

Kafka au cirque de l'écriture

Monique Moser-Verrey

Volume 28, Number 3, Winter 1996

Dire l'indicible : une écriture moderne de la vision

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501132ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501132ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

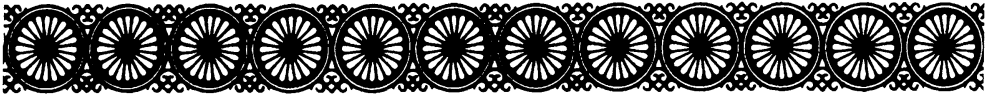
[Explore this journal](#)

Cite this article

Moser-Verrey, M. (1996). Kafka au cirque de l'écriture. *Études littéraires*, 28(3), 43-54. <https://doi.org/10.7202/501132ar>

Article abstract

This article proposes to analyze the modern view of the writer's status with special reference to Franz Kafka, as glimpsed through images of the entertainer, the circus and the music hall. Evidence of these metaphors is to be found in Kafka's writings both early and late, for throughout his career the author returned to them and used them consistently. Taking Paul Bouissac's semiotic approach to the circus in general and acrobatics in particular, this article shows how Kafka exploited the multimedia idiom as well as the visual language of the circus and the music hall to convey his in-expressible self, artistic sensibility, solitary life and passion for writing.



KAFKA AU CIRQUE DE L'ÉCRITURE

Monique Moser-Verrey

■ L'écriture de Franz Kafka est extraordinairement visuelle tout en offrant constamment matière à réflexion. Ce n'est pas un hasard si le premier recueil de récits brefs qu'il publie en 1913 s'intitule précisément *Betrachtung*, terme allemand qui nomme tout à la fois le regard et la réflexion, comme le fait en français le terme de « contemplation ». Raconter une histoire, à son sens, c'est offrir des images, « rien que des images » (Janouch, 1961, p. 28). Mais ce ne sont pas des images photographiques, explique-t-il au jeune Janouch qui veut connaître ses modèles. « Mes histoires, dit-il, sont une façon de fermer les yeux » (*ibid.*). En d'autres termes, les récits de Kafka correspondent à des mondes d'images qu'il faut apprécier dans leur propre cohérence, car ils ne se réfèrent pas au monde sensible de façon littérale ou « photographique ». Ce sont des fictions qui ont néanmoins prise sur les mondes réels.

Dans *Manières de faire des mondes*, Nelson Goodman plaide pour une philo-

sophie de l'art conçu comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie car, même si les mondes de la fiction comme ceux des arts en général « sont largement construits par des procédés non littéraires, tels que la métaphore » (1992, p. 133), et utilisent des images ou d'autres symboles appartenant à des systèmes non linguistiques, ils n'en élargissent pas moins les connaissances et font avancer la compréhension à l'intérieur des mondes réels. En fait, les métaphores sont en mesure, tout comme de nouveaux termes scientifiques, de réorganiser « notre monde familier en choisissant et en soulignant à titre de genre pertinent une catégorie qui coupe au travers de routines bien rodées » (1992, p. 135).

Une des métaphores qui a ainsi contribué à repenser le rôle de l'art et de l'artiste à l'époque moderne est sans doute celle du cirque, du spectacle forain et du music-hall. Dans *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski décrit comme

l'une des caractéristiques de la modernité l'autocritique dirigée contre la vocation esthétique qui se fait jour dans les images sarcastiques et douloureuses que les écrivains et les peintres proposent d'eux-mêmes sous les traits de bouffons, de saltimbanques et de clowns (1970, p. 10). Cette thématique a été ensuite largement documentée par Naomi Ritter dans une thèse qui couvre également le domaine de la littérature allemande (1989). Dans ce contexte, Kafka apparaît comme l'un des auteurs modernes par excellence et on le compte aujourd'hui généralement parmi ceux qui détrônent l'artiste en lui donnant les traits des amuseurs du cirque (Robertson, 1994, p. 183).

Les images du cirque et du music-hall constituent une thématique récurrente à travers l'ensemble de l'œuvre de Kafka et sont sensibles tant dans ses premiers écrits de jeunesse que dans ses derniers récits. Elles mettent en vedette le corps des artistes qui s'exhibent et elles peuvent être lues comme le dernier refuge d'un mode de vie qui ne nie pas les vérités du corps, tandis que les romans et récits de Kafka en montrent plus souvent l'aliénation dans un monde dominé par la technique (Robertson, 1994, p. 187) et la bureaucratie. C'est en tout cas la thèse de Walter Bauer-Wabnegg à qui l'on doit la recherche la plus approfondie sur ce sujet (1986). Si l'ensemble de l'imagerie empruntée au monde du cirque n'a pas encore été interrogé dans son rapport métaphorique à la vie de l'artiste, c'est qu'il n'a pas semblé nécessaire aux critiques de comprendre le fonctionnement sémiotique des spectacles populaires en tant que tels pour apprécier la façon dont Kafka réutilise leur langage ou leurs systèmes symboliques pour se ré-

férer à un monde intime qui leur est étranger. Voilà ce qui sera tenté ici.

