Karl Kraus se saisit d'un fait divers survenu aux USA et bruyamment répercutée par la presse, pour procéder à une critique en règle de la société occidentale. Une Blanche nommée Elsie Siegl est retrouvée morte dans un lugubre bar du quartier Chinatown d'une ville américaine. Elle a été assassinée par un Chinois nommé Leon Ling, plongeur dans ce bar. Le fait divers n'aurait pas fait couler tant d'encre si on n'avait pas découvert dans les affaires de Ling quelques « deux mille » lettres d'amour à lui écrites par des femmes blanches à qui il a offert ses services sexuels. Karl Kraus voit dans ce fait divers le signe de la décadence de la civilisation occidentale silencieusement minée par la civilisation chinoise. Le texte de Kraus commence ainsi (Kraus 1961: 17f):

Ein Mord ist geschehen und die Menschheit möchte um Hilfe rufen. Sie kann es nicht. Sie, die Lärmvolle, immer bereit, mit dem stärksten Schrei den kleinsten Stoß zu rächen, sie die sich das Maß der Schöpfung dünkt und nur der Misston ist in der Musik der Sphären, schweigt. Aber wir hören dieses Schweigen, es gellt über Länder und Meere, und wo immer es losbrach, antwortet ihm ein Echo, so stumm wie der Ruf, der einen Mord verkündet. Der Mund der Welt steht offen und aus den Augen starrt die Ahnung, dass sich das Größte begeben hat. Ringsum ist alles gelb. Wie der Tag, an dem der alte Gott sein Gericht hält. Gelb wie eine Chinesenhand und rot wie das Blut einer Christin.“

Ce que Karl Kraus thématise ici, c'est la fameuse « invasion des Jaunes », l'épouvantail de la « Peste jaune » dont beaucoup d'idéologues de la décadence de l'Europe se servaient pour justifier leurs idées racistes. Mais Karl Kraus n'est pas un idéologue du racisme. Il fait plutôt de la satire sur une réalité considérée comme flagrante (Kraus 1961 : 22) :

Der Eindruck, den die andere Rasse [gelbe] im plastischen Ton des anderen Geschlechts, in der immer formwilligen Sexualität des Weibes erzeugt, ist so mächtig, dass es leiblicher Vermischung nicht bedarf, um auf einen lichten Mann ein dunkles Reis zu pflanzen. [...] Und wenn es nur ein Symbol ist, dass sich die Lust um den Chinesen dreht, so schreckt es am heiligen Sonntag, die weißen Männer aus dem Weltprater. Der gigantische Hohn, dessen nur die rachsüchtige Natur fähig ist, hat diesen Anschluß des Weibes an das verachtete Blut befehligt. In dem Wäscherladen von Chinatown werden in einer stummen Stunde alle Menschheitsfragen laut: Geschlecht und Rasse paaren sich zu weltproblematischem Grauen.

Et il poursuit:

Aber der weiße Mann, der seine Frau sucht, entdeckt noch, dass sie ihm die Religion mitgenommen hat, als sie zum Chinesen ging. [...] Die Autorität des Gottes Buddha hat nie als Vorwand solcher Spiele gedient. Der Chinese begeht keine Sünde, wenn er sie begeht. Er bedarf der gewissenkrupel nicht, um in der Lust die Lust zu finden. [...] Er ist ein Jongleur, der Leben und Liebe spielend mit dem Finger bewältigt, wo der Athlet keuchend seine ganze Person einsetzen muß. Er arbeitet für ein Dutzend Weiße und genießt für hundert. Er hält Genuß und Moral auseinander und bewahrt dadurch beide vor der Krätze. [...] Er lebt fern einer bresthaften Ethik, die den Starken schwächt, indem sie ihm den Schutz des Schwachen vorschreibt. [...] Aber er lebt in der Fülle und hat die Humanität nicht notwendig. Sein reich umfasst mehr als ein Viertel der Gesamtbevölkerung der Erde, seitdem es im letzten Jahrhundert allein einen Zuwachs von neunundneunzig Millionen bekommen hat.

Enfin, constatant que par le détour de la sexualité, les Chinois avaient silencieusement brisé la grande Muraille qui les séparait de l'Occident, Karl Kraus conclut: (Kraus 1961: 26):

Die große chinesische Mauer der abendländlichen Moral schützte das Geschlecht vor jenen, die eindringen wollen, und jene, die eindringen wollen, vor dem Geschlecht. So war der Verkehr zwischen Unschuld und Gier eröffnet, und je mehr Pforten der Lust verschlossen wurden, um so ereignisvoller wurde die Erwartung. Da schägt die Menschheit an das große Tor, und ein Weltgehämmer hebt an, dass die chinesische Mauer ins Wanken gerät. Und das Chaos sei willkommen – denn die Ordnung hat versagt! **Eine gelbe Hoffnung** färbt den Horizont im Osten, und alle Glocken lauten Sturm. Und überall ein Gewimmel.

Karl Kraus voit donc dans ce que certains appellent la „peste jaune“ tout à fait le contraire, ce qu'il appelle une „espérance jaune“. On voit que Karl Kraus de l'expression « Muraille de Chine » un usage esthétique totalement nouveau que l'on peut résumer ainsi : dans la décadence de l'Europe, c'est de la Chine que viendra la

rédemption ! Rien ne prouve que Kafka partage une telle conviction, mais son intérêt pour la Chine en général et pour la poésie chinoise en particulier, était évident.

Plus près de nous, Max Frisch (1911-1991), dans sa pièce intitulée *Die chinesische Mauer* démontre que la tyrannie et l'inhumanité ont triomphé de tout temps et que c'est précisément l'intellectuel qui paraît toujours le plus impuissant face à elles. Dans cette pièce qui est explicitement désignée comme étant « une farce » et dans laquelle les personnages sont joués avec des masques, Frisch tente, sur le mode symbolique, de répondre à la question explicitement posée : « *Was ist die Wahrheit ?* » (Qu'est-ce que la vérité ?). Deux personnages principaux dominent la pièce : d'un côté, l'intellectuel (anonyme !) dénommé Der Heutige, de l'autre côté un empereur chinois, tyran et dictateur, nommé Hwang Ti. L'intellectuel qui est la voix du peuple muet, est au service de l'empereur qui est à la recherche de la vérité. Quelques autres personnages - importants mais périphériques - incarnent à leur manière, la vérité : Pilatus, Brutus, Columbus, et surtout un personnage nommé Der Stumme (le muet) qui va provoquer le dictateur et l'obliger à révéler son vrai visage. En treize ans, Hwang Ti va imposer son pouvoir tyrannique sur son peuple, mais aussi révéler sa vraie personnalité :

Ich töte jede Geisteskraft, ich bin die Lüge in Person, ich bin die Pest auf dem Thron, und wer mir die Hand reicht, stinkt nach Aas, ich bin kein Himmelssohn und bin kein Mensch. Ich, Tsin Sche Hwanh Ti, ich: ein Blutegel, ich mäste mich von eurer Kraft! Ich: der Henker meiner Freunde, der Mörder meines Volkes -.

Initialement, l'empereur avait promis à son peuple le paradis sur terre. Mais, sentant que le bonheur du peuple pourrait signifier aussi la fin de son propre pouvoir autocratique, il ne cesse de remettre aux calendes grecques la réalisation de son projet :

„So wie es ist, so wird es bleiben. Wir werden jede Zukunft verhindern“. C'est dans ce contexte que l'empereur décide de faire construire par le peuple la Grande Muraille qui doit protéger l'empire contre les forces d'agression étrangères. Mais en réalité, la muraille consacre le pouvoir absolu du souverain sur le peuple, la dictature et la tyrannie, la répression et l'élimination physique systématique des adversaires du régime. Frisch résume cela dans son *Tagebuch* en ces termes: „Man hat die Wahl wie überall : ein Zeuge der Verstummen zu sein oder zu verstummen.“²¹⁰

Nous avons ici une autre utilisation littéraire de la Muraille de Chine au double sens symbolique et historique : dans cette « farce », Max Frisch parvient non seulement à saisir et caractériser l'essence de la dictature historique incarnée par César, Alexandre le Grand, Napoléon et Hitler, ainsi que tous les dictateurs passés et présents, mais il réussit aussi à saisir et à utiliser à des fins littéraires la signification mythique et symbolique de la Muraille de Chine : la Grande Muraille est initialement un projet généreux et grandiose, plein de promesses auxquelles le peuple (c'est-à-dire tout homme de bon sens) adhère spontanément au départ. Mais finalement, elle reste un projet mythique, irréalisable, rattrapé et dépassé par sa propre finalité initiale. Elle ne dépassera donc jamais le stade du symbolique : piégée par sa propre ambition gigantesque, elle restera une utopie. Voilà en quoi réside la fascination exercée par la Grande Muraille de Chine, surtout sur ceux qui, comme Kafka, ne l'ont jamais vue de leurs propres yeux. Pour eux, la Grande Muraille de Chine est et restera un mythe : le mythe de l'irréalisable, la représentation symbolique de l'utopie. Nous pensons que

²¹⁰ Cité in Geissler p. 126 ; source originale : Max Frisch : *Tagebuch* p. 306.

cette vision est bien celle que Kafka avait de la Muraille de Chine, lorsqu'il en parle dans quelques uns de ces écrits.

Hartmut Müller (1985 :35, 61f, 73f) note que Kafka avait une admiration manifeste pour la poésie chinoise en général, et particulièrement pour le poète chinois Yan-Tsen-Tai dont le poème intitulé « en pleine nuit », raconte l'histoire de sa belle amie qui, en pleine nuit, se fâche et le quitte, parce qu'elle désapprouvait sa passion pour son métier de poète. Kafka y voyait un parallèle flagrant avec sa propre relation avec Felice Bauer. Par ailleurs, plusieurs récits de Kafka témoignent de son intérêt pour la littérature et l'histoire de la Chine. En témoigne son récit *Beim Bau der Chinesischen Mauer* qui reste une pierre angulaire de son œuvre.

Certains exégètes de Kafka pensent que dans ce récit de Kafka, la Chine symbolise la diaspora juive (Hartmut Müller 1985 : 62) dans toute sa force et dans toutes ses faiblesses, thème très personnel et éminemment identitaire pour l'auteur. Plus près de nous dans le temps et dans l'espace, il y a la série d'études que le germaniste camerounais Patrice Djoufack a consacrées à cette question (Djoufack 2004, Djoufack 2005, Djoufack 2006). Dans la plus récente de ces études – „Identitätskonstruktion in der Diaspora. Franz Kafka und der zionistische Diskurs“ (Djoufack 2006) - il rappelle en bref les principaux paramètres de la question et déconstruit ensuite l'œuvre de Kafka comme un « discours de la littérature sur le sionisme » – et non une opinion personnelle de Kafka. Il montre en particulier – et c'est ce qui nous intéresse ici, parce que cela conforte notre propre vision – que Kafka se sert de la Muraille de Chine à des fins essentiellement littéraires, notamment, comme d'un mythe : „*Neben dieser*

historischen Bedeutung der Mauer gibt es [...] eine andere, eine mythische. “ (Djoufack 2006 :21). Pour Kafka, la Muraille de Chine est un « mur de protection » essentiellement au sens métaphorique – et non au sens historique – puisqu’il n’a jamais efficacement assumé cette fonction de protection. Djoufack a étayé et élargi cette thèse à l’aide de plusieurs autres textes de Kafka, dans une approche identitaire et interculturelle tout à fait originale qui n’est pas la notre dans la présente étude. Toutefois, son étude nous conforte dans l’idée que Kafka voit dans la Grande Muraille de Chine - qu’il n’a jamais visitée – un mythe dont il se sert pour sa propre production littéraire.

En particulier, lorsque nous considérons le récit *Beim Bau der Chinesischen Mauer* (écrit en 1917) le roman *Das Schloß* (commencé en 1922) et le récit *Der Bau* (commencé et achevé en 1923), et que nous y examinons l’adéquation de la thématique avec la technique de narration, il apparaît clairement que les notions de « construction » et de « protection » prennent ici une signification symbolique métaphorique que Kafka applique directement dans l’écriture elle-même : la minutieuse description de la technique de construction dans le récit *Der Bau* rejoint la minutieuse description du plan de construction de la Muraille dans *Beim Bau der Chinesischen Mauer* : ce qui est apparemment désordonné ici, est en réalité parfaitement planifié ; l’abri souterrain conçu comme un bunker sûr et inattaquable se révèle finalement aussi fragile que la Muraille construit selon le principe de la conception parcellaire ; dans chacune de ces constructions, la sécurité fragilisée repose finalement sur un équilibre précaire entre le mythe et la réalité, c’est-à-dire entre la capacité réelle de protection de la construction, et de l’idée fictive que l’on se fait de

cette réalité. Cet équilibre précaire rejoint, à notre sens, l'idée de point trigonométrique entre la vie et l'écriture tel que Kafka le formule en déclarant: „*Er hat den Archimedischen Punkt gefunden, hat ihn aber gegen sich ausgenützt, offenbar hat er ihn nur unter dieser Bedingung finden dürfen.*“ (K11 :174). C'est, à notre avis, la fonction que l'auteur assigne au roman *Das Schloß* : formuler sur le mode romanesque – mythique et métaphorique – la réalité individuelle d'un homme qui se trouve entre la vie et la mort, mais ne considère pas sa situation personnelle comme tragique. Kafka semble simplement avoir consacré l'essentiel du reste de sa vie à rédiger une œuvre qui réalise cet objectif d'équilibre trigonométrique.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

9. Drame individuel et tragédie humaine dans les romans de Kafka



Dessin de Kafka : épuisées, les forces, échouée, la rébellion ? extrait de H. Müller 1985 : 148

9.1 – Hebbel le dramaturge et Kafka le romancier

„Die Dichter versuchen es, dem Menschen andere Augen einzusetzen, um dadurch die Wirklichkeit zu verändern.“²¹¹

Christian Friedrich (1813-1863) est reconnu comme le père du drame allemand moderne. Böttcher (1987: 226f) écrit à propos de Hebbel:

Hebbel, nach Büchner und Grabbe und vor allem Hauptmann der bedeutendste deutsche Dramatiker, war bemüht, das klassische Ideendrama für seine Zeit neu zu gestalten. Da er den sich mit dem Aufkommen kapitalistischer Produktionsweise verschärfenden Gegensatz von Individuum und Gesellschaft als schmerzhaft existentielle Erfahrung aufnahm, konnte er an den Utopismus der Klassik nicht anknüpfen. Wie Büchner sah er den höchsten Wert im Menschen und dessen Glücksanspruch, sein Welt- und Menschenverständnis gründete sich jedoch auf einen über Hegel vermittelnden `Plantragismus`, eine Auffassung nach der jeder Versuch individueller Entfaltung mit Notwendigkeit in eine tragische Kollision zwischen dem Individuum und dem Universellen führe. Diese pessimistische geschichtsphilosophische Position – sie signalisiert zugleich den Verlust bürgerlichen Geschichtsoptimismus – führte ihn nicht (wie Büchner) zu einer materialistischen Analyse der Verhältnisse, sondern zu ethischen Fragestellungen. [...] Dass Hebbel in seinen Stücken den als einengend erfahrenen Alltag nicht gestaltete (Ausnahme Maria Magdalene), seine Dramenhelden vielmehr zu Konfliktträgern historischer Dimension hochstilisierte, war Folge seiner Lebenserfahrung – Auskunft darüber geben neben der Autobiographie *Meine Kindheit*, e. 1846/1854, vor allem seine vielgelesenen *Tagebücher* (1855), die auch viele subtile Analysen zu Kunstwerken enthalten. [...] *Im Drama erblickte Hebbel die höchste und die seinen Intentionen gemäße Kunstgestaltung. `Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum` - auf diese Formel brachte er sein pantragisches Weltgesetz und die daraus abgeleitete Dramentheorie (dargelegt u. a. in dem Vorwort zu Maria Magdalene).*“

Que faut-il retenir de ce résumé de Böttcher au sujet de Hebbel et de sa conception du drame ? Hebbel fonde la thématique de ses drames essentiellement sur l'opposition entre individu et société, opposition qu'il a vécue lui-même comme une expérience personnelle douloureuse. Pour Hebbel, l'épanouissement de l'individu – dans la réalité quotidienne comme dans la fiction littéraire - aboutit nécessairement à une collision

²¹¹ Gustav Janouch : Gespräch mit Kafka. In: *Kafka sagte mir*. Paris: Calmann Levy, 1952, p. 18.

tragique avec son univers. Les héros de ses drames portent donc le poids accablant de ce conflit dont témoigne sa propre biographie autant que ses œuvres. Nous avons là un important point commun avec Kafka. Autant on peut constater que Kafka n'a pas écrit un seul drame, autant on peut constater que la conception des héros de ses romans épouse parfaitement la vision dramatique de Hebbel. Kafka – comme Hebbel – véhicule au sujet de l'individu une vision tragique (ou tragi-comique) du monde qui s'apparente au « *pantragisches Weltgesetz* » (la loi planétaire de la tragédie humaine) de Hebbel, mais qu'il a préféré traduire par la prose plutôt que par le drame, parce qu'il considère – comme nous l'avons vu dans son commentaire *Axiome über das Drama* – que le drame plane dans le vide, au dessus de la réalité, alors que la prose est enracinée dans la vie. Ce que le drame de Hebbel ne peut exprimer totalement sans l'intercession et l'intervention de l'acteur et du public, Kafka le réalise dans la prose romanesque grâce à la « narration spectacle ».

