



HAL
open science

Motifs et modèles spatiaux dans l'oeuvre de Franz Kafka

Patrick Barres

► **To cite this version:**

Patrick Barres. Motifs et modèles spatiaux dans l'oeuvre de Franz Kafka. Alliage : Culture - Science - Technique, 1997. hal-01950020

HAL Id: hal-01950020

<https://hal.science/hal-01950020v1>

Submitted on 10 Dec 2018

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

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

Motifs et modèles spatiaux dans l'œuvre de Franz Kafka¹

Kafka écrivait ses textes de manière discontinue, par fragments, à l'image de la construction de la muraille de Chine, qui inspire d'ailleurs une de ses nouvelles. Ceci explique peut-être le caractère inachevé de plusieurs écrits. Il rédigeait aussi plusieurs variantes pour un même texte. Une telle conduite s'appuie donc sur le principe de répétition et fait en même temps du travail de Kafka un exercice d'organisation. Sa tâche consistait à lier des épisodes entre eux et des situations entre elles. Une plastique du montage se met ainsi en place. Elle s'accorde avec la distribution des différents noms qui peuplent les romans et les nouvelles (« sous le couvert » du Nom du Père), des multiples images du corps (corps-animal, corps encerclé, délivré, condamné ou supplicié), des nombreux états physiques et psychiques, des sentiments (oppression, angoisse, culpabilité), des situations (isolement, errance), des différentes localités et temporalités. Ces rencontres provoquent des ambiguïtés, des contradictions parfois, dans l'ordre de la narration. Elles fixent ainsi de nouveaux enjeux.

Une expérimentation plastique

Cette multiplicité s'organise autour de notions fondamentales, telles que la position et le point de vue, la limite, l'orientation, la continuité et la discontinuité, la contiguïté. L'écriture de Kafka prend notamment en charge ces notions lorsqu'il s'agit de la relation entre les activités locomotrices des personnages, leurs déplacements physiques, et les données topographiques. A partir de cette mise en contact, nous pouvons repérer des motifs. Kafka les exploite, sur le mode de la variation, pour mettre en mouvement l'espace dans son œuvre et régler ainsi les connexions entre les différents territoires. Les configurations obtenues se réfèrent à des modèles d'espace, suivant l'état d'architecture et le type de déplacement des personnages. L'écriture de Kafka peut être comprise comme une expérimentation plastique. Elle propose un grand nombre de dispositifs, jouant sur les paramètres (le cadre, le support, la surface et ses altérations) et les relations entre les paramètres (écart, débordement, empiètement, recouvrement). Son travail s'inscrit ainsi dans l'une des grandes orientations artistiques du vingtième siècle, celle qui prône un art non orienté exclusivement vers l'histoire, mais pour lequel les seuls tracés font déjà sens. Il s'agit de porter attention aux dispositifs de présentation, à tout ce qui a pour fonction d'exposer une scène. L'art passe alors d'une activité de transcription à un travail de construction.

La grande variété des cheminements des personnages et des architectures présente des dessins référés à différents modèles et notamment à celui du réseau que rencontre notre société aujourd'hui dans la plupart des champs, et de façon cruciale.

De nombreux critiques et écrivains ont centré leurs recherches, à propos des écrits de Kafka, sur l'expression de sentiments, par exemple, de culpabilité, d'oppression et d'isolement, liés aux tourments qui affectent les personnages ainsi qu'aux intrigues. Les figures et les motifs que cette étude s'emploie à mettre en évidence engagent une plastique qui peut aller dans le sens d'une telle interprétation. Cependant notre entreprise se donne comme enjeu la reconnaissance du mode d'organisation des figures attachées à l'espace. Les modèles issus de cette structuration sont multiples et quelquefois opposés dans l'œuvre de Kafka. Il ne s'agit pas seulement de marquer le lien entre ces modèles et les activités des individus mais de caractériser, grâce aux figures liées aux indications de lieux, aux états d'architecture et aux activités des personnages, et au moyen des motifs qui découlent de leurs mises en relation, une plastique à l'œuvre, en dehors de toute narration suivie.