Le langage multimédia du cirque ou le cirque du moi

Pour Paul Bouissac, le spectacle de cirque est un supercode mettant en jeu des codes et des sous-codes qu'il convient d'analyser à deux niveaux différents : celui des numéros et celui du programme. Comme un principe de sélection et de combinaison d'éléments variés est à l'œuvre tant au niveau de la production des numéros qu'à celui de la mise en place du programme, il lui paraît sensé de chercher à comprendre le spectacle de cirque selon le modèle de la communication verbale développé en linguistique par Roman Jakobson, de le définir comme un langage à double articulation suivant la distinction établie par André Martinet et d'appliquer aux numéros le modèle actantiel proposé par Algirdas Julien Greimas pour l'analyse des structures narratives (Bouissac, 1976, p. 10-27). Bien que ces choix datent et soient contestables, ils permettent de penser le phénomène du cirque comme un ensemble de constantes et de règles susceptibles de générer une infinité de messages ou de spectacles. Parmi les constantes qui constituent la structure de base du cirque, Bouissac compte une arène circulaire entourée de sièges et un passage qui permet de rejoindre un espace caché du public d'où émergent et où se retirent les artistes et les animaux appelés à exécuter un numéro dans l'arène. Le spectacle lui-même est composé d'une suite préétablie de numéros impliquant traditionnellement des acrobates, des clowns et des animaux dressés. Leurs tours s'accompagnent de

musique et d'effets d'éclairage et s'adressent à des spectateurs ayant payé une entrée (Bouissac, 1976, p. 10).

À l'exception des numéros de clowns, totalement absents de l'œuvre de Kafka¹, on trouve des traces de toutes les constantes de la structure de base du cirque évoquées ici à la suite de Bouissac. Mais, contrairement au sémioticien qui étudie le langage du cirque pour lui-même, l'écrivain joue avec ces divers éléments en fonction des besoins d'un récit ou d'une réflexion dont le sujet peut être tout autre. En fait, la structure de base du cirque n'est nulle part mieux décrite par Kafka que dans un petit fragment de récit à la première personne où le narrateur compare sa nature contradictoire à la situation d'une personne qui chercherait à voir un spectacle de cirque sans payer d'entrée. Ce fragment s'intitule « C'est un mandat » et date de 1920. Voici donc la scène :

C'est ainsi, par exemple, que le cirque est recouvert d'une toile tendue autour de lui et que, par conséquent, toute personne qui n'est pas sous cette toile ne voit rien. Mais voilà que quelqu'un trouve un petit trou dans la toile et parvient à voir de l'extérieur. Bien sûr, il faut qu'il soit toléré à cette place. Nous tous, nous sommes ainsi tolérés un instant. Bien sûr — deuxième « bien sûr » —, on ne voit généralement par un trou comme celui-là que le dos des spectateurs du promenoir. Bien sûr — troisième « bien sûr » —, on entend tout de même de la musique, et puis le rugissement des bêtes. Jusqu'à ce que l'on tombe enfin, défaillant de terreur, dans les bras de l'agent de police que son service oblige à faire le tour du cirque et qui n'a fait que te taper légèrement sur l'épaule, pour te rappeler ce qu'il y a d'inconvenant à regarder avec une attention aussi soutenue un spectacle pour lequel tu n'as rien payé (1980, p. 549).

L'exemple du cirque doit permettre de mieux comprendre le paradoxe ontologique revendiqué par le narrateur qui a besoin pour vivre de se charger d'un mandat que personne ne lui a donné et qui résume cette condition d'existence par un aphorisme selon lequel « vivant l'on meurt, mourant l'on vit ». Situé à la limite entre l'intérieur et l'extérieur du cirque, le héros de cette scène s'use la vue à tenter de percevoir un spectacle qui lui reste caché. En cela il ressemble à l'homme de la campagne qui passe toute sa vie à essayer de voir l'intérieur de la Loi, ou encore à Joseph K. qui veut absolument voir un bas-relief dans la noirceur de la cathédrale. D'un point de vue sémiotique ce sont donc des signes difficilement perceptibles, des codes flous et des messages indécidables émanant de l'intérieur de la tente qui interpellent le spectateur-resquilleur. Pour le héros de Kafka, le langage multimédia du cirque est sans doute porteur d'un message aussi vital qu'indéchiffrable, parce qu'en tant que spectateur il n'est pas en position de recevoir toutes les composantes du supercode. Il ne jouit pas de la vue d'ensemble, mais saisit çà et là des bribes de sous-codes principalement auditifs comme la musique et les rugissements.