Il convient d'ajouter que les personnages des drames de Hebbel et ceux des romans de Kafka partagent le même destin tragique, même s'ils n'ont pas la même signification symbolique. Böttcher (1987 : 227) écrit à ce sujet :

Das Individuum, genötigt zur Selbsterhaltung und –behauptung, stoße mit der Welt zusammen („*Alles Leben ist Raub!*“). Den Unterschied von altem und neuem Drama sah er [=Hebbel] darin, dass diese „dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt“ sei. („*Das Leben ist eine furchtbare Notwendigkeit, die [...] angenommen werden muß [...], und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenübervernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtende Blitz des menschlichen Bewusstseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte.*“ In Hebbels Stücken wird die dramatische Dialektik zur Selbstbewegung der Idee und die empirische Wirklichkeit Schein. [...] Sie geben Muster geschichtlicher Krisen, die Symbolwert beanspruchen, sind weniger Gestaltungen individueller Schicksale.

Effectivement, ce que Hebbel appelle, en théorie, « dramatische Dialektik » et qui, dans la pratique de l'écriture dramatique, induit la dynamique de l'idée (« Selbstbewegung der Idee »), se retrouve dans l'écriture romanesque de Kafka sous la forme de « narration-spectacle » qui consiste à substituer la représentation à la description, le spectacle à la narration. Cela se réalise dans la narration par la succession dialectique de trois niveaux de narration.

En effet, si nous voulons faire une synthèse de notre analyse, nous pouvons dire que dans ses romans, Kafka superpose trois niveaux de narration : il y a d'abord le vécu intérieur de l'auteur, c'est-à-dire sa propre vie déroulée devant le lecteur sous le mode de la fiction littéraire, comme une vie privée racontée à distance par une personne extérieure à l'auteur lui-même ; cette distance prise par l'auteur vis-à-vis du vécu personnel, objectivise la narration et la rend impersonnelle et anonyme ; il y a ensuite les éléments extérieurs qui nourrissent cette objectivisation du vécu personnel, notamment tous les ingrédients de la culture du 19^{ème} siècle décadent et de l'Europe en crise ; icône de la modernité et précurseur de la post-modernité, Kafka a porté en lui les stigmates de son temps qu'il a d'abord intériorisés et qu'il a ensuite extériorisés à travers la fiction littéraire ; et pour permettre d'extérioriser au mieux ces stigmates, il a fabriqué de toutes pièces, à partir des éléments de récupération de son vécu personnel, des héros désincarnés par rapport à leur créateur, des héros qui reflètent un modèle quasi universel de l'homme au destin tragique. L'association constante de ces trois niveaux de narration se réalise selon une dialectique de la narration qui repose sur l'unicité de la perspective de narration, malgré le triple niveau de la narration : c'est-à-dire que la perspective du héros est et reste l'unique source d'information du lecteur,

même lorsque ce personnage principal relaie l'opinion personnelle de l'auteur ou celle du narrateur. A ce sujet, Dietz (1990: 145) écrit:

In allen Dichtungen Kafkas –wenn auch in manchmal abgewandelter Form- wird nur durch die Hauptperson hindurch erzählt. Aus einer einzigen Perspektive –z.B. der Josef K.s im Prozess oder K.s im Schloss- wird zunächst jedoch nur ein Teil der Wahrheit sichtbar, eben jener, den der Protagonist sieht oder sehen will; davon abgesehen, wie gebrochen schon dieser Teil an sich sei, sind Teile, die sich für die ganze Wahrheit ausgeben, jedoch von Lüge kaum zu trennen. Erst wenn – und das fordert diese Kunstform vom Leser - erkannt wird, was die Hauptperson vor allem sehen will, wofür sie blind ist und was sie nicht sehen kann, will oder möchte, bewusst oder unbewußt z.T. oder ganz verbirgt, erschließen sich weitere Teile der Wahrheit, ergänzen und korrigieren sich zu einer annähernden Wahrheit. Dem gelehrten Juristen Kafka war der Grundsatz *‘audiatur et altera pars’* selbstverständlich; die Wahl der einsinnigen Perspektive, die nur eine Person zu Wort kommen lässt, schließt deshalb von vornherein die Möglichkeit, wenn nicht die Gewissheit von *‘Lüge’* ein-: die Kafka als Kunstform verwendet.

Dietz postule donc que les héros de Kafka n'hésitent pas à utiliser le mensonge comme principe esthétique. En temps qu'initiateur du drame moderne, Kafka réalise par la prose ce que Hebbel – théoricien et praticien du drame moderne - a réalisé en son temps par le drame : Mais Kafka va plus loin : précurseur de la post-modernité, il annonce déjà ce que sera le roman post-moderne : la narration-spectacle », c'est-à-dire l'accomplissement intégral du roman, à la fois comme récit et comme spectacle. Kafka pose les jalons de la dramatisation du roman à travers la « narration-spectacle »

9.2 – « Narration-spectacle » ou communication théâtrale chez Kafka

Dans l'encyclopédie littéraire allemande *Fischer Lexikon Literatur* éditée par Ulfert Ricklefs, le drame est défini en premier lieu par rapport à son caractère hybride, à savoir, en tant que texte à lire et pièce à jouer et à voir (Ricklefs 1996: tome 1: 397) :

Alle Definitionen und alle Ansätze der Dramentheorie haben der hybriden Natur des Dramas Rechnung zu tragen: Es ist ein literarischer Text, aber dieser ist für die Aufführung in einem Theater bestimmt (Ausnahme: Lesedrama). Das aufgeführte Drama [...] stellt eine spektakuläre Form leibhaft-expressiver Interaktion dar, bei der die Verwandlung auf der Bühne die Identität des Schauspielers hinter der Rolle und das Gesicht hinter der Maske (*persona*) zugleich verbirgt und akzentuiert.

Par contre, la même encyclopédie déclare à propos du roman (Ricklefs 1996: tome 3: 1669):

Wie kaum eine andere Gattung entzieht sich der Roman bis heute einer präzisen Definition. Die Ratlosigkeit der Theoretiker demonstriert der Bestimmungsversuch E. M. Forsters, der „jede fiktive Prosadichtung von über 50000 Worten“ zum Roman erklärt. Ein wesentlicher Grund für diese Unsicherheit ist die chamäleonhafte Wandlungsfähigkeit des Romans. Als Spätankömmling und Parvenu unter den Gattungen wurde er in den einschlägigen Poetiken nicht behandelt; seinem geringen Ansehen korrespondiert über Jahrhunderte die Freiheit, unbehindert von einem starren Regelkorsett mit neuen Formen und Inhalten zu experimentieren – und so auch flexibel auf Neuerungen in Wirklichkeitserfahrung und Weltanschauung zu reagieren.

De la première citation, il ressort deux conclusions pour notre analyse : d’abord, la compréhension actuelle du drame est inséparable de l’idée de « spectacle » qui est une forme essentiellement gestuelle d’expression, telle que nous l’avons décelée dans les romans de Kafka qui ont fait l’objet de cette Thèse ; par ailleurs, dans la réalisation effective d’un drame sur une scène, l’identité du personnage se cache derrière son rôle ou derrière son masque, phénomène que l’on observe aussi dans les personnages romanesques de Kafka qui se réfugient derrière l’anonymat de leur nom, de leurs origines, et même de leur lieu d’évolution, ce qui, finalement, confère à leurs actions cette singularité en même temps que cette universalité qui déroutent le lecteur. C’est pourquoi nous avons défini l’écriture romanesque de Franz Kafka comme une tentative permanente d’atteindre une sorte de « narration-spectacle ». Parce que le roman – comme le suggère la deuxième citation – reste encore un genre littéraire difficile à définir et flexible à toutes formes d’expérimentation, Kafka a innové dans

son écriture romanesque en rapprochant considérablement le roman du drame. Usant de toutes les libertés qu'offre le roman, il y a introduit et intégré tous les ingrédients qui font la théâtralité d'un texte.

Partant de la définition du théâtre comme art de la représentation et comme lien d'information, la communication théâtrale regroupe toute action critique, para - spectacle ou promotionnelle qui participe à la diffusion d'un spectacle. Pour communiquer au lecteur le vécu que l'auteur ne peut pas décrire ou raconter, Kafka a recours à la technique de la « mise en scène », c'est-à-dire un mode d'expression emprunté au théâtre. La narration devient « mise en scène » (et non plus seulement récit). Elle peut être comédie ou tragédie, selon les cas, mais elle reste toujours une « scène jouée » et non narrée. Les lieux et les personnages ne sont plus décrits, mais « présentés » par l'auteur et vécus par le lecteur-spectateur. La narration devient « représentation », le récit devient théâtre, le roman devient drame ou comédie.

Le roman dont Kafka a été l'inventeur est le prototype du « roman moderne ». L'essence idéologique du roman moderne se résume dans le fait que l'homme n'est plus considéré et traité comme un « produit fini », une personne définitivement connue et cernée, mais plutôt comme un personnage mouvant, en perpétuelle mutation, et qui transforme les choses en se transformant lui-même. Il n'a pas de certitudes définitives, il s'adapte à un monde en perpétuelle évolution. C'est l'homme de l'ère de la relativité d'Einstein, c'est l'homme de notre époque, celle de la science. C'est l'homme qui anticipe déjà l'individu dans la „société postdramatique“.

La notion de „société postdramatique“²¹² exprime en réalité l'idée de ce qu'il y a (plus exactement : de ce qu'il y a eu) au-delà du 20^{ème} qui a connu 2 grandes guerres et bon nombre de conflits locaux, une société qui a tout vu, tout connu et tout subi, même le pire. La „société postdramatique“, c'est la société „au-delà du pire“ et dans laquelle la fiction est plus vraie et plus cruelle que la vérité. C'est la société du 21^{ème} siècle dont Kafka fut un visionnaire, en tant qu'artiste, en tant que poète. Citant Gérard Manley Hopkins, le critique littéraire Georges Gattaudi écrivait :

Tout vrai poète [...] doit être original : l'originalité est la condition du génie poétique, si bien que tout poète est comme une espèce dans la nature, non comme un individu générique, et ne peut jamais avoir de récurrence. [...] Le poète sera celui qui possède le don de franchir la matérialité des êtres, de transfigurer le réel. [...] L'acte créateur n'a point, en poésie, de commune mesure avec la réalité créée ; l'art consiste à dépasser le métier pour atteindre la vision désintéressée : d'où l'irréalisme..²¹³

Anticipant les choses par sa vision de poète, Kafka a cherché à inventer un langage pour exprimer et pour communiquer, par une expression propre à lui, sa vision spécifique du monde. L'art est un langage, d'abord intérieur, mais qui n'existe que lorsqu'il est extériorisé ; grâce à la seule forme, ce qui se passe se voit manifesté et devient ainsi durable. Et la tâche du lecteur d'une œuvre est de reconstituer les réalités si spéciales dont est hanté le créateur lorsqu'il nous fait apparaître le temps réel dans l'invention la plus pure. La compréhension que nous avons – ou que nous pouvons avoir - de l'œuvre de Kafka dépend en grande partie de la compréhension de la réalité qu'il veut nous présenter sur le mode poétique. Dans son essai intitulé *Produktive*

²¹² Cf. Hans-Thies Lehmann (2004: 26): Just a word on a page and there is the drama. Anmerkungen zum Text im **postdramatischen Theater**. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004; cf. aussi Patrick Primavesi: Orte und Strategie **postdramatischer Theaterformen**. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004 (pp. 26-33).

²¹³ Georges Gattaudi : l'expressionnisme et l'irréalisme. In : *Les écrivains célèbres. Tome 3: De Goethe à Marcel Proust*. Paris : Edition d'art Lucien Mazenod, 1966, p. 324.

Spiegelungen. Recht und Kriminalität in der Literatur, Klaus Lüderssen définit la littérature comme une réalité sublimée, poétisée, transcendée (« *Literatur – gesteigerte Realität* »²¹⁴). Et le critique littéraire, Marcel Reich-Rainicki, écrivait à propos du roman *Stille Zeile sechs* de Monika Marion²¹⁵ : „*Vielleicht ist dies der größte Vorzug des Romans Stille Zeile sechs: Ein Jahrhundertproblem darstellend, wird er zum Gleichnis, das weit über sich hinausweist.*“ Je crois que cette formule serait aussi parfaitement valable pour caractériser toute l'œuvre de Kafka par rapport à son temps, ce qui fait qu'il est reconnu, par sa production littéraire, comme l'icône du 20^{ème} siècle et le précurseur du 21^{ème} siècle.

9.3 – L'« esthétique de l'adversité » dans les romans de Kafka

9.3.1- La « logique de l'adversité »

L'œuvre romanesque de Kafka fonde sa logique sur l'indignation et la révolte que suscite l'écrasement du plus faible par le plus fort. La position fondamentale de la narration romanesque chez Kafka, c'est toujours la position du personnage principal, du héros : c'est lui qui détermine la perspective de la narration. La position esthétique de la narration romanesque chez Kafka, c'est toujours la position de la victime, le « beau rôle » de celui qui est injustement agressé et qui se sent dans son bon droit. La position logique et idéologique de la narration romanesque chez Kafka, c'est la confrontation, l'adversité, le combat contre l'injustice et l'arbitraire.

²¹⁴ (Lüderssen 1991: 11).

²¹⁵ Frankfurt am M. : Fischer, 1995, page de couverture 4.

Cette logique de l'affrontement à forces inégales, de combat injuste, crée évidemment et quasi automatiquement une sympathie naturelle du lecteur pour la victime face au bourreau, surtout que ce dernier se cache toujours derrière une nébuleuse d'institutions invisibles et inaccessibles. L'esthétique de l'adversité, c'est cette position idéologique fondamentale des héros de Kafka qui se mettent toujours en situation de combattant face à des forces obscures et arbitraires, en position d'adversaire d'un système opaque, omnipotent et omniprésent, en position de victime dans un monde qui opprime et écrase impunément l'individu. La logique du héros de Kafka, c'est de toujours se battre, même quand il sait qu'il sera battu, vaincu et écrasé. On peut même dire qu'il se bat précisément parce qu'il se sait vaincu d'avance et qu'il savoure sa situation de victime qui lui garantit la sympathie du lecteur. C'est donc aussi une position esthétique, car c'est ce qui fait sa beauté et suscite toute la sympathie du lecteur. L'adversité confère la beauté sublime. Cette position d'adversité participe aussi de la dramatisation de la narration

9.3.2- Le refus de l'héroïsme classique

9.3.2.1 Qu'est-ce qu'un héros ?

L'héroïsme, dans un sens général, peut se définir comme la vertu supérieure, le courage exceptionnel, la grandeur hors du commun qui constituent la force des héros. Il existe divers actes d'héroïsme, parmi lesquels pouvait se compter la guerre, du moins jusqu'à une époque récente. Depuis que la non-violence est érigée en vertu à travers des personnalités

comme Gandhi ou Martin Luther King, la guerre s'est trouvée éclipsée par la paix. L'homme moderne est plus émerveillé par celui qui poursuit la paix que par celui qui fait la guerre. D'un autre côté, on peut citer tout acte accompli au service de l'humanité et de la justice, à l'instar de l'œuvre accompli par Henri Dunant (1828-1910), principal fondateur de la Croix Rouge, en apportant de l'assistance aux blessés de guerre. De même, tout acte accompli au service de la patrie est généralement qualifié d'héroïque. En témoignent les monuments aux morts. Le domaine de la science avec ses différentes découvertes constitue également un ordre d'héroïsme qui compte des figures comme Pierre et Marie Curie. On compte aussi des héros de la vertu parfaite, si on pense au stoïcisme, attitude parfaite et idéale selon Vigny, à avoir devant la souffrance, de même que tout acte accompli au service de la vérité, car le philosophe Alain disait : « *L'honneur de l'homme serait de vivre selon le vrai, quoiqu'il lui en puisse coûter* »²¹⁶

Enfin, dans le domaine de la religion, on peut citer l'héroïsme des martyrs.

Les personnages principaux des œuvres littéraires se retrouvent souvent dans une situation conflictuelle, devant un dilemme par exemple, où il leur faut nécessairement choisir ce qu'ils veulent faire et veulent être. Il peut arriver que par l'alternative choisie, ils résolvent la situation problématique dans laquelle ils se sont retrouvés. De la même manière, ils peuvent, par leur choix, ne pas résoudre les contradictions qui se posent à eux. Et ces dernières peuvent les resserrer jusqu'à l'aporie. Leur héroïsme résulte de la manière dont ils prennent conscience de leur situation, de tous leurs choix en vue d'assumer les responsabilités qui s'imposent à eux. Ce terme retrouve tout son sens dans cette réflexion que Paul Laurent Assoum a émise à propos du héros Don Juan : « *L'héroïsme de Don Juan tient dans cet affrontement jusqu'à la mort de la*

²¹⁶ Alain, *Propos Paris* : Edition de la Pensée moderne, 1967.P.981.

prétention éternisante du désir»²¹⁷ Don Juan de qui son père a attendu en vain, qu'il vive une vie digne de son rang, a préféré plutôt mener une vie dissolue dans laquelle la conquête des femmes tient une place non négligeable.

Au regard de toutes ces facettes de l'héroïsme, on peut affirmer que les personnages des romans de Kafka sont tout, sauf des héros. On peut même ajouter qu'ils n'aspirent même pas à être considérés comme tels. Au regard de leurs comportements et de leur logique, on se demande s'il ne trouve pas leur plaisir dans le fait d'être perçus comme des anti-héros. (Grabert & al. 1986: 288f) écrit:

Kafkas Menschen wirken wie Schemen, die sich nach einem unbekanntem und unbegreiflichen Willen bewegen müssen ; sie leben unter dem Druck, dass sie dem Strafgesetz verfallen seien, ohne zu wissen, wer die Strafe über sie verhängt hat; wie im Angsttraum irren sie in einer abstrakten Szenerie umher, ohne einen Ausweg zu finden; und gerade dadurch, dass sie freikommen wollen, verstricken sie sich immer tiefer in Schuld.