¹ Ce texte constitue la version auteur d'un article paru dans la revue *Alliage*, N°32, automne 1997, pp. 42-48.

Cette approche exclue le classement par genres de l'œuvre écrite de Kafka. Elle privilégie un repérage et un classement de motifs, appuyés par une étude des différents dessins centrée sur la forme en tant que signe plastique. L'examen de ces motifs inscrit les recherches plastiques de Kafka dans une expérimentation dont les différents termes s'organisent systématiquement autour de deux modèles propres habituellement à une plastique architecturale et urbanistique, l'un radioconcentrique et l'autre réticulaire.

Dessins

Considérons, dans l'œuvre écrite de Kafka, les images qui se forment dans l'esprit du lecteur. Le repérage de certaines figures impliquées dans une « plastique du texte » ou dans des systèmes de représentation permet de caractériser des motifs essentiellement spatiaux et temporels. Ceux-ci peuvent être définis suivant des variables ou des paramètres assimilés à ceux que l'on rencontre dans le cadre d'une grammaire syntaxique visuelle. Leur classement, au sein d'une typologie donnée, met en évidence des schèmes directeurs correspondant à une ou plusieurs lois d'organisation générales. Cette investigation permet donc d'appréhender les figures du sensible et de rechercher un principe général de régulation des éléments au moyen de concepts spécifiques, liés, pour cette étude, à l'espace.

Il s'agit de composer, à l'aide des figures retenues, un espace de configuration. Des paramètres topologiques peuvent être établis, tels que la dimension, la position, l'orientation et la limite; et les notions de centre et de réseau sont exploitées, lors de la confrontation de cet espace de configuration avec un espace de structuration.

Il s'agit de mettre en relation un « dessin » lié aux actions (déplacements et gestes des personnages) et un « dessin » fixant un état des lieux, afin de confronter deux espaces. Les déplacements et autres mouvements sont évalués par rapport à un système de références. L'œuvre de Kafka déploie à la fois différents états architecturaux et à la fois de multiples « modes d'altération » de la surface de configuration. Les motifs articulent des figures de chacun des espaces et s'organisent suivant des modulations et des variations par rapport aux principaux schèmes d'organisation plastique.

Les limites s'érigent en obstacles infranchissables, développent des mises en abyme infernales ou s'estompent au point de confondre le dedans et le dehors, en référence à des modèles antagonistes qui favorisent une hiérarchisation de l'espace ou une réticularité. S'enchaînent, en correspondance avec des temps stationnaires, linéaires et cycliques, la halte ou la pause, la reprise incessante d'un même pas, d'un même dessin, associée à une quête, et des pas changeants correspondant à différents desseins. Ceux-ci sont modelés par les contraintes liées à l'espace, par les fausses portes, les brusques bifurcations et un enchaînement effréné de perspectives et de points de vue, qui servent notamment une architecture du labyrinthe. Cette imbrication des systèmes confère à l'ensemble des écrits de Kafka une complexité dont il est nécessaire de démêler les écheveaux, autrement dit de caractériser, par le recours à quelques motifs redondants, la structuration plastique et d'en reconnaître les modèles.

Ces motifs marquent des nœuds dominants dans la géographie et la cartographie des déplacements des personnages. Ils privilégient des territoires qui rendent compte de lieux peut-être aussi familiers qu'inquiétants. Ces marquages évoluent suivant les actions, retenant au fil des cheminements et des perspectives, compte tenu des cadrages, de nouvelles localités et temporalités. Celles-ci correspondent à une succession de configurations ou aux différents états d'un système.