Le fait que le héros soit tourné vers l'intérieur, face à l'arène, favorise l'hypothèse qu'il est fasciné par ce que l'on peut appeler métaphoriquement « le cirque du moi ». Or, ce parti pris est vital et fatal à la fois, car il oblige le spectateur à tourner le dos aux messages qui cherchent à l'atteindre de l'extérieur. Comme il n'a pas payé

1 Les personnages clownesques de Kafka, tels les gardiens et les bourreaux de Joseph K., n'évoluent pas dans le cadre d'un cirque ou d'une scène de music-hall.

d'entrée, il n'est pas protégé par la tente, mais il est néanmoins incapable d'entrer en interaction avec le policier qui l'interpelle et lui tape légèrement sur l'épaule. Du point de vue sémiotique ce sont les messages clairs du premier agent de police venu qui semblent l'anéantir.

Le mandat de voir ce qui se joue sous la tente n'est en définitive pas autre chose que l'impératif de se connaître soi-même, mais ce mandat est si absorbant qu'il met en danger la survie sociale du protagoniste. Un bref regard sur l'usage étonnant des pronoms personnels dans ce fragment confirme entièrement ce constat. Du « je », qui analyse sa nature, on passe à « tout homme » puis au « on », désignations englobantes qui n'excluent pas le « je ». Les « toute personne » et « quelqu'un » de l'exemple représentent également le narrateur auto-diégétique dont l'implication est réaffirmée par la première personne du pluriel introduite inopinément par un « nous tous » qui initie une nouvelle série de « on » : « on ne voit pas », « on entend », « on tombe », puis subitement apparaît le « tu », la deuxième personne, l'interlocuteur, en même temps que le policier, car il est écrit qu'il « te tape légèrement sur l'épaule, pour te rappeler ce qu'il y a d'inconvenant à regarder avec une attention aussi soutenue un spectacle pour lequel tu n'as rien payé ». Mais ce « tu », « défaillant de terreur », n'est finalement pas présent d'esprit pour assumer son rôle d'agent social.

Les acrobates ou le cirque de la vie de célibataire

Selon l'inventaire complet des passages relatifs au cirque et au music-hall dans l'œuvre de Kafka établi par Walter Bauer-

Wabnegg (1986, p. 84-89), six évoquent des acrobates. Hartmut Binder rapporte que, dans sa jeunesse, Kafka doit avoir composé pour une fête de famille une pièce de théâtre intitulée *Der Gaukler* (1979, p. 230). Or, ce terme qui désigne les artistes forains, acrobates, jongleurs et prestidigitateurs nomme aussi les fraudeurs et les imposteurs. Ainsi, tout en se rattachant à la thématique du cirque, et probablement inspiré selon Binder par un spectacle auquel Kafka aurait assisté, le titre de ce texte de jeunesse porte déjà en germe la question troublante de l'art comme imposture. La chose semble ironique, car si un art mériterait d'échapper à ce soupçon, n'est-ce pas justement celui de l'acrobate ?

Dans *la Mesure des gestes*, Paul Bouissac choisit de « poser le problème sémiotique des comportements dynamiques corporels » en analysant précisément « le comportement acrobatique tel qu'il se manifeste dans un spectacle de cirque » (1973, p. 11-12). Ce choix semble utile, car l'acrobatie exploite les possibilités du corps humain jusqu'à leur limite et présente des séquences relativement isolées et observables. La description de ces séquences pose cependant un problème méthodologique sérieux auquel Bouissac tente d'apporter une réponse scientifique mathématisable non sans avoir exploré au préalable de multiples descriptions et transcriptions existantes. Bien sûr, le langage naturel est a-scientifique dans sa manière de coder les comportements dynamiques corporels, parce qu'il est lié à la subjectivité du descripteur dont les qualifications et les intentions sont variables et parce qu'il s'appuie sur des modèles hétérogènes, comme la motricité animale ou les mouvements célestes, pour nommer ce

qui concerne le corps humain. Les transcriptions en notations originales ne semblent pas vraiment préférables, car elles s'écartent peu des syntagmes en langue naturelle, se bornant à les exprimer de façon plus économique. Ces syntagmes peuvent dénoter une séquence complexe dans son ensemble, une partie d'une telle séquence ou encore un mouvement ou une attitude simple, élémentaire. Plus le style de la description est profane ou littéraire, plus on y trouve de syntagmes connotatifs et d'expressions métaphoriques censées décrire les comportements dynamiques corporels. En fait, Bouissac montre qu'on peut mesurer la littérarité d'une telle description à la densité des syntagmes connotatifs et métaphoriques apportés (1973, p. 84-87). Kafka va certes encore plus loin dans ce sens car il se sert, comme on l'a vu, de l'ensemble d'un comportement dynamique corporel pour figurer par voie de comparaison des questions existentielles se jouant à un tout autre niveau. Si les prouesses physiques des acrobates retiennent son attention, c'est qu'elles sont en mesure d'illustrer les tourments de l'âme.

Parmi les premières notations de son journal, datant de 1910, on trouve deux passages où Kafka évoque avec envie l'art des acrobates et l'état des trapézistes. Après une panne d'écriture de cinq mois, il se plaint d'avoir des idées qui se présentent par le milieu plutôt qu'à partir de la racine, mais c'est un art qu'il dit ne pas maîtriser contrairement à certains

[...] acrobates japonais, par exemple, capables de monter à une échelle qui ne repose pas sur le sol mais sur les semelles d'un second acrobate à demi couché sur la terre et qui tient les jambes en l'air tandis que l'échelle ne s'appuie nullement contre un mur mais s'élève tout droit vers le ciel (Gandelman, 1986, p. 163) ².