Es geht nicht um eine moralische Schuld, sondern um eine existenzielle Schuld des Menschen. Er büßt für ein Vergehen, von dem er nichts weiß, und sucht etwas, das er nicht kennt. Wie in einem Alptraum sind Ort und Zeit, kausale und psychologische Folgerichtigkeit aufgehoben, und doch sind die Traumelemente in dieser `verhexten`Welt nach einem präzise wirkenden Gesetz zusammengefügt. Dieser `magische Realismus` wird für den fragmentarischen Roman *Das Schloß* schon durch die Andeutung der Handlung erkennbar.

La logique des personnages principaux des romans de Kafka, c'est de provoquer, de braver et de s'opposer : s'opposer est la principale forme de l'expression de leur identité. De même que Hebbel disait „*Alles Leben ist Kampf des Individuellen mit dem Universum*“, Goethe disait: „*Mensch sein, heißt ein Kämpfer sein.* “ On peut dire que les personnages de Kafka ont repris ce slogan à leur compte et en ont fait leur bannière, allant jusqu'à penser que l'adversité fait la beauté de la vie, l'adversité confère la beauté à celui qui se bat.

²¹⁷ Paul Laurent Assoum : *Le Pervers et la Femme* Paris : Ed. Anthropos, 1989, P.21.

Le but premier de Kafka n'était pas tant de critiquer la société que de faire part de sa propre aventure personnelle. Son écriture est d'abord personnelle. Mais l'exploit qu'il a réalisé a été de faire converger et coïncider cette aventure personnelle avec une réalité concrète générale dans laquelle tout homme de son époque pouvait bien s'identifier : il a transposé l'expérience personnelle en un reflet de celle de tout homme de son époque, et partant, en une aventure universelle. Kafka nous livre ses héros dans leur réalité la plus vraie comme des héros de tragédie livrés à eux-mêmes. Mais à travers le héros de Kafka, on voit aussi l'homme ordinaire, libre, qui a de moins en moins droit de cité. Sur tout homme libre pèse le lourd tribut d'une culpabilité originelle. A travers une organisation perfectionnée d'abrutissement systématique des peuples, planté sur un terrain libre, non embrigadé, nous voyons l'homme dans son ambiguïté existentielle et religieuse, naturelle et surnaturelle, réaliste et surréaliste. C'est tout le contraire de l'héroïsme.

9.3.2.2 Le héros comme caricature du héros

L'une des manières de caricaturer le héros chez Kafka, c'est le grotesque. Pour analyser le rire en relation avec l'expression du grotesque chez Kafka nous nous référerons, en guise d'exemple, à l'avant dernier chapitre de *Der Verschollene* ; où Karl était chargé de conduire Brunelda dans une maison pour invalides, sur un chariot. Rien que pour la descendre du haut des escaliers, cela a nécessité deux heures. Elle a tellement pris du poids que le policier qui les avait rencontrés en chemin avait cru que

Karl transportait dix sacs de pommes. Quand il sut que c'était un être humain il s'exclama (K2: 291): [...] „*Als er die Decke lüftete und das erhitzte ängstliche Gesicht Bruneldas erblickte. “ Wie?” sagte er. “ Ich dachte Du hättest hier zehn Kartoffelsäcke und jetzt ist es ein einziges Frauenzimmer?”*. Si le policier avait pu croire que c'était des sacs de pommes, ce n'est pas le cas de l'homme que Karl rencontra plus tard. Karl crut que ce serait facile de se débarrasser de lui en lui disant que c'était des pommes. Mais une telle réponse ne fit qu'aiguiser la curiosité de cet homme (K2 : 292-293) :

Du mußt eine schwere Last haben” oder “ Du hast schlecht aufgeladen, oben wird etwas herausfallen”. Später fragte er geradezu: “ Was hast Du denn unter dem Tuch ?” Karl sagte : “ Was kümmert's Dich ?” Aber da das den Mann noch neugieriger machte, sagte Karl schließlich : “ Es sind Äpfel”. “ So viel Äpfel”, sagte der Mann staunend und hörte nicht auf, diesen Ausruf zu wiederholen. “Das ist ja einen ganze Ernte” sagte er dann.

Il reconnut, à la vue de l'énormité du fardeau de Karl, que si c'était des pommes, alors ce devait être toute une récolte. Cependant, il ne fut pas assez convaincu pour laisser tranquille Karl. Tout porte à croire qu'il se doutait très bien de la nature du fardeau ; c'est pourquoi, à un moment, il tira sur la couverture afin que le fardeau puisse respirer.

Si le spectacle qu'offrait l'aspect difforme de Brunelda a pu faire rire cet homme, ce rire n'a pas trouvé d'écho chez Brunelda elle-même, car, selon elle-même, sa difformité n'est qu'extérieure et sa dignité humaine reste intacte.

9.3.3- La mort du héros et la réinvention de l'homme

L'exemple banal de Brunelda que nous venons de citer n'est pas le fruit du hasard. Brunelda est un personnage secondaire dans le roman *Das Schloß*. On pourrait donc penser qu'il s'agit d'une figure accessoire. Mais il n'en est rien. Dans les romans de Kafka, tous les personnages sont importants au même degré que le rôle qu'ils jouent ou la place que chacun d'eux occupe. Dans sa difformité, Brunelda incarne tout autant l'humanité que K., le personnage central. Et nous pourrions citer autant d'exemples dans les autres romans.

Dans son refus de l'héroïsme, K. représente lui aussi l'humanité dans sa globalité, dans son essentialité – et non dans sa singularité ! K., c'est l'homme dans toute sa fragilité et dans toute sa vulnérabilité face à l'adversité. C'est l'incarnation de la fin du mythe du héros au sens classique, et de la résurrection de l'homme tout court, dans la réalité de son existence quotidienne. Il ne s'agit pas ici de la vie de Kafka, mais de celle de l'homme dans son essentialité, c'est-à-dire dans ce qui le rattache à son essence. A travers la littérature, Kafka réinvente l'homme. A défaut de pouvoir répondre (ou retourner) à son essence divine, l'homme est invité à retourner à son essentialité. Dans la logique poétique de Kafka, l'écrivain, à défaut de pouvoir dire l'indicible, doit pouvoir exprimer au moins, à haute voix, le silence sur l'indicible. Kafka nous montre toujours l'homme dans son caractère fragmentaire visible, mais aussi dans sa totalité tragi-comique. Comme le personnage principal des romans de Kafka, tous les personnages secondaires sont aussi des personnages issus de notre vie quotidienne, et qui vivent des péripéties dont le caractère insolite ne contredit pas la dimension « vécue ». « Fais de ta vie un rêve, et fais de ton rêve une réalité », disait Saint

Exupéry. Paraphrasant ce slogan, on pourrait dire que le génie de Kafka, c'est d'avoir su faire de sa propre vie un modèle littéraire, et d'avoir su faire de ce modèle le paradigme de la littérature tout court. La particularité de la narration chez Kafka, c'est d'avoir su puiser à la source de sa propre souffrance pour renouveler l'art d'écrire, l'art de raconter, l'art de parler de la vie et de la souffrance. Il a pu ainsi créer l'art de réinventer une vie et une souffrance qui dépassent la réalité de la souffrance. C'est tout cela que nous regroupons sous le concept de l'« esthétique de l'adversité », qui est aussi l'« esthétique de la souffrance » qui valorise l'homme dans la tragédie de la condition humaine.

Dans un essai intitulé *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman. Nouvelle poétique comparatiste*²¹⁸, Xavier Garnier oppose « personnage » et « figure », arguant que « la figure naît du refus du personnage comme représentation. La figure est une force dont l'impact s'inscrit dans le texte romanesque. L'énonciation asubjective de la rumeur est à la genèse de la figure » Garnier écrit :

Il arrive que sous les traits rassurants du personnage de roman vienne se dissimuler un monstre, et tout l'univers fictionnel bascule alors dans l'orbite de la figure. La figure est cette puissance du faux, cette illusion de personnage, qui circule dans le roman et ouvre une brèche par où font irruption de grandes forces inhumaines. Si les personnages, et le regard qu'ils posent sur le monde, permettent à la littérature de s'écrire à la mesure de l'homme, la figure est le principe dévastateur qui lui ouvre l'envers du monde humain. Entièrement vouée à l'absence d'âme et au néant, la figure ne saurait faire l'objet d'une théorie positive ; son approche sera nécessairement l'occasion d'une lecture critique, rendant compte de son impact sur les œuvres romanesques où elle se manifeste. L'analyse de l'émergence de la figure dans le roman moderne permettra de rapprocher l'Occident et l'Afrique, également concernés par le souci d'écrire cette inhumanité qui a si fortement hanté le XXe siècle.

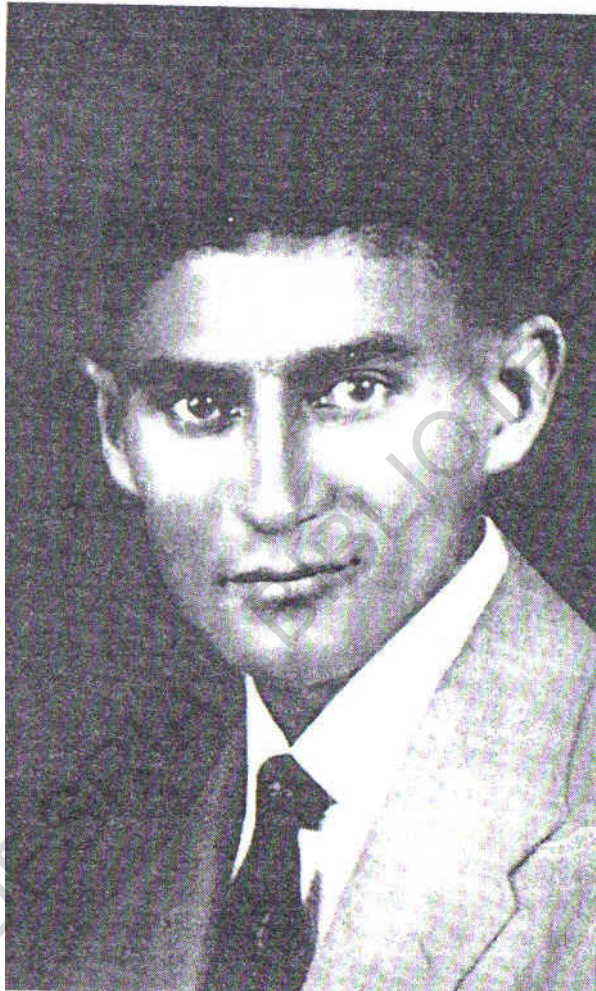
²¹⁸ (Garnier 2002 :) volume 1, Frankfurt a.M...: Peter Lang, 2001, 2^{ème} tirage: 2002.

A la différence du personnage, la figure ne permet aucune identification de la part du lecteur mais exerce une grande puissance de fascination. La figure réintroduit le destin comme principe narratif moteur du roman moderne. C'est ce qui explique la fascination exercée par le personnage de K.

La vision nouvelle que Kafka a imprimée à la narration réside dans la capacité de l'écrivain d'observer la réalité à partir de l'intérieur, comme l'illustre si bien son récit *Der Bau*. Kafka a apporté à la création littéraire d'immenses possibilités et potentialités dont lui-même était loin de s'imaginer les conséquences. A travers les personnages de ses récits et romans, le regard qu'il pose sur le monde, permet à la littérature de s'écrire à la mesure de l'homme. Le personnage principal devient ainsi le principe dévastateur qui lui ouvre l'envers du monde humain.

**CONCLUSION GENERALE:
FRANZ KAFKA OU LA POETISATION DE LA SOUFFRANCE**

„Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet.“ Franz Kafka²¹⁹



Portrait de Kafka en 1914 : il avait alors l'âge de son célèbre personnage K.

²¹⁹Extrait de Franz Kafka: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, hrsg. von E. Heller & J. Born, Frankfurt a. M., 1967, S. 456. Cité in P. Cersowsky, p. 251.

Avant de faire le bilan de notre analyse pour savoir à quel résultat nous sommes parvenue dans cette Thèse, il n'est pas superflu de rappeler notre position de départ et notre hypothèse de travail.

Nous nous sommes initialement fixé comme objectif de proposer une réflexion globale sur la création littéraire de Kafka, afin de permettre une nouvelle lecture de ses œuvres, particulièrement de ses romans qui paraissent généralement « absurdes ». Nous sommes partie du constat empirique selon lequel toute littérature est d'abord oralité avant de devenir écriture, étant entendu que l'oralité elle-même est indissolublement liée à la gestualité et à la théâtralité, puisqu'elle est spectacle avant d'être une parole domestiquée et fixée par l'écriture.

Nous avons postulé que toute l'écriture romanesque de Franz Kafka apparaît comme une tentative permanente de retour à « l'oralité - spectacle » initiale qui est l'expression du premier âge de toute littérature, une sorte de retour aux sources de l'écriture. Il nous faut donc maintenant voir, à travers une brève synthèse, si notre analyse a permis de confirmer ce postulat et de valider notre approche des œuvres de Kafka. A propos de cette notion d'approche globale, il faut préciser que nous n'avons pas évoqué ici la totalité des œuvres de Kafka, non pas pour éliminer ce qui ne va pas dans le sens de notre Thèse, mais parce ce que nous avons fait le choix de textes paradigmatiques, pour illustrer notre propos.

Dans son essai intitulé *Pour une sociologie du roman*²²⁰, Lucien Goldmann distingue trois types de roman dont le 20^{ème} siècle a hérité

²²⁰ Paris Gallimard, 1964.

- le roman de l'idéalisme abstrait qui met l'accent sur l'activité du héros et sur sa conscience trop étroite par rapport à la complexité du monde.
- Le roman psychologique qui analyse la vie intérieure du héros caractérisée par la passivité ainsi que par sa conscience trop large pour se satisfaire de ce que le monde peut lui apporter
- Le roman éducatif qui se fonde sur l'auto-limitation du héros qui renonce à la recherche problématique, mais n'accepte ni les conventions du monde, ni l'abandon des échelles de valeurs.

Face à une telle classification, on peut se demander à laquelle de ces catégories appartiennent les romans de Kafka. Il y a au moins deux manières d'aborder et de classer une œuvre romanesque. On peut partir de théories établies et éprouvées, mais on peut aussi partir de l'œuvre elle-même, en essayant de la comprendre dans le contexte de sa genèse, dans l'intention de l'auteur et dans la réception de l'œuvre par le public. C'est cette dernière approche que nous avons privilégiée dans la présente Thèse, en passant en revue, non seulement les romans de Kafka qui font l'objet de notre attention spécifique, mais aussi en nous référant à toute la production littéraire de l'auteur, à ses contemporains et aux problèmes de son époque qui ont vraisemblablement influencé son travail d'écrivain. Ce faisant, nous avons voulu montrer la place de Kafka dans le paysage littéraire de son époque, et particulièrement la spécificité de son œuvre romanesque dans la littérature du 20^{ème} siècle naissant, ainsi que son impact sur la postérité, malgré sa brève vie d'une quarantaine d'années, d'ailleurs marquée par une terrible maladie qui lui fut fatale.

Aux termes de notre analyse, on peut dire que Kafka est un auteur inclassable, et que sa production romanesque n'entre visiblement dans aucune des trois catégories énoncées par Lucien Goldmann, à moins de concéder que chacune de ces catégories se trouve dans chacun des romans, à savoir que chacun des romans de Kafka possède d'une part, cet aspect d'idéalisme abstrait qui met l'accent sur l'activité du héros et sur sa conscience trop étroite par rapport à la complexité du monde ; mais qu'il possède aussi cette dose de psychologie qui analyse la vie intérieure du héros dont la vie est caractérisée par la passivité ainsi que par sa conscience trop large pour se satisfaire de ce que le monde peut lui apporter ; enfin chaque roman contient un aspect éducatif qui se fonde sur l'auto-limitation du héros qui renonce à la recherche problématique, mais n'accepte ni les conventions du monde, ni l'abandon des échelles de valeurs. Toutefois, ces éléments ne disent encore rien sur ce qui caractérise et singularise l'écriture romanesque de Kafka.

Pour résumer cette particularité, il n'y a pas meilleure référence que d'évoquer la filiation intellectuelle entre Franz Kafka et Martin Walser. Celui-ci est unanimement reconnu comme le fils spirituel de celui-là, et il en a donné lui-même la meilleure illustration : d'abord en étudiant dans les moindres détails l'œuvre du maître dans une Thèse qu'il a soutenue en 1951 à Munich²²¹, puis en devenant lui-même écrivain, épigone de son maître. Dans une étude qui compare le récit de Martin Walser *Ein schöner Sieg* (1960) au récit de Franz Kafka *Der Nachbar*²²², Werner Zimmermann montre que Martin Walser met parfaitement en évidence deux traits fondamentaux de

²²¹ Martin Walser: *Beschreibung einer Form, Literatur als Kunst*. München, 1951, Thèse publiée en 1961.

²²² Publié pour la première fois *Das Atelier. Zeitgenössische deutsche Prosa*, herausgegeben von Klaus Wagenbach, Fischer Bücherei 455, p. 150.

la prose de Kafka : la fonctionnalité des personnages et la production du récit lui-même.

Voyons d'abord le premier aspect !