Variables

Un premier espace, défini au moyen d'indications topographiques et corporelles rapportées aux seuils et aux limites en général, détermine un premier dessin. Il prend en compte les murs, les portes, les chemins, l'axe vertical du corps humain. Un deuxième dessin, investissant un espace de configuration, se superpose à cette strate initiale qui fait office d'espace matriciel ou structurel. Les accidents du terrain, les obstacles, les modifications d'allure, de trajectoire ou de position, les différentes postures du corps et les handicaps tels que la claudication ou l'incapacité de se mouvoir composent des figures au niveau de l'espace de ce deuxième dessin. Il s'agit par conséquent de déterminer ce qui figure et ce qui structure, afin de caractériser, au moyen des motifs, les relations qu'entretiennent ces deux espaces.

Il est aussi nécessaire de considérer, dans l'exercice d'une « centration du regard » et en relation avec le point de vue, des variables perceptuelles, telles que la dimension, la position et l'orientation. La dimension se définit à partir de la relation entre un fond et un foyer ou un point de focalisation privilégié. La position se détermine suivant un système de coordonnées qui rencontre un espace de références ou un plan d'origine. Ce qui suppose d'une part la reconnaissance de limites et d'autre part la distinction entre des zones centrales et des zones périphériques. Les vecteurs qui sous-tendent un déplacement quel qu'il soit donnent une indication sur l'orientation. Toute limite est encore précisée comme changement de qualité entre deux espaces.

Les déplacements des personnages et éventuellement des objets, qu'ils soient projetés du haut d'un plan incliné ou entraînés dans une chute, s'effectuent à des vitesses et à des rythmes variés. Ceux-ci sont d'ailleurs conditionnés aux motivations des personnages, ainsi qu'à la configuration des lieux.

« Je commençais à courir autour de la chambre ; d'un pas, je passais au trot, du trot au galop » ;
note Kafka dans son *Journal*.
« le fardeau roule et dévale de lui-même ».

Les limites inscrivent des butées ou des guides pour ces déplacements. Elles matérialisent aussi des espaces d'attache et d'arrimage pour les corps arrêtés. Dans *Le procès*, K. s'éternise aux portes de la cathédrale, « devant la loi » ; l'aumônier des prisons est également immobile :

« Le prédicateur ne pouvait sûrement pas s'éloigner de l'appui d'un seul pas ».

Les limites sont parfois incertaines et elles-mêmes mouvantes, libérant des béances dans le fil d'un espace continu et provoquant par ailleurs, du fait d'une contiguïté, d'étranges rencontres. C'est le cas dans *La muraille de Chine*, dans *Le terrier* ou dans les couloirs de la justice dans *Le procès*. L'activité locomotrice des personnages, suivant cette possibilité, est alors intense.

« nulle porte ne restait tranquille, et, au-dessus des cloisons coupés, des silhouettes enveloppées de serviettes, d'étranges visages enturbannés jusqu'au menton, qui ne restaient pas une seule seconde à la même place, suivaient de l'œil tous les événements ».
« tous les murs disparaissent derrière des piles, des colonnes de dossier ».
« Sur les côtés les portes se touchaient presque ».

Généralement, les limites infléchissent le pas et l'allure, qu'il s'agisse d'un mur, d'un rebord de fenêtre, d'un plafond, d'un pas de porte ou de n'importe quel autre seuil. Suivant la double étymologie que l'on prête à ce mot, de « chemin » et « d'intervalle entre deux bords », elles orientent la marche ou elles s'érigent en obstacle. Enfin, elles caractérisent des espaces

centraux ou périphériques, ou des îlots, suivant la configuration d'ensemble. Bûrgel, un secrétaire du château, met en garde K. en ces termes :

« Ce n'est pas votre faute si ces limites sont importantes à d'autres égards, nul n'y peut rien. Voyons-y l'un des éléments qui sont utiles au monde pour corriger sa marche et garder l'équilibre ».

Des tracés symbolisent les déplacements des personnages. Dans sa relation avec ces espaces limites, ce dessin peut alors se définir comme une exploration des bords.