La description de ce numéro d'acrobatie est doublée dans le journal d'un dessin à la plume, de sorte que l'expression linguistique se trouve complétée par une expression graphique, ce qui est aussi le cas dans certains ouvrages étudiés par Bouissac, et qu'elle permet une appréhension plus exacte du jeu d'équilibre en question (Bouissac, 1973, p. 18). Kafka désespère de ne pouvoir suivre l'exemple des acrobates japonais. Est-ce facile de s'attacher à une idée dont on ne voit ni les tenants ni les aboutissants ? Mais c'est bien ce dont l'écrivain devrait être capable si l'on en croit ce que Gandelman appelle « l'allégorie des "Acrobates" » (1986, p. 163).

L'allusion à la situation enviable du trapéziste est moins élaborée. Elle apparaît dans une amorce de récit cherchant à définir l'état précaire du célibataire qui, à l'écart de l'humanité et continuellement affamé, ne dispose que de l'instant toujours prolongé de la torture et

[...] n'a de sol que ce qu'il faut à ses deux pieds, de point d'appui que ce que peuvent couvrir ses deux mains, donc tellement moins que le trapéziste du music-hall, pour qui on a encore tendu un filet en bas (Kafka, 1980, p. 138).

On peut se demander pourquoi l'acrobatie offre à Kafka un modèle de

2 La traduction doit être celle de l'auteur et le dessin du journal est également reproduit sur cette page.

compréhension pour l'art d'écrire et pour la souffrance de vivre délibérément en marge de la société. En fait, ce choix n'est ni un caprice ni un hasard.

Pour conclure son étude sur la mesure des gestes, Paul Bouissac en vient à montrer comment le comportement dynamique corporel de l'acrobate manifeste une supériorité biologique qui lui confère l'aura entourant les êtres d'une autre espèce. Il lui semble également plausible que, dans le contexte d'une société qui accepte largement la thèse darwinienne de la survie du plus fort, ce comportement puisse fonctionner comme un signe. Selon ses mesures, l'écart entre le comportement dynamique acrobatique et le comportement dynamique ordinaire est tel qu'on ne perçoit pas qu'ils sont d'un même ordre, présentant l'un et l'autre une « suite de perte d'équilibre compensée ». L'artiste a d'ailleurs soin de creuser encore l'écart par le choix du nom, du costume et surtout par l'ostentation d'un « sourire de facilité » à la fin de chaque exercice. Ainsi, il confirme son altérité. *Mutatis mutandis*, on peut dire que le sentiment d'altérité n'est pas étranger à Kafka et qu'il vise aussi à travers ses projets d'écriture une forme de supériorité.

Le désir de se surpasser apparaît très nettement dans une notation de journal datant de 1914 qui, sans être désignée comme telle, ressemble à un récit de rêve. Cette fois l'acrobate n'est plus l'autre que le narrateur envie, mais bien le narrateur lui-même. Il fait des projets en regardant dans un kaléidoscope imaginaire et, tandis qu'il est encore dans sa détresse, l'immense char de ses projets le rattrape. Une première petite plate-forme se glisse sous ses pieds, puis des jeunes filles nues le

poussent à reculons dans les airs où, entouré d'accessoires glorieux, il atteint les nues pour accomplir un numéro d'acrobatie tandis que le ciel se fend pour lui :

[...] je me sens toucher à la limite des efforts humains et, de ma propre initiative, mû par la fatalité qui s'empare soudain de moi, j'exécute le tour que j'ai admiré il y a bien des années chez un homme-serpent et je me penche lentement en arrière — [...] — je tire sur ma tête et mon buste pour les faire passer entre mes jambes, et je ressuscite en reprenant progressivement la forme d'un homme droit. Était-ce là le dernier degré de ce qu'il est donné à l'homme d'accomplir ? (1980, p. 271-272).

Ensuite, le narrateur voit apparaître de petits diables et c'est la chute dans les profondeurs où il tombe finalement sans connaissance.

Le cadre mythologique de l'ascension miraculeuse et de la chute place l'exercice acrobatique visiblement à la limite de ce qui est accessible à l'espèce humaine. C'en est d'ailleurs aussi l'enjeu explicite. Mais l'effort suprême du protagoniste est doublé d'une impulsion extérieure qui le saisit. La traductrice nomme cette force « fatalité », mais le terme allemand *Geschick* veut aussi dire « habileté ». C'est donc plutôt une habileté subite qui s'empare de lui et lui permet de faire le tour de lui-même en se penchant en arrière, passant la tête et le buste entre ses jambes et se remettant debout. L'interférence d'un modèle d'intellection religieux dans cette description, sensible d'une part dans l'incise disant : « le ciel essaie précisément de se fendre en deux pour laisser plus de place à une apparition qui m'est destinée, mais il s'interrompt » et dans le verbe « je ressuscite », exacerbe l'idée qu'en ce point l'humain rencontre le divin. Tout se passe comme si, par le moyen de cet exercice

acrobatique, le narrateur renaissait de lui-même. Marthe Robert favorise nettement cette perception par sa traduction très littéraire du verbe allemand *durchziehen* : « je tire sur ma tête et mon buste pour les faire passer entre mes jambes ». Voilà comment cette vision onirique figure l'autogénèse de l'écrivain par son effort d'écriture, effort que Kafka voit ailleurs comme un accouchement, en exaltant l'exercice acrobatique de l'homme-serpent.