En effet, la grande innovation de la narration de Kafka réside dans le fait que tout part du personnage principal et tout revient à lui. C'est par lui que le lecteur est informé de tout, et c'est par lui qu'il est aussi désinformé quand il veut utiliser les tactiques et les quiproquos, ou adopter le mensonge comme principe et stratégie de communication, ce que nous avons caractérisé par la formule : le mensonge comme principe esthétique (cf. § 9.1). A cause de l'unilatéralité de la perspective de narration, de la part du personnage principal, ce dernier se substitue fréquemment et subtilement au narrateur qui, lui aussi, n'est pas loin de se confondre incidemment avec l'auteur, ce qui crée dans la narration, une curieuse superposition de deux niveaux de perception : celui de la fiction et celui de la réalité²²³. La vérité du héros de Kafka apparaît ainsi comme la vérité réelle, alors qu'elle est transmise sur le mode de la fiction. La perspective subjective du héros est présentée comme la réalité objective. La vérité poétique fictive s'établit donc elle-même comme étant la vérité objective et réelle, en tout cas, dans la narration romanesque, elle est présentée – et souvent reçue - comme telle !

Cela nous amène au second aspect de la narration chez Kafka.

²²³ L'écrivain sudafricain J. M. Coetzee, un excellent épigone de Kafka, a systématisé cette vision en parlant de « alternative time ». Selon lui, « *he [Kafka] had an intuition of an alternative time, a time cutting through the quotidian. [...] Kafka at least hints that it is possible, for snatches, however brief, to think outside ones own language [...] Why should one want to think outside language? Would there be anything worth thinking there? Ignore the question: what is interesting is the liberating possibility Kafka opens up.* » (Knott 2005: 160). Cf. le roman de Coetzee intitulé *Leben und Zeit des Michael K.*, texte original anglais : *Life and times of Michael K.*, Londres, Secker & Warburg, 1983.

Puisque dans le mode poétique de production du récit, la fiction littéraire est subtilement présentée comme la réalité objective, le destin du personnage principal apparaît souvent comme représentatif de la réalité objective, même quand le lecteur n'en comprend pas les ressorts. C'est sans doute en pensant aux héros de Kafka que Werner Welzig affirmait : „*Die Helden der modernen Romane sind keine Gestalter ihres Schicksals, sondern sie erleben, was auf sie eindringt.*“ (Welzig 1967: 7). Et si l'on reconnaît que toute littérature est un reflet d'une époque ou d'une société (plus exactement : d'une société donnée à une époque donnée), on peut en déduire que l'écriture romanesque de Kafka apparaît comme une œuvre représentative de son temps, parce que la société qui l'a inspirée, engendrée, et qu'elle reflète (de manière visionnaire et anticipatrice) est elle-même confrontée aux plus grands drames de l'humanité, notamment à celui de la déchéance de l'homme en que créature essentielle parmi les créatures de Dieu. Et c'est sous ce registre dramatique que nous apparaît la réalité décrite dans la fiction littéraire de Kafka.

En effet, de notre analyse se dégage un constat : toute l'œuvre romanesque de Kafka porte la marque de la tragédie humaine intériorisée par l'écrivain. La fiction littéraire du monde qu'il nous présente dans ses romans est si poignante et si réelle que l'on se demande comment il a pu parvenir à exprimer d'une manière aussi réelle la souffrance de toute l'humanité. Kafka lui-même nous donne un élément de réponse à cette interrogation lorsqu'il déclare : „*Mein ganzes Wesen ist auf Literatur gerichtet.*“ ²²⁴

²²⁴Extrait de Franz Kafka: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenzen aus der Verlobungszeit*, hrsg. von E. Heller & J. Born, Frankfurt a. M., 1967, p. 456. Cité in P. Cersowsky, p. 251.

L'écriture était la seule raison de vivre, le seul refuge sécuritaire de Kafka traqué par la vie, la famille et la maladie. Après avoir vainement tenté de vivre une vie normale d'homme -, il ne voyait plus le monde qu'à travers la littérature, c'est-à-dire à travers la réalité fictive et poétique. On peut parfaitement appliquer à Kafka ce que Michael Schneider exprimait à propos de Brecht en écrivant : „*Die Literatur auf dem Wege der Verinnerlichung zu reprivatisieren.*“²²⁵. Par son expérience personnelle de la vie, Kafka avait intériorisé le monde ainsi que la tragédie humaine, et en avait fait un problème individuel auquel il cherchait en permanence des solutions personnelles, à travers la production littéraire, par la poétisation de la souffrance. Kafka avait adopté et dompté la littérature pour en faire son principal instrument de communication avec le monde : écrire après maints traumatismes et échecs dans la vie, écrire pour mémoire, écrire pour la mémoire, écrire pour exister, pour ne pas sombrer, pour ne pas être oublié par la vie ; écrire la douleur pour ne pas être obligé de la crier ; écrire pour remplacer, pour étouffer le cri de douleur. L'écriture remplace ainsi à la fois la parole et le silence qui cache la douleur. Voilà la position solitaire et stoïque de laquelle Kafka vivait et voyait le monde, et voilà la perspective poétique à partir de laquelle il nous communique sa vision du monde, à travers ses œuvres, particulièrement à travers ses romans qui ne sont que des tentatives fragmentaires de « privatiser le monde », de le fictionnaliser, de le poétiser pour mieux le supporter. Par ce procédé de « fictionnalisation de la réalité » Kafka est parvenu à faire de la « tragédie humaine » une « comédie de la vie ». On comprend donc pourquoi toutes ses œuvres apparaissent comme un jeu, principalement un « jeu d'écriture ».

²²⁵ Michael Schneider: Bertolt Brecht. Ein abgebrochener Riese. Zur ästhetischen Emanzipation von einem Klassiker. In *Literaturmagazin* Nr. 10. Vorbilder., p. 29.

De ce processus de double domestication de la douleur et de la littérature, il ressort en effet chez Kafka, une écriture totalement personnelle de la souffrance.

Si nous comprenons ainsi cette « position de poète » qui est la perspective de laquelle l'écrivain Kafka observe le monde, on peut résumer comme suit les deux caractéristiques principales de ses romans, telles qu'elles ressortent de notre analyse :

- Le romancier Kafka travaillait comme un dramaturge composant un texte avec la vision de créer un spectacle. Un „spectacle“ - au sens de Kafka - est une représentation totale de la réalité, donc à la fois comique et tragique, parce que le comique tourne souvent au drame. C'est en tout cas ce que tentent d'illustrer tous ses romans. C'est un romancier qui met en scène la vie de ses héros, avec tout le talent de la composition dramatique d'une œuvre romanesque. La narration romanesque de Kafka peut être qualifiée de « mise en intrigue du discours », une mise en intrigue dans laquelle le travail d'écriture consiste en une poétisation du banal, de l'anecdotique, du grotesque. C'est pourquoi dans le titre de cette Thèse, nous parlons de « dramaturgie de la narration », expression qui gomme l'opposition théorique entre les deux genres littéraires que sont la prose et le drame. En résumé, l'analyse que nous venons de faire dans la présente Thèse nous autorise à conclure que la première particularité des romans de Kafka réside dans une fusion esthétique de ces deux catégories. Cette fusion se réalise à travers le fait que les héros de Kafka posent leur propre vie comme principe esthétique normatif, c'est-à-dire comme norme de jugement et comme angle de perception de la réalité. Ils exposent leur vie, ils mettent en scène leur corps et leur personne, et imposent leur perspective au lecteur. Les héros de Kafka se servent de leur vie de personnage pour engendrer la beauté, la laideur, susciter le rire ou les

pleurs, bref : ils se servent ainsi de leur vie comme principe esthétique, à l'image du clown. Il suffit qu'apparaisse un héros de Kafka, sans rien dire, sans rien faire, il engendre l'hilarité ou la compassion. La vie intérieure comme la vie extérieure se décline en spectacle devant le lecteur. Considérant le monde comme un théâtre, ils jouent la comédie avec une théâtralité envahissante qui les rend singuliers, voire ridicules. Ils jouent avec un talent remarquable leur rôle de victimes d'une société inégalitaire et d'un système arbitraire. Ils jouent leurs personnages d'opprimés, de solitaires et de marginaux. Poussant jusqu'à l'extrême exagération leur rôle d'acteur, ils jouent souvent la comédie jusqu'à l'extrême limite où elle bascule dans la tragédie.

Beaucoup d'exégètes pensent que Kafka a mis sa propre vie en scène, à travers ses héros, parce que maintes histoires de ses œuvres reflètent ses propres problèmes familiaux ou sentimentaux. A titre d'exemple, l'écrivain Elias Canetti, Prix Nobel de Littérature, a bâti toute son interprétation du roman *Der Proceß* sur la vie de Kafka lui-même, notamment sur la rupture de ses fiançailles avec Felice Bauer²²⁶. Bien que très séduisante, cette interprétation se fonde sur le motif supposé de la genèse de l'œuvre, mais ne tient pas compte de la composition de l'œuvre elle-même. Cela signifie que, même si l'histoire narrée dans le roman constituait effectivement l'histoire de Kafka lui-même, par contre le personnage de K. n'a rien à voir avec la personne de l'auteur qui l'a créé. Kafka était tout, sauf un homme théâtral. Plusieurs témoignages attestent cela. Son ami Max Brod qui le connaissait sans doute mieux que quiconque, l'a immortalisé dans un roman intitulé *Zauberreich der Liebe* (1904) sous les traits d'un personnage nommé Richard Garta qu'il décrit ainsi :

²²⁶ Cf. Hartmut Müller (1985: 153 et 155) : „biographische Deutung“.

Richard Garta überredet nicht, das ist nicht seine Art, auch entwickelt er kein System, das Systematische liegt ihm überhaupt nur wenig.[...] Das Forcierte in jeglicher Kunstäußerung schiebt er immer am weitesten von sich, es sei denn, daß er es als Anstrengung doch wieder echt, dem Autor notwendig mit dem aus anderen Taten her Bewährten heischt. Kurz, er wirbt nicht für seine Erwählten, er sieht immer klar, Klarheit ist auch in seiner schrankenlosen Bewunderung, [...].²²⁷

Cela signifie qu'il faut bien se garder de croire que l'œuvre de Kafka n'est qu'une simple transposition littéraire de sa propre vie. En réalité, même là où la vie de l'auteur semble transparaitre de l'œuvre littéraire, il y a toujours un masque entre l'auteur et son personnage : comme dans le théâtre épique de Brecht, il y a des éléments de « distanciation » (Verfremdungseffekte und Verfremdungsmittel) entre la réalité et la fiction. L'œuvre littéraire est et reste une création poétique, même lorsqu'elle s'inspire de la vie réelle. La production romanesque de Kafka – comme d'ailleurs l'ensemble de sa production littéraire - est et reste une création poétique, une œuvre de l'imagination créatrice, une œuvre d'art, et non une simple restitution de la vie vécue.

L'œuvre de Kafka est avant toute littéraire, c'est-à-dire que c'est de la littérature de fiction et non de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie ou une biographie de l'auteur. Aux exégètes de Kafka qui s'acharnent à trouver à ses romans une interprétation – souvent cohérente, mais nécessairement partielle et partiale – nous pouvons rappeler cette courte injonction de K. à l'adresse d'Olga) dans le roman *Das Schloß* : « *Laß die Deutungen!* » (K 4: 251). Dans cette parole placée dans la bouche d'une femme dans le roman, nous croyons deviner une clé que l'auteur lui-même nous propose pour comprendre la situation absurde dans laquelle le « héros » K. s'est enlisé

²²⁷ Cité in Hartmut Müller 1985: 15.

lui-même. Dans le même sens, il faut rappeler que Leni, dans le roman *Der Proceß*, disait elle aussi à K. de ne pas se fier aux apparences, et de s'en tenir à l'essentiel. On peut dire que dans l'œuvre de Kafka, les interprétations ne révèlent que rarement l'essentiel. L'essentiel chez Kafka, c'est la perspective du poète. Interpréter l'œuvre de Kafka devrait donc consister à manifester - c'est-à-dire à rendre manifeste - le sens que lui assigne l'auteur lui-même²²⁸ et l'intention que ce dernier a liée au texte dans sa genèse. Dans la plupart des cas, l'interprétation ne montre et ne démontre qu'un aspect de l'intention de l'auteur (Schweikert 1983).

Martin Walser qui fut le premier à lire Kafka sans aucune ambition de l'interpréter, considère ses œuvres comme de la poésie qui n'a pas besoin d'être interprétée. Et à ce sujet, il déclare : „*Wenn mir Gedichte nichts sagen [...], sagen mir ihre Interpretationen auch nichts. Und wenn sie mir etwas sagen [...] dann brauche ich keine Interpretation.*“²²⁹ Cette opinion avisée de celui qui fut le premier à faire une Thèse de Doctorat sur l'œuvre de Kafka, nous semble être la position idéale souhaitable, celle qui considère l'œuvre de Kafka avant tout comme une création poétique, c'est-à-dire comme de la littérature de fiction et non de la philosophie, de la sociologie, de la psychologie ou une biographie de l'auteur.

C'est pourquoi nous avons postulé au début de cette analyse que toute l'œuvre de Kafka est un « jeu d'écriture » entre la réalité de sa propre vie et son rêve de devenir écrivain. Et notre analyse a montré que beaucoup de ses œuvres témoignent d'une

²²⁸ „Il ne suffit plus de dire le sens qu'a eu, jadis le texte; il faut interpréter, c'est-à-dire manifester le sens qu'il a aujourd'hui.“ (Exégèse et hermeneutique) Cité in : David BANON : Le sens et les significations. In : *Les nouveaux cahiers*. Revue d'études et de libres débats, publiée sous les auspices de l'Alliance Israélite Universelle, n° 38/1974, p. 40

²²⁹ Martin Walser : Werke in 12 Bänden, herausgegeben von Helmuth Kiesel. Frankfurt a. M.: 1997, Band 11, S. 590, cité ici in: Mathias Richter: Martin Walser als Leser. In: Text und Kritik 41/42 (2000), p. 5.

parfaite réussite dans ce jeu d'écriture, parce que chez Kafka, le fil entre le réel et l'imaginaire reste ténu. C'est sans doute pourquoi, parlant des œuvres de Kafka, le critique littéraire Ernst Weiß s'est exclamé : „*Alles ist Phantasie, die Familie, das Bureau, die Freunde, die Strafe, alles Phantasie, fernere oder nähere. [...]*“, et parlant de Kafka lui-même: „*Gewiß und übergewiß! Dieser magische Genius sah mehr und anderes, tiefer, himmlischer und höllischer sah er als die anderen. Aber was sah er zuletzt? Doch nur sich.*“ (cité ici in: K 11, couverture p. 4) . Cette déclaration enthousiaste est évidemment réductrice. Ce qui est sans doute plus proche de la vérité à propos de l'œuvre de Kafka, c'est ce qu'un autre critique littéraire, Willy Haas, contemporain et ami de Kafka, a écrit à propos de ses romans :

In Kafkas Romanen gehen die exzentrischesten Dinge vor sich Aber [...] es ist alles ganz wirklich, mit einer fast pedantischen Genauigkeit wirklich, wenn auch wirklich in einer Wirklichkeit, die sich nicht bezeichnen lässt. Wirklichkeit ist ja eben nichts anderes, als eine Ahnung, eine Suggestion, eine Erschütterung von fernsten Weltzusammenhängen her.

Et pour caractériser les deux aspects du réalisme chez Kafka, d'aucuns ont même pu parler de « *magischer Realismus* » à propos de ses œuvres (Grabert & al. 1986: 288f).

N'ayant pas pu réaliser ses plus profonds désirs dans la vie, Kafka a trouvé dans la littérature un refuge sécurisant qui a donné une autre qualité à sa vie : une qualité poétique. Comme lui-même aimait à le dire, c'est la littérature qui a donné un sens à sa vie et lui a permis de supporter les échecs et la maladie. Il a pu supporter la souffrance en la poétisant, en la sublimant à travers l'écriture littéraire. On peut vraiment parler d'une « poétique de la souffrance » chez Kafka, dans la mesure où la souffrance réelle de la vie est parfaitement intégrée à la création littéraire. Il y a chez Kafka une

véritable « poétique de la souffrance » qui consiste – de la part de l’auteur - à ériger un monument littéraire à la victime souffrante élevée au rang de modèle de personnage, parfois même par la caricature. Eriger la perspective de la victime en norme de perception de la narration, c’est aussi cela « la poétique de la souffrance », surtout si c’est toujours la victime elle-même qui recherche la confrontation, le combat et l’adversité pour mieux exister.

Comme Georg Büchner fut le précurseur lointain du naturalisme, Kafka fut l’icône de la modernité littéraire, et le précurseur lointain de la post-modernité. Dans les siècles où la littérature s’est trouvée confrontée à la crise de la modernité, tous les écrivains ont cherché une réponse à cette crise. Les expressionnistes sont arrivés avec des slogans. Kafka, lui, va faire une révolution tranquille, discrète, en partant de sa propre vie et des multiples crises personnelles qui la jalonnaient : le conflit avec son père, les problèmes de relation avec les femmes, le rêve de devenir écrivain et de vivre de sa plume. Parce que tous ses rêves sont restés des utopies, il les a transcendés et sublimés dans le monde utopique de la fiction littéraire, les a reformulés en une littérature dans laquelle la fiction littéraire est plus vraie que la réalité. S’enfermant dans la littérature comme dans une forteresse qui le protégeait contre la dureté de la vie réelle, il a bousculé la hiérarchie des conventions littéraires et restructuré les genres littéraires classiques, accordant aux genres mineurs (contes, fables, légendes etc...) une valeur canonique. Il a effacé la frontière entre le drame et le roman en inventant une « narration-spectacle » qui intègre au roman presque tous les éléments du théâtre dramatique.