Motifs

Un premier dessin libère un motif plastique qui met en contact une ligne verticale ou horizontale, soit l'axe du corps, l'arête d'un mur ou le plan du sol ou d'un plafond, et une ligne oblique ou courbe correspondant à une inclinaison de la tête ou du corps, c'est-à-dire toute manifestation d'un « homme qui chavire ». La relation entre ces deux figures manifeste un écart. Et cette déviation par rapport à un axe de référence constitue un motif.

Ce motif s'exprime au moyen de l'inclinaison d'une partie du corps, que celle-ci résulte d'ailleurs d'une pression extérieure ou d'un sentiment particulier, ou encore d'un handicap physique tel que la claudication. Erlanger, Gerstæcker et le bedeau dans *Le château* sont atteints par cette infirmité.

« K. se signa et s'inclina ».
« Voilà donc où j'en suis, dit K. en laissant retomber sa tête ».
« Les messieurs assirent K. sur le sol, l'inclinèrent contre la pierre et posèrent sa tête dessus ».
« Il aperçut aussi de loin un sacristain boiteux qui disparut par une porte ou dans un mur ».
« C'était en marchant d'une façon semblable à ce boitillement rapide que K. essayait d'imiter le mouvement d'un cavalier sur son cheval ».
« Je me suis foulé le pied ».

Ce motif se manifeste aussi lorsque le plan du sol se dérobe sous le poids du corps ou subit une déformation.

« Il éprouvait un mal horrible à décoller ses pieds qui s'enfonçaient ».
« S'il n'était pas au fond du gouffre il était déjà submergé ».
« Le couloir était en pente ».

Un deuxième motif introduit une relation de parallélisme ou de conformité structurale entre les différentes figures. Lors de son déplacement un personnage s'aide parfois d'une canne, se fait assister par un guide (Barnabé, par exemple, pour K., dans *Le château*), ou accorde son pas à une limite fixe, par exemple un mur, une main courante.

« Il bougeait plus librement ; il s'appuyait sur sa canne et allait tantôt ici, tantôt là ».
« Je ne me sens pas tellement faible, j'ai besoin simplement qu'on me soutienne un peu sous les bras ».
« - Rejoins le mur de gauche, dit l'abbé, et suis-le sans jamais le lâcher ».
« K. marchait entre eux tout raide ».

Le premier motif est dominant. Les éléments topographiques du type « limite » conditionnent un pas déviant de sa trajectoire initiale, modifient l'axe vertical de la tête ou du corps, ainsi que l'allure du pas ou de la course. Ces déplacements sont toujours repérables au moyen de la variable d'orientation, même si un écart est introduit. Ce motif privilégie un mode de structuration qui perturbe légèrement les coordonnées d'un plan d'origine que définissent les limites.

Ce motif comporte une variante qui met en œuvre un écart maximum. Les limites deviennent incertaines, et le pas prend alors un caractère errant. Il s'agit d'une configuration particulière, pour laquelle la ligne est pur élan, et ne peut se résumer à un vecteur central. La position demeure aussi imprécise. Ce dessin vaut pour lui-même. Le dessin n'est remarquable que par sa dimension, en tant qu'espace de centration ou foyer défini par rapport à un espace qui fait office de fond indéterminé.

« Ils arrivèrent donc rapidement hors de la ville, qui finissait de ce côté-là, presque sans transition, dans les champs ».

« ... où l'on ne pouvait rien faire, au milieu d'insanes séductions, que continuer à marcher, continuer à se perdre ».

Cette pratique du dessin trouve des correspondances dans une plastique propre à la mouvance surréaliste, à travers des expressions visuelles par exemple dans les dessins automatiques d'André Masson, des années 1925 à 1927, en rupture avec les modes de structuration cubistes, ou à travers des performances d'écriture telles que *Les champs magnétiques* d'André Breton et de Philippe Soupault en 1920.

Le deuxième motif, correspondant à un type de structuration stable, dans la relation d'une figure à un dessin structurel, est plus rarement utilisé. Il manifeste cependant un contraste soutenu par rapport à la précédente combinaison. Il implique une conduite et un cap à tenir, clairement définis au moyen des variables de position, d'orientation et de dimension.