Les acrobates, ou plus exactement les trapézistes, apparaissent enfin dans deux récits datant respectivement de 1917 et de 1922, mais sous un jour beaucoup moins enthousiaste. La perspective narrative est entièrement changée. Il ne s'agit plus de les admirer, de les envier ou de les imiter, mais bien de les juger et d'évaluer leur potentiel. Dans « Communication à une Académie », ils sont vus par un singe savant et dans « Première souffrance » le protagoniste principal qui ne quitte jamais son trapèze est suivi de près par son imprésario. Le singe savant Peter le Rouge a peu d'estime pour l'art des trapézistes. Il considère même que, dans la mesure où cet art prétendu sublime correspond dans la perspective des hommes au sentiment sublime appelé « liberté », il y a là une formidable duperie. En ce qui le concerne, il ne recherche pas la liberté mais tout simplement une issue lui permettant de sortir de sa cage et de profiter, en tant que curiosité exhibée au music-hall, d'une existence somme toute tolérable. L'instruction et le progrès au moyen desquels il a « acquis la culture moyenne d'un Européen » (1980, p. 518) lui ont permis d'atteindre ce but. L'avantage évident qu'a le singe sur l'acrobate lui permet de nommer objectivement le comportement dynamique acrobatique

de sorte que nous trouvons là l'unique description, dans l'œuvre de Kafka, d'une séquence complexe exécutée au trapèze volant :

J'ai souvent vu, dans des music-halls, avant mon propre numéro, des artistes travailler à des trapèzes volants. Ils s'élançaient, se balançaient, sautaient, volaient dans les bras l'un de l'autre, et l'un des deux portait son compagnon par les cheveux avec les dents. « Cela aussi, c'est la liberté humaine, pensais-je, c'est le mouvement souverain. » Ô dérision de la sainte nature ! Nul bâtiment ne pourrait tenir sous le rire de la gent simienne en présence de ce tableau (p. 513-514).

On voit, dans cette description, l'énumération des mouvements du corps de façon globale par le moyen de verbes d'action dont seul « voler » est employé au sens figuré. Les parties du corps impliquées ne sont nommées que si une précision semble nécessaire. La rapidité de la phrase mime en somme celle du spectacle décrit.

Ce que j'appelle métaphoriquement le cirque de la vie de célibataire trouve son expression la plus achevée dans deux récits datant de 1922, soit « Première souffrance » mais aussi « Un artiste de la faim » qui n'a plus rien à voir avec l'acrobatie, mais qui développe une idée dont le germe côtoie la première mention d'un trapéziste dans le journal de 1910, car l'homme vivant sur un espace aussi restreint que le trapéziste, entièrement livré à sa souffrance, se trouve être également « affamé » (1980, p. 138). À cause du désir de perfection qui les anime, le trapéziste et l'artiste de la faim consentent à limiter au plus haut point leur espace vital. L'un passe toute sa vie sur un trapèze, l'autre dans une cage. Tous deux sont choyés par un imprésario attentif. Le chagrin du premier tient dans une question qui résume toute son angoisse existentielle : « Cette barre unique

dans les mains... est-ce une vie ? » (1980, p. 639). L'imprésario a beau promettre à l'artiste un second trapèze, il craint néanmoins que ce tourment soit un danger de mort qui ne le quittera plus et il voit se graver sur le front de son protégé une première ride.

Le sort de l'artiste de la faim est bien plus dramatique, car il est incompris de tous. Son ascèse est telle qu'il pourrait pousser le jeûne bien au-delà des quarante jours prévus par son imprésario. C'est à contrecœur qu'il sort de sa cage pour prendre le repas de santé qu'on lui offre à la fin de cette période. Voilà le moment pathétique que le récit de Kafka déploie comme un formidable spectacle dont les détails morbides plaisent à tout le monde, sauf au jeûneur bien entendu (p. 651-652). Cependant, le public se détourne peu à peu de ce genre d'exhibition et l'artiste de la faim finit ses jours dans la ménagerie d'un cirque, juste à côté des écuries. Il s'y trouve très mal mais ne se plaint pas, car il doit aux bêtes un flot de visiteurs. Après sa mort, une jeune panthère pleine de vie le remplacera dans cette cage. Contrairement aux performances du trapéziste qui sont à peine mentionnées dans « Première souffrance », l'exhibition de l'artiste de la faim est minutieusement décrite à plusieurs reprises. Tout se passe comme si la mobilité réduite, le manque d'équilibre et la bonne foi du jeûneur méritaient bien plus d'attention que les prouesses trompeuses du trapéziste.