Les nombreuses adaptations théâtrales et cinématographiques des œuvres de Kafka, particulièrement de ses romans, constituent un argument qui confirme le caractère naturellement dramatique de sa narration. Son ami Max Brod qui avait vite découvert son talent et l'avait par la suite encouragé à réaliser sa vocation d'écrivain (Hartmut Müller 1985 : 19), fut aussi l'un des tout premiers à reconnaître que ses œuvres se prêtent très bien à l'adaptation au théâtre ou au cinéma. Il était convaincu que Kafka est génial en ce qui concerne la structuration des scènes de ses récits, la conduite des dialogues et la composition dramatique des conflits. Aussi fut-il l'un des tout premiers à procéder lui-même à des adaptations théâtrales des œuvres de Kafka, notamment des deux romans *Das Schloß* (en 1953) et *Amerika* (en 1957). Toutefois, la toute première adaptation scénique d'un roman de Kafka fut celle du roman *Der Proceß* en 1947 par l'écrivain André Gide, avec une mise en scène du comédien Jean-Louis Barrault au Théâtre Marigny à Paris. En 1965, Jean-Louis Barrault a produit une représentation théâtrale française du roman *Amerika*, dans une mise en scène d'Antoine Bourseiller au Théâtre de l'Odéon – Théâtre de France - à Paris, sur la base de l'adaptation de Max Brod. En Allemagne, on ne compte plus les adaptations des œuvres de Kafka²³⁰. Elles ont même fait l'objet d'une Thèse de Doctorat de E. Ludl sous le titre : *Die Bühnenbearbeitungen der Romanfragmente F. Kafkas*²³¹. Viennent ensuite les adaptations cinématographiques dont la plus connue est le film d'Orson Wells en 1962. A propos du cinéma, Kafka lui-même, dans son entretien avec Gustav Janouch,

²³⁰ Dont voici quelques exemples: *Der Proceß* Bearbeitung von Peter Weiß, Inszenierung: Helm Bindseil, Theater am Goetheplatz, 1975; *Amerika*. Bearbeitung Pavel Kohoul und Ivan Klima, Iszenierung Joachim Fontheim, Vereinigte Städtische Bühnen Krefeld, 1978; *Klassenverhältnisse nach Kafkas Roman Der Verschollene*. Film von Jean-Marie Straub und Daniele Huillet, 1984. On en trouvera une liste non exhaustive dans Hartmut Müller 1985 : 155).

²³¹ Dissertation Wien, 1975.

disait que c'était là un jouet formidable (« *ein großartiges Spielzeug* »)²³². D'ailleurs, il allait souvent au cinéma. Et il aimait fixer ses impressions sur les films qu'il avait vus. On comprend donc bien que son œuvre ait été influencée par la dramaturgie théâtrale ou cinématographique. Hartmut Müller écrit à ce sujet :

Auch seine Dichtungen, vor allem der Roman *Der Verschollene*, zeigen eine Nähe zum Film. Dinge und Gebärde wirken als Zeichen, als symbolischer Ausdruck einer gleichsam optisch orientierten Dramaturgie, die durch die Betonung der sichtbaren Realität an den Stil des Stummfilms erinnert. Wie beim Stummfilm wird das Milieu möglichst realistisch dargestellt, die Handlungsführung ist dramatisch bewegt, der Wechsel der Szenen ist deutlich markiert, Gestik und Mimik und pantomimische Komik und Grotteske spielen eine wichtige Rolle.

Ce que dit cette citation en substance peut se résumer ainsi : les romans de Kafka, particulièrement le roman *Der Verschollene*, sont faits plus pour être vus et entendus, que pour être lus. Cette citation résume l'essentiel de l'écriture romanesque de Kafka qui bouscule la narration descriptive traditionnelle, privilégie plutôt la gestualité et la théâtralité, et organise l'action romanesque sur le mode dramaturgique. Kafka compose la prose romanesque comme s'il écrivait un drame. C'est cette « dramatisation du roman » qui rend sa narration si spectaculaire, faisant de ses personnages de véritables acteurs, de véritables comédiens. Ce faisant, Kafka semble être revenu aux sources de la narration épique traditionnelle qui est d'essence picaresque, donc tragi-comique.

L'œuvre de Kafka peut être examinée et comprise comme une construction dramaturgique, à partir de la structure fragmentaire considérée comme un principe de narration que l'auteur lui-même appelle « *das System des Teilbaus* », une technique

²³² Cité in Hartmut Müller (1985: 85).

narrative que Kafka a conçue et mise en pratique en se référant –explicitement ou implicitement - au mythe de la construction de la Grande Muraille de Chine. On peut dire que, comme en archéologie, il y a une architecture souterraine de la narration chez Kafka (cf. *Der Bau*). Ce que nous voyons n'est qu'une architecture de surface, mais ce que nous devrions lire est l'architecture souterraine. Si l'on comprend cette technique de narration à double niveau, on comprend alors que pratiquement tous les récits de Kafka sont des particules ou des panneaux de la grande construction que constitue l'œuvre elle-même. C'est dans cette vision globale qu'il faut restituer la narration dramaturgique de Kafka comme une véritable création poétique. La poétique de Kafka, c'est la poétique du fragmentaire. La particularité des romans de Kafka réside dans leur caractère de textes inachevés, ouverts à toute spéculation, ouverts à toute interprétation sans exclusive. La beauté des personnages de Kafka se trouve dans leur fragilité face à l'adversité, et dans leur « anonymité » capable d'émouvoir tout un chacun ainsi que tout le monde à la fois. L'irréalisme dans les romans de Kafka réside dans le fait qu'il a cherché à inventer un langage pour exprimer et pour communiquer, par une expression propre à lui, sa vision poétique du monde. L'art est un langage d'abord intérieur, mais qui n'existe que lorsqu'il est extériorisé. Grâce à la seule forme d'expression, ce qui se passe dans la vie intérieure est manifesté. Et la tâche du critique sera de reconstituer toutes les réalités spéciales dont est hanté le créateur lorsqu'il nous fait apparaître le temps réel dans l'invention de la pure fiction. Dans une publication collective sur la théorie du roman moderne et post-moderne, ouvrage dans lequel plusieurs romanciers et plusieurs théoriciens du roman ont pris la parole, le philosophe Theodor W. Adorno tente de formuler ce qui caractérise le roman d'aujourd'hui, et il trouve que c'est la position paradoxale du narrateur dans le roman :

„*Sie [=die Stellung des Erzählers] wird heute bezeichnet durch eine Paradoxie ; es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt.*“ (Arnold/Buck 1976 : 9). Effectivement, depuis que Kafka a « dramatisé le roman », c’est-à-dire, privilégié la dramaturgie dans la narration, le grand paradoxe du genre épique réside dans le fait que le roman ne raconte plus, mais préfère mettre des acteurs en scène. Voilà ce que nous avons entrepris de démontrer dans cette Thèse, et nous espérons y être parvenue.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

ANNEXES

Annexe 1

Franz Kafka : „Axiome über das Drama“ (K9:159f)

Le 21 septembre 1911, l'écrivain Max Brod, ami et fidèle admirateur de Kafka, publie dans la revue *Die Schaubühne* ((7^{ème} année, n° 38, p. 227ff.), un article sous le titre „Axiome über das Drama“ (Axiomes sur le drame). Kafka saisit l'occasion de cette publication et s'empresse de noter dans son *Journal Intime* (Tagebücher 1909-1912, p. 159-160) son avis sur la question

„Axiome über das Drama“ von Max in der Schaubühne. Hat ganz den Charakter einer Traumwahrheit, wofür auch der Ausdruck „Axiome“ paßt. Je traumhafter sie sich aufbläst, desto kühler muß man sie anfassen. Es sind folgende Grundsätze ausgesprochen: Das Wesen des Dramas liegt in einem Mangel ist die These.

Das Drama (auf der Bühne) ist erschöpfender als der Roman, weil wir alles *sehen*, wovon wir sonst nur lesen.

Das ist nur scheinbar, denn im Roman kann uns der Dichter, nur das *Wichtige* zeigen im Drama *sehen* wir dagegen alles, den Schauspieler, die Dekorationen, daher nicht nur das *Wichtige*, also weniger. Im Sinne des Romans wäre daher das beste Drama ein ganz anregungsloses z. B. philosophisches Drama, das von sitzenden Schauspielern in einer beliebigen Zimmerdekoration vorgelesen würde.

Und doch ist das beste Drama jenes das in *Zeit* und *Raum* die meisten Anregungen gibt, sich von allen Anforderungen des Lebens befreit, sich nur auf die *Reden*, auf die *Gedanken* in Monologen, auf die *Hauptpunkte* des Geschehens beschränkt, alles andere durch Anregungen verwaltet und hochgehoben auf einen von Schauspielern, Malern, Regisseuren getragenen Schild nur seinen äußersten Eingebungen folgt.

Fehler dieser Schlußfolgerung: Sie wechselt ohne es anzuzeigen, den Standpunkt, sieht einmal die Dinge vom Schreibzimmer, einmal vom Publikum. Zugegeben, daß das Publikum nicht alles im Sinne des Dichters sieht, daß ihn selbst die Aufführung überrascht 29. IX {Oktober} II So hat er doch das Stück mit allen Details in sich gehabt, ist von Detail zu Detail weitergerückt und nur weil er alle Details in den Reden versammelt, hat er ihnen die dramatische Schwere und Gewalt gegeben. Dadurch geräth das Drama in seiner höchsten Entwicklung in eine unerträgliche Vermenschlichung, die herabzuziehn, erträglich zu machen Aufgabe des Schauspielers ist, der die ihm vorgeschriebene Rolle gelockert zerfasert, wehend um sich trägt. Das Drama schwebt also in der Luft, aber nicht als ein vom Sturm getragenes Dach, sondern als ein ganzes Gebäude, dessen Grundmauern mit einer heute doch dem Irrsinn sehr nahen Kraft aus der Erde hinaufgerissen worden sind.

Annexe 2

Franz Kafka: „Man darf nicht sagen“ (K5:11-13)

a Man darf nicht sagen: Nur die neue Vorstellung erweckt ästhetische Freude, sondern jede Vorstellung, die nicht in die Sphäre des Willens fällt, erweckt ästhetische Freude. Sagt man es aber doch dann würde es bedeuten nur eine neue Vorstellung können wir derart aufnehmen, daß unsere Willenssphäre nicht berührt wird, nun ist es aber sicher, daß es neue Vorstellungen gibt welche wir nicht ästhetisch werten, welchen Theil der neuen Vorstellungen werten wir also ästhetisch? Die Frage bleibt.

b Es wäre nothwendig, die „ästhetische Apperception“ einen bisher vielleicht nicht eingeführten Ausdruck ausführlicher oder eigentlich überhaupt zu erklären. Wie entsteht jenes Lustgefühl und worin besteht seine Eigenart, wodurch unterscheidet es sich von der Freude über eine neue Entdeckung oder über Nachrichten aus einem fremden Land oder Wissensgebiet.

c Der hauptsächlichliche Beweis für die neue Ansicht ist eine allgemeine physiologische nicht nur ästhetische Thatsache und das ist die Ermüdung. Nun ergibt sich einerseits aus Deinen vielen Einschränkungen des Begriffes „neu“ daß eigentlich alles neu ist, denn da alle Gegenstände in immer wechselnder Zeit und Beleuchtung stehn und wir Zuschauer nicht anders, so müssen wir ihnen immer an einem ändern Orte begegnen. Andererseits aber ermüden wir nicht nur beim Genießen der Kunst sondern auch beim Lernen und Bergsteigen und Mittagessen ohne daß wir sagen dürften, Kalbfleisch sei keine uns entsprechende Speise mehr, weil wir heute ihrer müde sind. Vor allem aber wäre es unrecht zu sagen, daß es nur dieses doppelte Verhältnis zur Kunst gebe. Lieber also: der Gegenstand schwebt über der ästhetischen Kante und Müdigkeit (die es eigentlich nur zur Liebhaberei der knapp vorhergehenden Zeit giebt), also: der Gegenstand hat das Gleichgewicht verloren und zwar im üblen Sinn. Und doch drängt Deine Folgerung zum Arrangieren dieses Gegensatzes, denn Apperception ist kein Zustand, sondern eine Bewegung also muß sie sich vollenden. Es entsteht ein wenig Lärm, dazwischen dieses bedrängte Lustgefühl, aber bald muß alles in seinen gehöhlten Lagern ruhen.

d giebt es einen Unterschied zwischen ästhetischen und wissenschaftlichen Menschen.

e Das Unsichere bleibt der Begriff „Apperception“. So wie wir ihn kennen, ist es kein Begriff der Ästhetik. Vielleicht läßt es sich so darstellen. Wir sagen ich bin ein Mensch ganz ohne Ortsgefühl und komme nach Prag als einer fremden Stadt. Ich will Dir nun schreiben, kenne aber Deine Adresse nicht, ich frage Dich, Du sagst sie mir, ich apperzipiere das und brauche Dich niemals mehr zu fragen, Deine Adresse ist für mich etwas „Altes“, so apperzipieren wir die Wissenschaft. Will ich Dich aber besuchen so muß ich bei jeder Ecke und Kreuzung immer, immer fragen, niemals werde ich die Passanten entbehren können, eine Apperception ist hier überhaupt unmöglich. Natürlich ist es möglich daß ich müde werde und ins Kaffeehaus eintrete, das am Wege liegt um mich dort auszuruhen und es ist auch möglich, daß ich den Besuch überhaupt aufgebe, deshalb aber habe ich immer noch nicht apperzipiert. „So erklärt sich zwanglos..“ das darf nicht wundern denn schon vom Anfang an wird vorgehend alles gezwungen sich an die Apperception zu halten wie an ein Geländer. „Aus derselben Theorie erklärt.“ das ist ein Kunststückchen. Auf diesen Satz folgt nämlich soweit ich es überblicke ihr einziger Beweis, den Du also zuerst und nicht als Folgerung erfahren mußtest. „Man hütet sich instinktiv –“ der Satz ist ein Verräther.

Karel Kosik: Aus: Hašek und Kafka oder Die groteske Welt (1963)

Kafka und Hašek

Beide wurden im selben Jahr und in derselben Stadt geboren, beide verbrachten den größten Teil ihres Lebens in Prag, beide schrieben ihre weltberühmten Werke in den Jahren um den Ersten Weltkrieg, und nur ein Jahr trennte sie, als sie Anfang der zwanziger Jahre starben. Das ist natürlich eine äußerliche und zufällige Feststellung, die an sich noch nicht viel über die Beziehung zwischen Hašek und Kafka aussagt. Wir können das Problem aber auch umkehren. Welcher Art war das *Milieu*, das so unterschiedliche Erscheinungen wie Hašek und Kafka hervorbrachte? Wie war das Prag Kafkas, wie das Hašeks? Beide haben ihren Geburtsort berühmt gemacht. Ihr Werk ist mit Prag verbunden, Prag ist in ihrem Werk auf bestimmte Weise dargestellt. Schwejks „Odyssee unter dem Ehrengelicht von zwei Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett“ vom Gefängnis auf dem Hradschin geht über die Neruda-Straße auf der Kleinseite und über die Karlsbrücke nach Karlin. Dies ist eine interessante Formation dreier Menschen - zwei Wächter, die den Delinquenten zwischen sich führen. In umgekehrter Richtung, über die Karlsbrücke zum Strahov hinauf, zieht eine andere Dreiergruppe, die Dreiergruppe aus Kafkas *Prozeß*, in dem die zwei Wächter den „Delinquenten“, den Prokuristen Josef K., zum Steinbruch auf dem Strahov abführen, wo ihm dann einer der Wächter „das Messer ins Herz stößt“. Diese beiden Gruppen von drei Menschen passieren dieselben Stellen, aber sie können sich nicht begegnen. Schwejk wurde, wie es üblich ist, früh am Morgen aus dem Gefängnis entlassen und machte die erwähnte Reise mit seinen Begleitern am Vormittag, die zwei Männer mit Zylinder führten Josef K. hingegen am Abend, „bei Mondschein“, ab.

Nehmen wir für einen Augenblick an, beide Gruppen wären einander begegnet. Sie werden aneinander vorbeigehen, ohne sich zu beachten, denn Josef K. ist völlig damit beschäftigt, Physiognomie und Verhalten seiner geheimnisvollen Begleiter zu studieren, und Schwejk ist ganz damit beschäftigt, sich mit seinen Wächtern zu unterhalten. Möglich ist jedoch, daß beide Gruppen einander anschauen, wenn sie sich begegnen. Dieses Anschauen ist ein Sehen ohne Erkennen. Die Menschen blicken einander an, aber erkennen nicht, wer sie sind. Wer sind sie?

Für Josef K. ist Hašeks Gruppe von drei Personen allzu komisch und nur komisch, *ohne tiefere plötzliche Bedeutung, durch deren Enthüllung sich die Welt der Groteske eröffnet*, ähnlich dünkt Josef Schwejk Kafkas Dreiergruppe eine komische Erscheinung, in der sich das wirkliche, auf groteske Weise tragische Schicksal des Josef K. verbirgt. Beide sehen nur das Äußere dieses Anderen, und daher sind sie einander gleichgültig. Dies ist die erste mögliche Begegnung zwischen Hašek und Kafka, die lediglich die Oberfläche berührt. Von den Autoren können wir jedoch zu einer zweiten Ebene fortschreiten, zu der des Werkes. Ist es überhaupt möglich, Hašeks und Kafkas Werk miteinander zu vergleichen bzw. in einen Zusammenhang zu stellen? Auf den ersten Blick scheint es, als bestände kein solcher Zusammenhang, denn Kafka wird gelesen, um ihn zu interpretieren, Hašek hingegen wird gelesen, um zu lachen. Zu Kafka gibt es Aberhunderte von Interpretationen, sein Werk wird als ein problemhaltiges und problematisches, als enigmatisches²³³ und verschlüsseltes Werk verstanden und gedeutet, zu dem man einen Zugang erst durch ein Verfahren der Entschlüsselung, die sogenannte Auslegung, gewinnt. Hašeks Werk erweckt den Anschein, als sei hier alles deutlich und jeder verstehe alles; sein Werk ist auf eine selbstverständliche Weise eindeutig, es provoziert Lachen und nicht mehr. Sind aber diese Selbstverständlichkeit und Durchsichtigkeit nicht lediglich Schein und in diesem Sinne trügerisch und irreführend?