Quelques motifs secondaires mettent l'accent sur telle ou telle variable. C'est le cas d'une ligne surchargée d'orientations multiples et opposées, ainsi renforcée dans sa position et sa dimension, qu'elle participe ou non à l'expression d'une forme. Cette forme est le plus souvent, dans les écrits de Kafka, circulaire.

« Ce qui avait pour seul résultat de l'obliger à d'étranges demi-tours ».

« Je suis allé me promener par hasard dans la direction opposée à celle que je prends d'habitude ».

« J'en ai quitté vivement l'entrée, mais j'y reviens tout aussi vite ».

« Un petit cercle s'était formé autour des acteurs de cette scène ».

« Je n'évite plus l'entrée, je finis par ne plus me plaire qu'à décrire des cercles autour d'elle ».

« La vie en société se fait en rond (...) ils forment un cercle et se soutiennent mutuellement ».

Modèles

Les différents paramètres (dimension, orientation, position) définissent une forme plastique. L'articulation de deux figures formelles, telles que le déplacement d'un personnage et la configuration d'un lieu, permet de reconnaître des motifs plastiques, et de caractériser le mode de structuration.

L'exercice de la modélisation permet de penser la plastique à l'œuvre non plus comme un simple objet d'étude, mais comme un objet de connaissance. Dans le travail de Kafka, les différents motifs s'organisent schématiquement autour de deux modèles opposés, le modèle radioconcentrique et le modèle réticulaire.

Le modèle radioconcentrique se définit comme un système ordonné et hiérarchisé de relations, faisant état d'un centre et positionnant chaque espace limite par rapport à un dedans et à un dehors. Le deuxième motif s'y rapporte généralement. Le modèle du réseau, quant à lui, est une organisation basée sur l'interaction. Il interroge les notions d'espace et de temps autrement que le précédent système. C'est ce qu'exploitent essentiellement le premier motif, qui manifeste des écarts, et les motifs secondaires, qui résultent d'un plus grand écart.

Ce modèle est en outre susceptible d'évoluer, en toute cohérence par rapport à des configurations antérieures, assurant une complexité qui s'attache éventuellement au

fonctionnement d'un système auto-organisateur. Des théories morphologiques récentes, des recherches liées à l'urbanisme et à la gestion de l'espace en général, jusqu'aux conceptions actuelles de l'écologie qui étudient les rapports de l'homme et de son milieu, une pensée en termes de réseau se développe aujourd'hui, centrée sur l'imbrication des systèmes.

Par exemple, la classification traditionnelle des images de la ville, suivant une typologie qui recoupe les voies, les limites, les nœuds, les quartiers et les points de repères, laisse la place à une nouvelle donne, qui privilégie le nœud et la voie. Des conceptions urbanistiques, par ailleurs vouées à la décentralisation, proposent ainsi de limiter les éléments constitutifs de la ville à l'îlot, soit un espace de séjour, et à la voie, ou un espace de communication.

Le travail des motifs que livre l'écriture de Kafka constitue une véritable expérimentation plastique. Celle-ci s'engage, aux côtés d'autres formes d'art, dans l'un des grands débats de ce siècle, pour lequel il s'agit de développer une « pensée des rapports », un travail sur des dispositifs et des paramètres. Son œuvre assume aussi dans le champ littéraire le passage d'une mise en scène de l'art à un art de la mise en scène.

Notre société contemporaine nous contraint aussi à formuler des interrogations liées de manière générale au réseau, à penser notamment aux possibles interactions des territoires qui nous sont propres ou des multiples espaces où nous évoluons. Ces réflexions actualisent par conséquent, à travers le développement d'une plastique particulière, le travail de Kafka.

Patrick Barrès

LARA-SEPPIA, Université de Toulouse, France

patrick.barres@univ-tlse2.fr