Malgré le comique de situation généré par les comportements aussi obsessionnels qu'insolites du trapéziste et du jeûneur, leur cirque s'avère plutôt sinistre parce qu'il montre la déchéance biologique au lieu d'exalter la survie et la supériorité bio-

logique comme tout spectacle d'acrobatie traditionnel. Leur drame, c'est d'être homme et d'être sans partenaire, car l'imprésario ne peut pas jouer ce rôle. S'ils étaient animal, ils sauraient bien trouver une issue comme le singe Peter le Rouge qui a échappé à sa cage et qui retrouve la nuit, chez lui, une demoiselle chimpanzé. Pour lui, le music-hall n'est pas une vocation, mais une promotion qu'il a consciemment choisie pour éviter la ménagerie et ses cages. En cela aussi sa carrière est diamétralement opposée à celle de l'artiste de la faim qui est passé de la salle de spectacle à la ménagerie.

Les chevaux ou le cirque de l'écriture

L'exhibition d'animaux savants ou extraordinaires qui fait traditionnellement partie des spectacles de cirque apparaît également dans plusieurs récits ou fragments de récits de Kafka. On peut penser à la taupe géante, au tigre, au singe, aux chiens et aux souris. L'animal le plus présent est cependant le cheval. Il est aussi privilégié par Paul Bouissac qui lui consacre deux chapitres dans *Circus and Culture*. Le cheval est certes un animal très polyvalent qui peut jouer plusieurs rôles dans l'arène. Comme le souligne Bouissac, il peut servir de simple plate-forme mouvante à des voltigeurs, exécuter seul ou en groupe des exercices de dressage ou encore apparaître comme animal savant capable de mettre en boîte son dompteur (1976, p. 23). Du point de vue sémiotique, le numéro de cirque exhibant des animaux est plus complexe que le numéro d'acrobatie, parce que le dompteur doit gérer et combiner deux codes gestuels à la fois. D'une part, ses gestes correspondent à un

code de dressage et servent à diriger les animaux. D'autre part, ils s'inscrivent dans un code d'interaction avec le public commandé par le déroulement du numéro (Bouissac, 1976, p. 52). Idéalement, la direction des animaux savants est imperceptible, de sorte qu'ils semblent agir librement et paraissent aussi futés que leur dompteur.

Dans un fragment de récit datant de 1915, Kafka présente le dressage d'un cheval savant comme une instruction d'un type bien particulier. Un jeune étudiant prétend obtenir de son cheval un progrès non pas partiel mais général en stimulant de nuit l'irritabilité et la violence de l'animal par « sa présence et son enseignement ininterrompus » (1980, p. 380). Hélas, cette méthode ambitieuse n'a rien de commun avec celle que suivent les experts en la matière de sorte que le jeune étudiant se met à douter de lui-même. Ce geste est fatal, car il met fin à ce fragment de récit... Dans l'idée de l'étudiant, son cheval devrait pouvoir s'élever d'un coup au-dessus de sa condition d'animal tout comme le singe Peter le Rouge qui, à force d'instruction, a fini par pouvoir parler. Cette visée utopique et très absolue ne ressemble pas vraiment aux actes de dressage véritables tels que les décrit Bouissac.

Pour comprendre ce que figure ce passage, il est utile de se référer à deux autres notations de type personnel datant de la même époque. Le 18 janvier 1915, Kafka écrit dans son journal :

Maux de tête, mal dormi. Incapable d'un travail demandant une concentration prolongée. J'ai également trop peu pris l'air. J'ai cependant commencé un nouveau récit parce que je craignais de gêner les anciens.

Me voici donc avec cinq ou six histoires dressées devant moi, comme les chevaux devant le direc-

teur du cirque Schumann au début de son numéro (Kafka, 1984, p. 378).

Le 7 octobre 1916, il écrit à Felice Bauer :

Du reste, pourrais-tu me dire aussi ce que je suis en fait. Dans le dernier numéro de *Die Neue Rundschau*, on parle de *la Métamorphose*, on la récuse pour des raisons sensées et on dit à peu près : « L'art de K. comme conteur a quelque chose de foncièrement allemand. » En revanche, dans l'article de Max : « Les récits de K. font partie des documents les plus juifs de notre temps. »

Un cas difficile. Suis-je un écuyer de cirque monté sur deux chevaux ? Malheureusement, je n'ai rien d'un écuyer, je gis par terre (Kafka, 1989, p. 779).

L'intérêt de la mise en parallèle de ces deux passages réside dans le fait que Kafka se compare tant à un directeur de cirque qu'à un voltigeur. Les chevaux incarnent par contre, dans un texte comme dans l'autre, ses récits ou son art de conter. On comprend dès lors que, dans l'histoire de l'étudiant ambitieux, le cheval qui subit un entraînement nocturne particulièrement vigoureux figure l'écriture dont Kafka cherchait à exacerber les pouvoirs en travaillant nuitamment ses récits. Tantôt directeur et tantôt écuyer ou même voltigeur, il ne saurait se départir de ce partenaire précieux pour ce que j'appellerai métaphoriquement, à la suite des images proposées par Kafka, le cirque de l'écriture.