Westliche Interpretationen bedienen sich zur Auslegung des Kafkaschen Werkes der unterschiedlichsten psychoanalytischen, strukturalen, soziologischen und anthropologischen Methoden und Analysen, sie suchen theologische, religiöse und philosophische Momente einschließlich des Zusammenhangs Kafkas mit der ideellen Welt des Judentums, des Christentums, der Philosophie Kierkegaards und Dostojewskijs, das heißt, mehr oder weniger haben diese Interpretationen die gesamte Skala an Auslegungsmöglichkeiten erschöpft. Bei Hašek dagegen hat es den Anschein, als hätten wir nur einen einzigen Dietrich, der sein Werk öffnet, und dieser sei das bei uns sattsam bekannte „Prinzip der Volkstümlichkeit“. Das „Prinzip der Volkstümlichkeit“ verschafft uns jedoch keinen Zugang zu Hašeks Werk, sondern versperrt ihn uns vielmehr - es läßt uns nämlich überhaupt keine Möglichkeit, seine *Problematik* zu begreifen.

²³³ Rätselhaft

Worin liegt der *Sinn* seines Werks? Fehlt es den *Abenteuern des braven Soldaten Schwejk* tatsächlich an einer einheitlichen Struktur, und sind sie von einer Zersplitterung der Handlung gekennzeichnet? Worin liegt der Sinn des anekdotischen Erzählens? Gibt es in Hašek's Werk die Problematik der Zeit, der Komik, des Tragischen, des Grotesken? *Und wer ist Schwejk?*

Schwejk ist sowenig mit der Schwejktümelei zu identifizieren wie Kafka mit der Kafkaeskerei. Was ist Kafkaeskerei oder die kafkaeske Welt? Es ist die Welt der Absurdität des menschlichen Denkens und Handelns und der Träume des Menschen, die Welt als schreckliches und sinnloses Labyrinth, die Welt der Hilflosigkeit des Menschen im Netz bürokratischer Maschinerien, Apparate und verdinglichter Gebilde: die Welt der Hilflosigkeit der Menschen in der verdinglichten, entfremdeten Wirklichkeit. Das schwejkhafte Verhalten ist eine *bestimmte Weise des Reagierens* des Menschen in dieser Welt der absurden Allmacht der Maschinerie und der verdinglichten Verhältnisse. Kafkaeskerei und Schwejktümelei sind eine universale Erscheinung, die unabhängig von Hašek's und Kafkas Werk bestehen; Prager Schriftsteller haben diese Erscheinung benannt und ihr in ihren Werken eine bestimmte Gestalt verliehen; das bedeutet indes nicht, daß sich Hašek's und Kafkas Werk auf Schwejktümelei oder Kafkaeskerei reduzieren lassen. Schwejk ist ebensowenig Schwejktümelei wie Kafkas Werk Kafkaeskerei. Hašek's Schwejk ist gegenwärtige und implizite *Kritik* der Schwejktümelei, so wie Kafkas Werk *Kritik* der Kafkaeskerei ist: Kafka und Hašek haben die Welt der Kafkaeskerei und der Schwejktümelei als *universale Erscheinung* beschrieben und entlarvt, sie gleichzeitig aber auch der Kritik unterzogen. Kafkas Mensch ist in ein Labyrinth von versteinerten Möglichkeiten, entfremdeten Beziehungen und einer verdinglichten Alltäglichkeit eingesperrt, die für ihn die Gestalt einer phantasmagorischen Übernatürlichkeit annehmen, in der er sich andauernd mit unerschütterlicher Leidenschaftlichkeit fragt, was denn die Wahrheit sei. Der Mensch bei Kafka ist dazu verurteilt, in einer Welt zu leben, in der die einzige Würde des Menschen darin besteht, *die Welt zu interpretieren*, da über den Gang *der Welt* und *ihre Veränderung* andere, vom Individuum unabhängige Kräfte entscheiden. Hašek beweist mit seinem Werk, daß der Mensch auch in verdinglichter Gestalt Mensch ist, daß der Mensch Produkt und Produzent der Verdinglichung ist. Er steht *über* seiner eigenen Verdinglichung. Der Mensch ist nicht auf einen Gegenstand zu reduzieren, er ist *mehr* als das System. Wir besitzen bis jetzt keine entsprechende Benennung für die merkwürdige Tatsache, daß der Mensch die kolossale und unzerstörbare Kraft der Menschlichkeit in sich aufbewahrt. In der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts haben Prager Autoren *zwei Visionen der modernen Welt* entworfen, *zwei Typen von Menschen* beschrieben, die auf den ersten Blick weit voneinander entfernt sind und Gegensätze darstellen, die aber in Wahrheit einander ergänzen. Während Kafka die Verdinglichung der Alltagswelt des Menschen dargestellt und aufgewiesen hat, daß der Mensch der Moderne die grundlegenden Figurationen der Entfremdung zu durchleben und erkennen habe, *um* Mensch zu sein, hat Hašek nachgewiesen, daß *der Mensch mehr ist* als die Verdinglichung, da er nicht auf einen Gegenstand, auf verdinglichte Produkte und Beziehungen reduzierbar ist.

Aus: Karel Kosik: Hašek und Kafka oder Die groteske Welt. Übersetzt von Holger Siegel. In: *Die Prager Moderne*. Hg. v. Kretoslav Chrátk. Suhrkamp, Frankfurt/M. 1991, S. 78ff.

BIBLIOGRAPHIE

Littérature primaire (oeuvres de Kafka)

Edition de référence pour la quasi-totalité des citations des œuvres de Kafka :

KAFKA, Franz (1994) : *Gesammelte Werke in zwölf Bänden, nach der kritischen Ausgabe herausgegeben* von Hans-Gerd Koch, (in der Fassung der Handschrift). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

1 – *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* (cité K1)

2 – *Der Verschollene* (cité K2)

3 – *Der Proceß* (cité K3)

4 – *Das Schloß* (cité K4)

5 – *Beschreibung eines Kampfes und andere Schriften aus dem Nachlaß* (cité K5)

6 – *Beim Baum der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß* (cité K6)

7 – *Zur Frage der Gesetze und andere Schriften aus dem Nachlaß* (cité K7)

8 – *Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlaß* (cité K8)

9 – *Tagebücher Band 1: 1909-1912* (cité K9)

10 – *Tagebücher Band 2: 1912-1914* (cité K10)

11 – *Tagebücher Band 3: 1914-1923* (cité K11)

12 – *Reisetagebücher* (cité K12)

KAFKA, Franz ((2005): *Das Schloß*. Tesin, Bibliotheca Bohemica.

KAFKA, Franz (2004): *Der Verschollene/Amerika. Roman*. Herausgegeben und mit einer Nachbemerkung versehen von Klaus HERMSDORF. Berlin: Aufbau Verlag, 2. Auflage (1. Auflage: 2003).

KAFKA, Franz (1998): *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. Mit Quellen, Abbildungen, Materialien aus der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, Chronik und Anmerkungen herausgegeben von Klaus Wagenbach. Berlin: Klaus Wagenbach, 1ère édition: 1992; édition utilisée: 1998.

-- -- -- -- : (1998): *Die Erzählungen. Originalfassung*. Herausgegeben von Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1998 (1ère édition: 1996).

---.---.---. (1997): *Brief an den Vater* herausgegeben und kommentiert von Michael Müller, Stuttgart; Reclam, 1995; édition utilisée: 1997.

KAFKA, Franz (1995): *Der Proceß. Roman in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt a. M.: Fischer. (1ère édition: 1925).

KAFKA, Franz (1993) : *Briefe an die Eltern aus den Jahren 1922-1924*. Frankfurt a. M.: Fischer.

KAFKA, Franz (1986): *Sämtliche Erzählungen*, herausgegeben von Paul Raabe. Hamburg, Fischer; 1ère édition: 1970.

KAFKA, Franz, (1977): *Das Schloß. Roman*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

-- -- -- -- (1977): *In der Strafkolonie. Eine Geschichte aus dem Jahre 1914*. Mit Quellen, Abbildungen, Materialien aus der Arbeiter-Unfall-Versicherungsanstalt, Chronik und Anmerkungen von Klaus Wagenbach. Berlin: Klaus Wagenbach, 1ère édition: 1975; édition utilisée: 1977.

-- -- -- -- (1970): *Briefe an Milena* herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Willy Haas. Frankfurt a. M./Hamburg: Edition utilisée: Erweiterte und neu geordnete Ausgabe Herausgegeben von Jürgen Born und Michael Müller. Neuausgabe. Fischer Bücherei, 1ère édition en 1956, puis en 1966. Traduction française de la première édition par Alexandre Vialatte: *Franz Kafka : Lettres à Milena*. Paris : Gallimard : 1956.

-- -- -- -- (1968): *Der Proceß*. Hamburg, Fischer

-- -- -- -- (1968): *Das Schloß*. Hamburg, Fischer.

-- -- -- -- (1967): *Tagebücher 1910- 1923*. Hamburg, Fischer

-- -- -- -- (1953): *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. New York, Schocken

-- -- -- -- (1952): *Das Urteil und andere Erzählungen*. Frankfurt a. M.: Fischer

-- -- -- -- (1935): *Amerika*. Berlin, Schocken

Littérature secondaire

- ABRAHAM, Ulf (1985): *Der verhörte Held. Recht und Schuld im Werk Kafkas*. München: Wilhelm Fink Verlag.

- ALBRECHT, Günter (1987) : *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller von den Anfängen bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*. Neubearbeitet von Kurt Böttcher. Leipzig: Bibliographisches Institut.

- ALSHEIMER, Rainer/SIMON, Michael, éd. (2004): *Körperlichkeit und Kultur 2003. Körper. Dokumentation des 6. Arbeitstreffens des „Netzwerk Gesundheit und Kultur in der volkswissenschaftlichen Forschung“*. Würzburg, 26. – 28. März 2003. Bremen: Universität Bremen, Band 9 der Reihe „Volkswunde & Historische Anthropologie, hrsg. Von Rainer Alsheimer und Roland Weibezahn.

- ANDRINGA, Els (1994): *Wandel der Interpretation. Kafkas `Vor dem Gesetz´im Spiegel der Literaturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- ANZ, Thomas (2000): Beschreibung eines Kampfes. Martin Walsers literarische Psychopathologie. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 41/42 (VII/00): *Martin Walser. 3. Auflage, Neufassung*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2000, pp. 69-78.

- ARENDT, Hannah (2005): „Franz Kafka – a Revaluation. On the occasion of the twentieth anniversary of his death“. In: „*Partisan Review*“ 11 (1944), H. 4, pp. 412-422.

- ARNOLD, Heinz Ludwig/BUCK, Theo, éd. (1976): *Positionen des Erzählens. Analysen und Theorien zur Literatur der Bundesrepublik*. München: C. H. Beck.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (1996) : *Kultur als Text. Die anthropologische Wende der Literaturwissenschaft*. Fischer Taschenbuch Verlag.

- BAIONI, Giuliano (1994): *Kafka und das Judentum*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler
- BAKHTINE, Michael (1978) : *Esthétique et Théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1978.
- BANON, David: Le sens et les significations. In : *Les nouveaux cahiers* Revue d'Etudes et de libres débats publiée sous les auspices de l'Alliance Israélite Universelle, Paris, n° 38 (1974), pp.40-43
- BAR-DAVID, Yoram (1974): Le mécanisme de la menace. In : *Les nouveaux cahiers*. Revue d'Etudes et de libres débats publiée sous les auspices de l'Alliance Israélite Universelle, Paris. (n° 38/(1974), pp.56-69.
- BAR-DAVID, Yoram (1973): Kafka ou l'idolâtrie subtile. La vie amoureuse de K. In : *Annales de l'Université d'Abidjan* Série D Lettres 1973 Tome 6, pp. 111-168.
- BARBA, Eugenio, (1995): Über orientalische und abendländische Schauspielkunst. In : BRAUNECK, Manfred (1995) : *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- BARRAULT, Jean-Louis (1992) : *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris : Editions Flammarion.
- BARTHES, Roland (1964) : *Littératures et signification, Essais critiques*, coll. « Tel quel », Paris, Seuil.
- BAUMGART, Reinhard (1993) : *Selbstvergessenheit. Drei Wege zum Werk: Thomas Mann, Franz Kafka, Bertolt Brecht*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- BAYERDÖRFER, Hans Peter (1995): Der totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Grenzverschiebungen im Schauspieltheater der Moderne. In: Erika Fischer-Lichte, Hrsg., (1995): *TheaterAvangarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen und Basel: Francke Verlag.
- BEST, F. Otto (1995) : *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- BINDER, Hartmut (1991) : *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*. Berlin: Gebr. Mann.
- BINDER, Hartmut (1984): Franz Kafka 1883-1924. In: Karl-Heinz Habersetzer. *Deutsche Schriftsteller im Porträt. Band 6: Expressionismus und Weimarer Republik*. München: C. H. Beck, 1984.
- BOGDAL, Klaus-Michael (2000): « Nach Gott haben wir nichts Wichtigeres gehabt als die Öffentlichkeit´. Selbstinszenierung eines deutschen Schriftstellers ». In : *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 41/42 (VII/00): *Martin Walser*. 3. Auflage, Neufassung. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2000, pp. 19-43.

- BORGES, Jorge Luis/ROBERT, Marthe/WIESEL, Elie (1984): *Le siècle de Kafka*. Textes de Jorge Luis Borges, Marthe Robert, Elie Wiesel. Paris : Centre Georges Pompidou, 296 p. Actes de l'Exposition sur Franz Kafka 1883-1984.
- BÖTTCHER, Kurt und GEERDTS, Hans Jürgens (1983) : *Kurze Geschichte der deutschen Literatur*. Berlin: Volk und Wissen Verlag.
- BRAUNECK, Manfred (1995) : *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- BRECHT, Bertold (1991) : *Petit Organon pour le théâtre*. Paris : Editions de l'Arche, Première Edition en 1948.
- BROD, Max (1963) : *Franz Kafka : Eine Biographie*. Hamburg, Fischer.
- BROD, Max (1959) : *Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- BUBER-NEUMANN, Margarete (1988): *Milena, Kafkas Freundin*. Frankfurt a. Main: Fischer (1ère édition: 1985).
- CANTAUW, Christiane (2004): Foto-Mütter. Zur Inszenierung von Körperbildern zwischen 1870 und 1940. In: ALSHEIMER, Rainer/SIMON, Michael, éd. (2004): *Körperlichkeit und Kultur 2003. Körper. Dokumentation des 6. Arbeitstreffens des „Netzwerk Gesundheit und Kultur in der volkskundlichen Forschung“*. Würzburg, 26. – 28. März 2003. Bremen: Universität Bremen, Band 9 der Reihe „Volkskunde & Historische Anthropologie, hrsg. Von Rainer Alsheimer und Roland Weibezahn, pp. 180-215.
- ČERNÁ, Jana: *Milena Jesenska*. Traduit de la langue tchèque par Reinhard Fischer. Frankfurt a. M.: Verlag Neue Kritik, 1985. (édition originale en langue tchèque: 1969)
- CERSOWSKY, Peter : *Franz Kafka. Der Proceß*. pp. 249-263.
- COPFERMANN, Emil, (1969) : *Le théâtre populaire pourquoi ?* Editions Maspéro, Paris.
- DAWIDOWSKI, Christian (2004): Ausgestellte Körpermenschen. Über Sibylle Berg In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 Einzelbeiträge: (S. 52-69).
- DIETZ, Ludwig (1990): *Franz Kafka*. Stuttgart: J. B. Metzler. 2, erweiterte und verbesserte Auflage.
- DIEREN, Dorothea, *Kostümbildner* In: *Theaterlexikon, Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Manfred Brauneck, Gérard Schneilin, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1992.
- DITHMAR, Reinhard, (1974): *Die Fabel*. Paderborn: Schöningh.
- DJOUFACK, Patrice (2006) : Identitätskonstruktion in der Diaspora. Franz Kafka und der zionistische Diskurs. In : *Weltengarten. Deutsch-Afrikanisches Jahrbuch für Interkulturelles Denken*. Hrsg. von Leo Kreutzer und David Simo. Hannover: Revonnah Verlag, pp. 18-41.