Il est frappant de constater que cette figure se retrouve beaucoup plus tard dans deux fragments de récits datant de 1920 et de 1922. Dans le premier cas, le directeur, qui est également un écuyer, a beaucoup vieilli. Au cirque, on annonce une pantomime aquatique reliant la mythologie à la vie moderne et « Le directeur, un vieux monsieur qui, malgré ses

cheveux blancs, est toujours le roide écuyer de cirque, se promet beaucoup de succès de cette pantomime » (1980, p. 551). Dans le second cas, on fait l'éloge d'un « bien joli » numéro appelé « la Cavalcade des Rêves ». Or « celui qui l'a inventée est mort depuis longtemps, de phtisie, mais cette part de son œuvre posthume est restée et nous n'avons encore aucune raison d'éliminer la Cavalcade de nos programmes, d'autant moins qu'elle [...] est [...] inimitable » (p. 647). Suit un développement censé révéler la raison pour laquelle ce numéro fait son meilleur effet lorsqu'il est placé à la fin de la première partie, donc en fait au milieu du spectacle.

Si l'on admet, non sans raison, que les chevaux de cirque incarnent chez Kafka l'écriture, l'image de la « Cavalcade des Rêves » figure ses œuvres les plus réussies qui lui survivront. Porteuses de rêves, elles resteront centrales, quelles que soient les programmations proposées aux lecteurs de tous les temps. Cette vision sereine d'un numéro réussi contrebalance fort heureusement la vision plutôt angoissante des chevaux dressés sur leurs pattes arrière au début du spectacle. En définitive, la métaphore filée du cheval de cirque nous dévoile le cycle de la création littéraire.

Le personnel du cirque ou les langages de l'artiste

Le cirque de l'écriture ne met pas seulement en jeu l'œuvre, il met aussi en jeu le créateur qui se dédouble, on l'a vu, en écuyer et directeur ou encore en exécutant et concepteur. L'ensemble de cette scène se trouve développé dans un petit chef-d'œuvre, à savoir « le Spectateur de

la galerie ». Dans ce récit, deux paragraphes consacrés à un numéro de voltige représentent l'un le tableau statique de la scène et l'autre la performance elle-même. L'analyse de la description de la performance révèle un décalage important entre la représentation de l'action de l'écuyère et celle de l'action du directeur.

Les prouesses de l'écuyère sont décrites avec la même sobriété que le spectacle des trapézistes observé par Peter le Rouge ou encore que celui des acrobates japonais du journal. Elle « surgit au vol », puis il est question des « bonds de la cavalière », du « grand saut périlleux » et enfin de sa pose finale « dressée sur la pointe des pieds », « les bras ouverts et sa petite tête renversée [en arrière] » (1980, p. 438-439). Le directeur, par contre, prend toute la place. Kafka décrit principalement les détails du « code du numéro » qui, selon Bouissac, règle l'interaction avec le public. Les mouvements, les gestes et les mimiques du directeur, minutieusement décrits, servent à mettre en valeur les prouesses de l'écuyère et à guider l'appréciation du public. Si l'écuyère est la vedette du spectacle, le directeur du spectacle est en fait la vedette du texte, parce que les messages de son corps ne se situent pas à un niveau technique, mais bien sur le plan de l'interaction. D'ailleurs, le narrateur a soin de traduire en mots ce que ses gestes sont censés signifier.

Il y a donc dans « le Spectateur de la galerie », tout comme dans « Première souffrance » et dans « Un artiste de la faim », un imprésario dont le jeu consiste à exploiter l'habileté corporelle de l'amuseur. Au spectacle l'un ne vaut rien sans l'autre. La critique a traditionnellement souligné l'aspect cruel et mercantile de cette exploitation

à laquelle le texte donne certainement prise. Naomi Ritter reprend cette critique pour ranger l'imprésario ou le directeur du côté du public auquel les artistes-martyrs sont au fond sacrifiés (1982, p. 52). Dans la suite des passages analysés, il faut voir cependant que l'exploitation est aussi une mise en valeur. La vision de l'artiste proposée par la métaphore du cirque, telle que Kafka la développe, associe toujours la figure de l'imprésario à celle de l'amuseur. Les corps, tant glorieux que pitoyables, des trapézistes, du jeûneur et de l'écuycère représentent bien sûr l'image complexe de l'artiste mais, pour la donner à voir au public, les gestes du directeur sont indispensables.

Ces observations montrent que le dédoublement de l'image métaphorique de l'écrivain en deux sortes de personnages correspond au maniement de deux systèmes symboliques différents. On peut dire, comme Nelson Goodman, que les images des artistes de cirque exemplifient des prédicats pouvant également s'appliquer à l'écrivain Kafka (1990, p. 86). Inutile d'insister sur le fait que ces prédicats vont de l'habileté la plus glorieuse à la déchéance la plus pitoyable. Ces échantillons de faillite et de transcendance qui se côtoient rencontrent parfaitement la vision ambivalente de l'artiste moderne dont Naomi Ritter se fait l'avocate (1989, p. 3 entre autres). Mais ces images ne se présentent pas seules. Elles sont accompagnées du comportement expressif du directeur qui construit un spectacle autour des corps des artistes en mimant une interaction fictive avec ceux-ci. Même si une bonne partie de ce langage est non verbale, il ne s'agit que d'une transposition visuelle du langage naturel facilement déchiffrable. Quelle que

soit l'image de l'artiste proposée, l'imprésario en fait l'éloge, tout en exemplifiant l'éloquence articulée de l'écrivain. Il est bien clair qu'en occupant ainsi toutes les positions et en maniant tous les systèmes symboliques en jeu, l'écrivain tient en main les principaux ressorts de la création. S'il offre des échantillons multiples et même contradictoires de son être, il dirige néanmoins les scénarios qui mettront ceux-ci en valeur coûte que coûte.

En conclusion, il faut reconnaître que l'approche sémiotique du cirque proposée par Paul Bouissac nous a permis de classer les passages de l'œuvre de Kafka relevant de cette thématique selon un ordre pertinent. Deux catégories de numéros se sont alors détachées de l'ensemble comme relativement dominantes : l'acrobatie et les exercices équestres. L'analyse détaillée des passages pertinents a cependant montré que les tours des artistes et des animaux ne sont pas au centre des récits, mais que leur image offre au lecteur un autre type de cirque figurant l'intériorité de l'écrivain et détaillant ses langages. Ainsi, la structure de base du cirque et son langage multimédia permettent de visualiser les mystères du moi, tandis que le trapèze et la cage illustrent l'étroitesse de l'espace vital réservé à l'artiste célibataire. Le cheval de cirque incarne enfin l'écriture, cette riche créature noble et rebelle habitant l'intimité de l'écrivain. Quant à l'écrivain lui-même, il est aussi bien le voltigeur que le directeur, aussi bien l'artiste — tantôt fêté, tantôt pitoyable — et son imprésario.

Kafka cherchait à rendre dans son écriture « l'image, rien que l'image », mais il savait également qu'il fallait pouvoir la mettre en circulation. La force de ses fictions réside sans doute dans sa capacité de

mettre en valeur des réseaux d'images cohérents comme celui du cirque et du music-hall, par exemple, pour qu'ils constituent un monde. Il s'agit d'abord d'images visuelles qui, selon Goodman (1990, p. 192 sq.)³ sont des signes denses dont le schéma d'interprétation n'est pas basé sur des unités discrètes dénombrables. Le signe dense génère, au contraire, un maximum de significations à l'intérieur de l'espace qui lui est propre — soit dans

le cas présent le réseau observé. La richesse des significations est surtout révélée par la lecture métaphorique des passages relatifs aux acrobates et aux chevaux de cirque en tant que figures de la vie et de l'écriture de l'artiste. Tout en rejoignant de mille façons l'idéologie moderne qui met en cause la vocation artistique, le monde ainsi construit par Kafka affirme néanmoins à travers l'image du cheval la vigueur incontestable de l'écriture elle-même.

Références

- BAUER-WABNEGG, Walter, *Zirkus und Artisten in Franz Kafkas Werk. Ein Beitrag über Körper und Literatur im Zeitalter der Technik*, Verlag Palm & Enke, Erlangen, 1986.
- BINDER, Hartmut, *Kafka-Handbuch, Band 1, Der Mensch und seine Zeit*, Stuttgart, Alfred Körner Verlag, 1979.
- BOUISSAC, Paul, *la Mesure des gestes. Prolégomènes à la sémiotique gestuelle*, The Hague, Mouton, 1973.
- — —, *Circus and Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1976.
- GANDELMAN, Claude, « Kafka comme dessinateur expressionniste », dans *le Regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XX^e siècle*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986.
- GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles*, présenté et traduit de l'anglais par Jacques Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990.
- — —, *Manières de faire des mondes*, traduit de l'anglais par Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992.
- JANOUGH, Gustav, *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*, Frankfurt am Main, Fischer Bücherei, 1961.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1980.
- — —, *Œuvres complètes*, vol. III, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1984.
- — —, *Œuvres complètes*, vol. IV, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1989.
- MITCHELL, W.J.Thomas., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- RITTER, Naomi, "Baudelaire and Kafka: The Triangular Circus Scene", dans *The Comparatist : Journal of the Southern Comparative Literature Association*, 6 / 1 (1982).
- — —, *Art as Spectacle: Images of the Entertainer since Romanticism*, Columbia, University of Missouri Press, 1989.
- ROBERTSON, Ritchie, « Der Künstler und das Volk. Kafkas « Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten », dans *Text + Kritik*, Sonderband Franz Kafka, VII (1994).
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Albert Skira éditeur, 1970.

3 Discuté par Mitchell, 1986, p. 70.