- DJOUFACK, Patrice (2005) : *Der Selbe und der Andere. Formen und Strategien der Erfahrung der Fremde bei Franz Kafka*. Wiesbaden: DUV, 2005.
- DJOUFACK, Patrice (2004): Orientalismus und Diskontinuität: Kafka und die Repräsentation des Anderen im chinesischen Diskurs. In: *Germanistik in und zwischen den Kulturen. Festschrift für David Simo zum 25jährigen Wirken an der Universität Yaoundé*. Herausgegeben von Esaïe Djomo & Albert Gouaffo.. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 126-139.
- DÜFFEL, John von/SCHÖSSLER, Franziska (2004): Gespräch über das Theater der neunziger Jahre In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 34-41).
- EDEL, Edmund (1959) : Franz Kafka: Das Urteil, In *Wirkendes Wort*(9), IX. Jahrgang, pp. 216-225.
- EINSTEIN, Carl (2001): Die Fabrikation der Fiktion. In: - *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Heft 12/12a (2001): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2001, pp. 254-255.
- EMRICH, Wilhelm: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn. In: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- EMRICH, Hinderk M. (2000): Ästhetische Wahrnehmung und Kunst. In: *Universitas - Zeitschrift für Interdisziplinäre Wissenschaft*. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, Februar 2000, Nr. 644, p 141-149.
- ESSLIN, Martin (1971) : *Bertolt Brecht*, Paris : Union Générale d'éditions.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Hrsg., (1995): *TheaterAvangarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen und Basel: Francke Verlag, 1995.
- FOLKMANN, Mads Nygaard (2006): *Figurationen des Übergangs. Zur literarischen Ästhetik bei Novalis*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles etc...; Peter Lang.
- FRIEDRICH, Hugo (1959) : *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Beaudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg: Rowohlt, 1ère édition: 1956.
- GAISER, Gerd (1969): *Zwischenland*, In : R. Hinton Thomas / Wilfried van der Will, *der deutsche Roman in der Wohlstandsgesellschaft*. (Hrsg.) W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart.
- GARNIER, Xavier (2002) : *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman. Nouvelle poétique comparatiste Vol. 1* (2^{ème} tirage). Bruxelles/Bern/Berlin/Frankfurt a.M./New York/Oxford/Wien : Peter Lang.
- GEISSLER, Rolf, Hrsg., (s. d.) : *Zur Interpretation des modernen Dramas.. Brecht – Dürrenmatt, Frisch*. Frankfurt a. M. : Verlag Moritz Diesterweg. 5. Auflage.

- GERSTENBERG, Judith/GÜNTHER, Matthias (2004): Uns geht es gut. Postdramatik, Poptheater, der Einbruch des Realen und die Neuerfindung des Bürgerlichen im Theater Basel In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 195-208).
- GLASER, Hermann (1964): Franz Kafka: Auf der Galerie [Interpretation]. In: Erwin Kitzinger, Hrsg., (1964): *Interpretationen moderner Prosa*. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Verlag Moritz Diesterweg, pp. 40-48.
- GLASER, Horst Albert, Hg., (1988) : *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 1: Aus der Mündlichkeit in die Schriftlichkeit. Höfische Literatur 750-1320*. Reinbek bei Hamburg: Rororo.
- -- -- (1982): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 7: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus 1848-1880*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt .
- -- -- (1982): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Band 9: Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918-1945*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- -- -- (1975) : Sades 120 Tage der Utopie. In: - *Literaturmagazin Nr. 3 (1975): „Die Phantasie an die Macht“*. *Literatur als Utopie*, herausgegeben von Nicolas Born. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 54-71.
- GOLDMANN, Lucien (1964) : *Pour une sociologie du roman* Paris : Gallimard.
- GRABERT, Willy/MULLOT, Arno/NÜRNBERGER, Helmuth, éd.(1986): *Geschichte der deutschen Literatur*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag.
- GREINER, Ulrich (1998): Philologenstreit um Kafka. In: *Die Zeit* Nr. 21 vom 14. Mai 1998, Feuilleton p. 43.
- GRIMM, Gunter [hrsg] (1975): *Literatur und Leser. Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke*. Stuttgart: Reclam.
- GRÖZINGER, Karl E. (1992) : *Kafka und die Kabbala. Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- GUATTARI, Félix (1975) *Kafka, pour une littérature mineure*. Paris : Editions de Minuit.
- GUSDORF, Georges (1990): *Lignes de vie. Vol. 1 : Les écritures du moi*. Paris : O. Jacob, p. 145 (cité in : Pineau/Le Grand 1996 : 3).
- HABERMAS, Jürgens (1994): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*. Leipzig: Reclam, 1ère édition: 1981, édition utilisée: 1994.
- HAEGER, Klaus-Albrecht (1958): Anthropologisches zum Problem des Symbols, Pädagogische Provinz, Juli/August 1958, p. 369.

- HAHN, Ludwig (1964): Franz Kafka: Der Kübelreiter [Interpretation]. In: Erwin Kitzinger, Hrsg., (1964): *Interpretationen moderner Prosa*. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Verlag Moritz Diesterweg, pp. 49-54.
- HAMBURGER, Käte (1980) : *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett-Cotta (selon la 3ème édition de 1977; 1ère édition: 1957).
- HARTUNG, Klaus: Die Repression wird zum Milieu. Die Beredsamkeit linker Literatur. In: *Literaturmagazin 11 (1979): Schreiben oder die Literatur*, herausgegeben von Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 52-79
- HAŠEL, Jaroslav (1920/23): *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*. Aus dem Tschechischen übersetzt von Grete Reiner, Rowohlt, Reinbek, 1960.
- HATTORI, Seiji (2007): Kafkas China-Motiv und das „heterotopische Denken“. In: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 Germanistik im Konflikt der Kulturen*“ herausgegeben von Jean-Marie Valentin unter Mitarbeit von Elisabeth Rothmund, Band 9: p. 207-212, Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A Band 85: Bern: Peter Lang Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- HELLER, Eric/BEUG, Joachim, éds., (1983) : *Franz Kafka über das Schreiben*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- HENISCH, Peter (1994) : „Vom Wunsch, Indianer zu werden“. *Wie Franz Kafka Karl May traf und trotzdem nicht in Amerika landete*. Salzburg/Wien : Residenz Verlag, 1994.
- HILDEBRANDT, Dieter/UNSELD, Siegfried, éds. (1972): *Deutsches Mosaik. Ein Lesebuch für Zeitgenossen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 55ff: Franz Kafka: Aufzeichnungen aus dem Jahre 1915.
- HOFMANN, Michael (2006): Die Vielfalt des Hybriden. Zafer Senocak als Lyriker, essayist und Romancier. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Sonderband IX/06: *Literatur und Migration*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, pp. 47-58.
- HOFSTÄTTER, Hans H. (1985) : *Jugendstil et Art nouveau. Œuvres .graphiques*. Paris: Editions Albin Michel. Version originale allemande: *Jugendstil – Graphik und Druckkunst*. Baden-Baden : Holle Verlag, 1983.
- JACOBS, Heiko (2002): *Die dramaturgische Konstruktion des Parsifal von Richard Wagner. Von der Architektur der Partitur zur Architektur auf der Bühne*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien : Peter Lang.
- JANOUCHE, Gustav (1968): *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Frankfurt a. M. S. Fischer Verlag.
- KAMPMANN, Elisabeth (2006): „Form, isoliert, ist ein schwieriger begriff“. Erfolgsbedingungen und Karriere von Benns Poetologie der Form in den 1950er Jahren. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. IV/06 (2006); Nr. 44: *Gottfried Benn(2006)*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, pp. 206-220.

- KAULEN, Heinrich (2006): Kafka für Kinder? Überlegungen zur Kafka-Rezeption in der aktuellen Erzählprosa für Kinder und Jugendliche. In: Bernd Dolle-Weinkauff/Hans-Heino Ewers/Carola Pohlmann (Hrsg.): *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2004-2005. Mit einer Gesamtbibliografie der Veröffentlichungen des Jahres 2004*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- KITTLER, Wolf / NEUMANN, Gerhard, Hrsg. (1990.) : *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg i. Br. Rombach.
- KITZINGER, Erwin, Hrsg., (1964): *Interpretationen moderner Prosa*. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Verlag Moritz Diesterweg.
- KLEINSCHMIDT, Erich (1992): *Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne*. München, Iudicium Verlag.
- KLUGE, Manfred, éd. (1989) : *Heimat. Ein deutsches Lesebuch*. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- KNOTT, Marie Luise (2005) : Hannah Arendt liest Franz Kafka 1944. In : *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . September IX/2005: 166/167: *Hannah Arendt*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, (pp. 150-161).
- KÖHNEN, Ralph (2004). Vom Erzähltheater zur Postdramatik und zurück. Die Bühne und ihre Umwelten am Beispiel des Bochumer Schauspielhauses In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 180-194).
- KOLESCH, Doris (2004): Szenen der Stimme. Zur stimmlich-auditiven Dimension In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 143-155).
- KONRAD, Michael Georg (1962) : « Zola und Daudet », in : *Die Gesellschaft*, (1885) cité in : Erich Ruprecht (Hrsg.) : *Literarische Manifeste des Naturalismus, 1882-1892*, Stuttgart.
- KOSIK, Karel (1991): Hašek und Kafka oder Die groteske Welt. Übersetzt von Holger Siegel. In: *Die Prager Moderne*. Hrsg. Von Kretoslav Chrátk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KRAUS, Karl (1961) : *Auswahl aus dem Werk*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- KREMER, Detlef (1998): *Kafka. Die Erotik des Schreibens*. Bodenheim bei Mainz: Philo Verlagsgesellschaft.
- KUNZ, Josef, (1977): *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- LEHMANN, Hans-Thies (2004): Just a word on a page and there ist he drama. Anmerkungen zum Text im postdramatischen Theater. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*.

In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag.

- LENGERS, Birgit (2004): Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel. Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 131-142).

- LESSING, Gotthold Ephraim (1982): *Nathan der Weise. Dramatische Fragmente und Entwürfe, Briefe, die neuesten Literatur betreffend*. Berlin: Manfred Pawlak Taschenbuch-Verlag.

-- -- -- (1970): *Sämtliche Gedichte und Fabeln*. Berlin: Manfred Pawlak Taschenbuch-Verlag.

- LINDNER, Burkhardt (2006): Die Entdeckung der Geste. Brecht und die Medien. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband *Bertolt Brecht. Dritte Auflage, Neufassung*. In Zusammenarbeit mit Jan Knopf. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2006: (pp. 21-32).

- LINK, Hannelore, (1976): *Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, Berlin etc.: Verlag Kohlhammer.

- LINK, Jürgen (1993): *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München: W. Fink Verlag (5ème édition; 1ère édition: 1974).

- LOEB, Sara (2001) *Franz Kafka A question of jewish identity*, Lanham, New York, Oxford, University Press of America.

- LUBBOCK, Percy, (1921): *The craft of fiction*, London: Jonathan Cape.

- MAREN-GRIESBACH, Manon (1974): *Theorie und Praxis literarischer Wertung*. München: Francke Verlag.

- MENSE, Josef Hermann, (1978): *Die Bedeutung des Todes im Werk Kafkas*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

- MIGNER; Karl (1970): *Theorie des modernen Romans*. Stuttgart: Kröner.

- MONTESSORI, Maria (1982) : *Kinder sind anders*. Klett-Cotta im Ullstein Taschenbuch Verlag.

- MOSSÉ, Fernand, sous la direction de (1995) : *Histoire de la littérature allemande*. Paris : Aubier.

- MOTEKAT, Helmut (1964): Interpretation als Erschließung dichterischer Wirklichkeit (mit einer Interpretation von Franz Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“). In: Erwin Kitzinger, Hrsg., (1964): *Interpretationen moderner Prosa*. Frankfurt a. M./Berlin/Bonn: Verlag Moritz Diesterweg, pp. 7-27.

- MÜLLER, Hartmut (1985) : *Franz Kafka. Leben – Werk – Wirkung. Hermes Handlexikon.* Düsseldorf : ETB ECON Taschenbuch Verlag.
- MÜLLER, Michael, éd. (1989) : *Die Söhne. Drei Geschichten.* herausgegeben von Michael Müller. Frankfurt a. M. Fischer.
- NENGUIÉ, Pierre Kodjio (2004): Interculturalité comme catégorie et méthode d'interprétation postmoderne : Réflexions critiques et repères. In : *Germanistik in und zwischen den Kulturen. Festschrift für David Simo zum 25jährigen Wirken an der Universität Yaoundé.* Herausgegeben von Esaïe Djomo & Albert Gouaffo.. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, pp. 112-125.
- NGALASSO-MWATHA, Musanji (sous la direction de), 2007) : *Littératures, savoirs et enseignement.* Paris : Presse d'Université.
- OLBRICH, Wilhelm/BEER, Johannes, éd., (1960): *Der Romanführer. Die deutschen Romane und Novellen bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts.*
Band I: Der Inhalt der deutschen Romane und Novellen von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts : Alexis-Kurz. Stuttgart: Anton Hiersemann
Band II: Der Inhalt der deutschen Romane und Novellen von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts: La Roche-Zschokke. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- OLIVIERI-TREDER, Uta (1977) : „Geziemendes über Brecht und Kafka“. In *Brecht Jahrbuch 1977*, herausgegeben von John Fuegi, Reinhold Grimm und Jost Hermand. Suhrkamp Verlag, pp. 101-110.
- OSTERMAIER, Albert (2004): Von der Gegenwart des Möglichen In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur.* Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert.* In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 209-218).
- OUELLET, Real/GIRARD, Gilles/RIGAULT, Claude (1995) : *L'Univers du théâtre,* Presses Universitaires de France, Collection Littératures modernes.
- PASLEY, Malcolm (1995) : „*Die Schrift ist unveränderlich ...*“ *Essays zu Kafka.* Fischer Taschenbuch Verlag.
- PASLEY, Malcolm (1990): *Franz Kafka: Die Handschrift redet.* Marbacher Magazin Nr. 52 (1990).
- PFEIFFER, Johannes, (1960): *Wege zur Erzählkunst. Über den Umgang mit dichterischer Prosa.* Hamburg: Friedrich Wittig Verlag.
- PINEAU, Gaston/LE GRAND, Jean-Louis (1996) : *Les histoires de vie.* Paris : Que sais-je ? (1^{ère} édition : 1993).
- PLATON (2002), *La République,* Flammarion, Paris, Traduction de Georges Leroux.
- POLITZER, Heinz, éd. (1965): *Das Kafka-Buch. Eine innere Biographie in Selbstzeugnissen.* Herausgegeben von Heinz Politzer. Fischer Bücherei, Frankfurt a. M.

- POLITZER, Heinz (1965) : *Franz Kafka, der Künstler*. Frankfurt –am Main. Fischer Verlag.
- PREISENDANZ, W. (1963): *Humor als dichterische Einbildungskraft Studien zur Erzählkunst des poetischen Realismus*. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste, 1. München.
- PRIMAVESI, Patrick (2004): Orte und Strategie postdramatischer Theaterformen. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, (pp. 8-25).
- RICARDOU, Jean, (1978) : *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil.
- RICHTER, Matthias (2000): „Lebensdeutlichkeit, Daseinsfülle, Sensation“. Martin Walser als Leser. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 41/42 (VII/00): *Martin Walser. 3. Auflage, Neufassung*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2000, pp. 4-18.
- ROBERG, Thomas (2004): „wie im Buch, so auf der Bühne“? Zur Dramenpoetik und Theaterästhetik von Botho Strauß in den neunziger Jahren. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold. Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 101-106).
- ROBERT, Marthe (1990): Kafka, (Franz) 1883-1924. In: *Encyclopedia Universalis*. Tome 13, pp. 239-243.
- ROBERT, Marthe (1985): *Einsam wie Kafka*. Frankfurt – am – Main, Fischer Taschenbuch Verlag.
- ROSELT, Jens: Mit Leib und Linse (2004): Wie Theater mit Medien arbeiten In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004.
- ROSELT, Jens (2004): In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 156-165).
- ROTH, Patrick/BRECHTKEN, Johanna (2004): Das Stück als Erlösungsfantasie. Ein Gespräch anlässlich der Uraufführung von „Kelly oder Vom Treffen im kleinen Park“. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski.
- SENOCAK, Zafer (1998): „Die Sprache kann die Vielfalt der Kulturen nicht auffangen.“ Hartmut Kuhlmann im Gespräch mit Zafer Senocak. In: *Universitas - Zeitschrift für Interdisziplinäre Wissenschaft*. Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft, September 1998, Nr. 627, p. 894-908.
München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 81-100).

- ROTTENSTEINER, Franz, Hrsg., (1982): *Das große Buch der Märchen, Sagen und Gespenster*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- RUPRECHT, Erich, éd., (1962) : *Literarische Manifeste des Naturalismus, 1882-1892*, Stuttgart
- SABLER, Wolfgang (2002): *Arthur Schnitzler. Ecriture dramatique et conventions théâtrales*. Bern/Berlin//Bruxelles/ Frankfurt a. M./New York/Oxford/Wien: Peter Lang, 2002, 177pages, Danziger Beiträge zur Germanistik Bd. 1, hrsg. Von Andrzej Katny.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981) : *L'avenir du drame, Ecritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Editions de l'Aire.
- SARTRE, Jean-Paul (1995): *Anti-semitism and Jew: An exploration of the etiology of hate*. New York, Schocken Books, Copyright Material, 1995 ; traduction anglaise de l'ouvrage français, *Réflexion sur la question juive*, Paris : Gallimard, 1954, 1^{ère} édition parue en 1946.
- SCHÖSSLER, Franziska: Albert Ostermaier – Medienkriege und der Kampf um Deutungshoheit In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004: (pp. 42-51).
- SCHOLZ, Ingeborg (1991): *Studien zu Franz Kafka. Kleine Prosa*. Hollfeld: C. Bange. Königs Erläuterungen und Materialien. Band 320.
- SCHULZ, Klaus (1972): *Deutsche Geschichte und Kultur. Bilder aus 2000 Jahren*. Königstein im Taunus: Karl Robert Langewiesche Nachfolger Hans Köster.
- SCHWEIKERT, Gabriele (1983): „...weil das Selbstverständliche nie geschieht“. *Martin Walsers frühe Prosa und ihre Beziehung zu Kafka*. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . 41/42/1983: *Martin Walser*. Zweite, erweiterte Auflage. München: Edition Text+Kritik, 1983 (pp. 31-37).
- SIEGMUND, Gerald (2004): KörperSpektren. Der Körper im zeitgenössischen Tanz In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 177-179).
- SOCKEL, Walter H.(1964) : *Franz Kafka: Tragik und Ironie*. München/Wien: S. Fischer Verlag.
- STEINMAYR, Markus (2004): Bilder der Gewalt. Zur Theatralität der Ausnahme bei Heiner Müller In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag (pp. 107-130).
- STRINDBERG, August (1964) : *Théâtre cruel et théâtre mystique*, Paris, Gallimard, «Pratique du théâtre».

- SUCHER, C. Bernd (1995): *Theaterlexikon. Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker*. München: DTV Verlag.
- SZCZEPANIAK, Jacek (2002): *Zu sprachlichen Realisierungsmitteln der Komik in ausgewählten aphoristischen Texten aus pragmalinguistischer Sicht*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien: Peter Lang, Danziger Beiträge zur Germanistik, Bd. 1, hrsg. Von Andrzej Katny..
- SZONDI, Peter (1983) : *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Age d'homme.
- SZONDI; Peter, 1975: *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris : Les Editions de Minuit.
- TAËNI, Rainer (1983), *Modelle einer entfremdeten Gesellschaft?* In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Nr. 41/42 (1983), Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold: Sonderband Martin Walser, zweite erweiterte Auflage, München, pp. 93-104.
- TANTOW, Lutz (1988): *Franz Kafka und Friedrich Dürrenmatt. Eine Dramaturgie der Konfrontation*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Karl Richter, Gerhard Sauder und Gerhard Schmidt-Henkel, Band 18. Saarbrücken: Werner J. Röhrig Verlag.
- THOMAS, R. Hinton / van der WILL, Wilfried (1969) : *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*, Kohlhammer, Stuttgart.
- TONNIE, Ferdinand (1969): *Gemeinschaft und Gesellschaft*, In: R. Hinton Thomas/Wilfried van der Will : *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*, Kohlhammer, Stuttgart.
- UNSELD, Joachim (1984) : *Franz Kafka Ein Schriftstellerleben*. Fischer Taschenbuch Verlag.
- URBANEK, Walter, éd., (1961) : *Der neue Robinson. Dichter der Zeit*. Bamberg: C. C. Buchners Verlag.
- VANECEK, Edwin (2006): *Große Spiele. Schreiben in seiner literarischen Darstellung bei Frank Kafka, Georg Büchner, Robert Musil und Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles etc...; Peter Lang.
- VANOYE, F./MOUCHON, J. /SARRAZAC, J.-P. (1981) : *Pratiques de l'Oral. Ecoute, Communications sociales, Jeu Théâtral*. Paris : Armand Colin.
- VIRANT, Špela (2004): *Jüngere deutschsprachige Dramatikerinnen und Dramatiker und ihre Werke* In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag.
- VOGT, Paul, (1979): *Expressionismus. Deutsche Malerei zwischen 1905 und 1920*. Köln: DuMont Buchverlag.
- WAGENBACH, Klaus (1970): *Kafka*. Reinbeck bei Hamburg: Rororo (1ère édition: 1964)

- WAGNEROVÁ, Alena (1997): „*Im Hauptquartier des Lärms*“. *Die Familie Kafka aus Prag*. o.O. [Berlin]: Bollmann.
- WALSER, Martin (1983): Bemerkungen zur Literaturkritik. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . 41/42/1983: *Martin Walser*. Zweite, erweiterte Auflage. München: Edition Text+Kritik, 1983 (pp. 67-69).
- WALSER, Martin (1974): *Das Einhorn. Roman*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp.
- WALSER, Martin (1969), „Gefahrenvoller Aufenthalt“, in : *Ein Flugzeug über dem Haus*, in: R. Hinton Thomas/Wilfried van der Will: *Der deutsche Roman und die Wohlstandsgesellschaft*, Kohlhammer, Stuttgart.
- WELLERSHOFF, Dieter (1975): Zukunft und Tod. In: - *Literaturmagazin Nr. 3 (1975): „Die Phantasie an die Macht“*. *Literatur als Utopie*, herausgegeben von Nicolas Born. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, pp. 15-44.
- WELZIG, Werner (1967): *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Alfred Kroner Verlag.
- WIDHAMMER; Helmuth (1977): *Die Literaturtheorie des deutschen Realismus (1848-1860)*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Sammlung Metzler M 152
- WIESE, Benno von, éd., (1963): *Der deutsche Roman. Band II Vom Barock bis zur Gegenwart. Struktur und Geschichte*. Dusseldorf: August Bagel.
- WIESE, Benno von, (1964): *Die deutsche Novelle. Band 11: von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Babel Verlag.
- WILD, Thomas (2005): Kreative Konstellationen – Hannah Arendt und die deutsche Literatur der Gegenwart. Ein Überblick und eine Wirkungsanalyse am Beispiel Rolf Hochhuths. In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . September 2005, IX/2005, 166/167 : *Hannah Arendt*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2005, pp. 162-173.
- WIZISLA, Erdmut (2006): „`die Krise der Avantgarde´. Ein Dokument zum ästhetischen Kontext von Benjamin und Brecht.“ In: *Text und Kritik. Bertolt Brecht I Sonderband*. 3. Auflage: Neufassung (2006), herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, p. 84-92.
- WYSOCKI, Gisela von (2004): Gemalter Fuß mit Nervenbahnen. „Schauspieler Tänzer Sängerin“: drei Figuren auf dem Theater In: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004 (pp. 166-176).
- ZERAFFA, Michel (1976) : *Roman et Société*, Presses Universitaires de France, Paris.
- ZIMMERMANN, Werner (1969) : *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Interpretationen. Teil 2*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.

- ZIMMERMANN, Werner (1966): *Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts, Interpretationen. Teil 1*. Düsseldorf : Pädagogischer Verlag Schwann.
- ZWEIG, Stefan (1992): *Ungeduld des Herzens. Roman*. Frankfurt am Main : Fischer (1^{ère} édition : 1939).

LITERATURZEITSCHRIFTEN

- *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Bertolt Brecht I* Sonderband. 3. Auflage: Neufassung (2006), herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Sonderband IX/06 (2006): *Literatur und Migration*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. IV/06 (2006); Nr. 44: *Gottfried Benn*(2006). München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 166/167 (IX/05): *Hannah Arendt*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2005.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. : Heinz Ludwig Arnold . Sonderband XI/2004: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. In Zusammenarbeit mit Christian Dawidowski. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2004.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Heft 12/12a (2004): *Martin Walser. 4. Auflage, Neufassung*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2000.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 41/42 (VII/2000): *Martin Walser. 3. Auflage, Neufassung*. München: Edition Text+Kritik in Richard Boorberg Verlag, 2000.
- *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. Nr. 41/42 (März 1983): *Martin Walser. 2., erweiterte Auflage*. München: Edition Text+Kritik, 1983.
- *Literaturmagazin 1 (1973): Für eine neue Literatur –gegen den spätbürgerlichen Literaturbetrieb*, herausgegeben von Hans Christoph Buch. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- *Literaturmagazin 3 (1975): „Die Phantasie an die Macht“. Literatur als Utopie*, herausgegeben von Nicolas Born. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- *Literaturmagazin 4 (1975): Die Literatur nach dem Tod der Literatur. Bilanz der Politisierung*, herausgegeben von Hans Christoph Buch. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- *Literaturmagazin 6 (1976): Die Literatur und die Wissenschaften*, herausgegeben von Nicolas Born und Heinz Schlaffer. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- *Literaturmagazin 7 (1977): Nachkriegsliteratur*, herausgegeben von Nicolas Born und Jürgen Manthey. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag. [2ème édition : 1978].

- *Literaturmagazin 10 (1979): Vorbilder*, herausgegeben von Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.

- *Literaturmagazin 11 (1979): Schreiben oder die Literatur*, herausgegeben von Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag. Taschenbuch Verlag.

- *Literaturmagazin 12 (1980): Nietzsche, Sonderband*, herausgegeben von Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

SOMMAIRE

DRAMATURGIE DE LA NARRATION ET ESTHETIQUE DE L'ADVERSITE DANS LES ROMANS DE FRANZ KAFKA : DER VERSCHOLLENE, DER PROCEß ET DAS SCHLOß.....	1
INTRODUCTION.....	5
1. Genèse et justification du sujet de la Thèse - définitions de base	6
2. Problématique du sujet et objectifs de la Thèse	11
3. Méthodes d'approche des textes de Kafka dans la présente Thèse	19
4. Etat des lieux sur la compréhension de l'œuvre de Kafka	34
5. Le plan de la Thèse.....	38
PREMIERE PARTIE :.....	43
« LE SIECLE DE KAFKA » : LES FONDEMENTS DE L'ECRITURE ROMANESQUE MODERNE.....	43
1. Du drame au roman : la « romanisation du drame »	44
1. 1 - Franz Kafka : icône de la modernité littéraire	44
1. 2. Du drame au roman : la « romanisation du drame »	52
1. 3. Le drame moderne et le théâtre brechtien.....	58
1. 4. La technique de Brecht : “Verfremdungseffekt”	61

2. Kafka et la « dramatisation du roman »	65
2.1. Malaise individuel et malaise collectif au 20 ^{ème} siècle naissant	66
2.2. Le roman, expression du drame de la société depuis Kafka	73
2.3. Le roman et la nouvelle perspective de narration	76
Conclusion partielle	79
3. Le syndrome de „fin de siècle“ ou „crise de la modernité“	81
3.1 Crise de la société	81
3.2 Crise de la langue ou « syndrome de Chandos »	92
3.2.1 Crise de la langue: théorie et expérience de Fritz Mauthner.....	93
3.2.2 Le concept de « Chandoskrise » chez Hugo von Hofmannsthal.....	96
3.2.3 L'expérience personnelle de Robert Musil	98
3.3 La « naissance » de l'autonomie du mot	101
3.3.1 L'expressionnisme et la recherche du « mot magique »	101
3.3.2 Prague : un îlot de rayonnement littéraire	103
3.3.3. Kafka et la littérature allemande à Prague	106
3.3.4 Caractéristiques de la littérature allemande à Prague.....	110
Conclusion partielle	118

**DEUXIEME PARTIE : LA CREATION LITTERAIRE CHEZ FRANZ KAFKA :
DES FORMES POETIQUES MINEURES AUX ROMANS INACHEVÉS..... 120**

4. Production et vision littéraires de Franz Kafka	121
4.1 – Modes de production littéraire de Franz Kafka.....	121
4.1.1 - Mise en perspective historique de la production littéraire de Kafka	121
4.1.2 – A la manière d'un conte... ..	123
4.1.3 – A la manière d'un rêve... ..	127
4.1.4 – A la manière d'une fable... ..	130
4.1.5 – A la manière d'une parabole... ..	133
4.1.6 – A la manière d'un aphorisme... ..	135
4.1.7 – A la manière de la <i>science-fiction</i>	139
4.2 – Les principes esthétiques de l'écriture chez Franz Kafka	148
4.2.1 – La réconciliation du langage écrit et du langage oral.....	148
4.2.2 – L'usage de l'aphorisme comme pilier de la narration.....	151
4.2.3 – La maîtrise de la langue comme outil poétique.....	162
4.2.4 – Vanité des mots – qualité des mots	164
4.2.5 – Qualité de la poésie – qualité de la prose	171
4.3 – Les grands récits illustratifs de l'écriture de Kafka.....	176
4.3.1 – « <i>Der Bau</i> » : un texte fondateur de l'écriture de Kafka.....	177
4.3.2 – Le « point trigonométrique » dans l'écriture de Kafka	185

4.3.3 – <i>Das Urteil</i> ou la réconciliation de la fiction et de la réalité	190
4.3.4 – <i>Die Verwandlung</i> ou la mort du dialogue	196
4.3.5 – <i>Die Kreuzung</i> ou la représentation littéraire de l'hybridité.....	209
5. Des « pré-romans » aux romans : la démarche structuraliste	219
5.1 – Les pré-romans	220
5.1.1 – Le Journal intime comme « pré-texte » du <i>Procès</i>	221
5.1.2 – <i>Vor dem Gesetz</i> (ou l'antichambre littéraire du <i>Procès</i>)	224
5.1.3 – <i>Ein Traum</i> ou le rêve de Josef K.	228
5.1.4 – <i>Es war im Sommer [Der Schlag ans Hofter]</i>	234
5.2 – L'œuvre littéraire comme « territoires d'écriture de la vie »	237
5.2.1 – Les deux échecs de la vie de Franz Kafka	237
5.2.2 – La pensée suicidaire chez Franz Kafka	240
5.2.3 – L'art d'accoucher de soi-même	242
5.2.4 – L'art de conter chez Kafka	243
5.2.5 – « Ich und die Welt »: « Moi et le monde ».....	248
Conclusion partielle.....	250
6. La production romanesque de Kafka.....	253
6.1 – Le fragment de roman <i>Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande</i>	254
6.2 – Le fragment de roman <i>Der Heizer</i>	256
6.3 – Le roman <i>Der Verschollene</i>	256
6.3.1 – La fable du roman	256
6.3.2 – <i>Der Verschollene</i> : un véritable « roman de jeunesse »	257
6.4 – Le roman <i>Der Proceß</i>	260
6.4.1 – Fiction et réalité dans le roman <i>Der Proceß</i>	260
6.4.2 – La narration hypothétique dans le roman <i>Der Proceß</i>	262
6.4.3 – La question de la culpabilité dans le roman <i>Der Proceß</i>	268
6.5 – Le roman <i>Das Schloß</i>	281
6.5.1 – D'un roman à l'autre	281
6.5.2 – La comédie de l'embauche.....	286
6.5.3 – Les prétendus assistants de K.	290
6.5.4 – L'objectif ambitieux de K.	291
Conclusion partielle.....	295

TROISIEME PARTIE : DRAMATURGIE DE LA NARRATION : ESTHETIQUE DE L'ADVERSITE CHEZ FRANZ KAFKA 297

7.- Dramaturgie de la narration – dramaturgie de la confrontation.....	298
7.1 – Une opinion de Kafka à propos du drame et du roman	298
7.2 – Construction dramatique des romans de Kafka.....	302
7.2.1 – Le roman <i>Der Verschollene</i> ou le monde est un théâtre	302
7.2.2 – <i>Der Proceß</i> : la « conception dramaturgique » du récit	306
7.2.2.1- La configuration des chapitres du roman.....	306
7.2.2.2 - La « narration du dialogue » dans le roman.....	311
7.2.3 – <i>Das Schloß</i> : une (nouvelle !) comédie de K.?.....	315
7.2.3.1. - La « résurrection » d'un personnage.....	315
7.2.3.2 – La conception scénique du roman	318
Conclusion partielle.....	322
8. Autres aspects de la théâtralité dans les romans de Kafka	324
8.1. Le non- mouvement, une expression théâtrale	324
8.2 – Le pseudonyme-masque dans le roman <i>Der Verschollene</i>	328
8.2.1. – La recherche de l'affirmation de soi	330
8.2. 2. – Symbolique des ombres chinoises et dialectique du « comme si ».....	332
8.2. 3 – Le téléphone : accessoire représentant « l'ici et l'ailleurs ».....	334
8.3 – Eléments de théâtralité dans le roman <i>Der Proceß</i>	334
8.3.1 – „ <i>An welchem Theater spielen Sie ?</i> “	334
8.3.2. – La gestuelle comme élément de théâtralité	339
8.3.3 – Les accessoires de la théâtralité dans le roman <i>Der Proceß</i>	345
8.3.3.1- Les costumes des personnages.....	345
8.3.3.2.- Le décor	349
8.4 – Les éléments de théâtralité dans le roman <i>Das Schloß</i>	351
8.4.1 – Le masque de la comédie dans le roman <i>Das Schloß</i>	351
8.4.1.1.- Le masque en tant que pouvoir du Château	352
8.4.1.2. - Le village : masque du Château	354
8.4.2. – Les accessoires de la théâtralité	356
8.4.2.3. - La mise en scène des émotions	359
8.4.3. – La scène finale dans le roman <i>Der Proceß</i> : comédie ou tragédie ?	364
8.5 – Narration romanesque et „dramaturgie de la confrontation“	367
8.5.1 – <i>Der Verschollene</i> ou „l'esthétique de la souffrance silencieuse“	367
8.5.2 – La bravade comme arme de chantage dans le roman <i>Der Proceß</i>	371
8.5.3. – La scène de l'attente de Klamm : <i>En attendant Godot</i>	373

8.6. – <i>Das Schloß</i> : un roman mythologique ?	379
8.6.1. – „ <i>Schreiben ist eine Form des Gebets</i> “	379
8.6.2 – Conception symbolique de la Muraille de Chine chez Kafka	383
9. Drame individuel et tragédie humaine dans les romans de Kafka	393
9.1 – Hebbel le dramaturge et Kafka le romancier.....	394
9.2 – « Narration-spectacle » ou communication théâtrale chez Kafka	397
9.3 – L´ « esthétique de l´adversité » dans les romans de Kafka	401
9.3.1- La « logique de l´adversité ».....	401
9.3.2- Le refus de l´héroïsme classique.....	402
9.3.3- La mort du héros et la réinvention de l´homme	407
CONCLUSION GENERALE: FRANZ KAFKA OU LA POETISATION DE LA SOUFFRANCE.....	410
ANNEXES.....	427
BIBLIOGRAPHIE	431
SOMMAIRE	447