

L'espace est donc toujours fermé, et en même temps il est dangereusement ouvert. Fermé pour nous, ouvert pour nos ennemis... Est-ce à dire que nous ne voyons jamais un verrou céder, une porte s'ouvrir sous notre effort. À force d'obstination, on parvient soudain à forcer l'entrée, à franchir le seuil, et à pénétrer dans les couloirs interdits. Mais qu'arrive-t-il ? Rien n'a lieu. On imaginait obtenir aussitôt des entrevues et des explications décisives. Voici qu'il faut monter de nouveaux escaliers, frapper à de nouvelles portes. La limite se reforme à mesure. Nous ne franchissons jamais la barrière définitive derrière laquelle *quelque chose d'autre* commencerait. La transcendance qu'on atteint cesse d'être la transcendance et se laisse immédiatement absorber dans l'immanence. Notre contact la fait passer dans notre camp. Elle devient désormais un en deçà : un nouvel au-delà se constitue plus loin. (La même fuite indéfinie se retrouverait chez Proust, dans le thème de la destruction du désir par l'assouvissement ; le désir se reporte alors sur une autre jouissance hors de portée.)

Ainsi les portes et les couloirs se multiplient, mais destinés à perdre toute importance une fois qu'ils auront livré passage. À certains moments « dynamiques », l'édifice semble s'accroître et se ramifier devant le héros en quête d'une chambre ou d'une issue qu'il ne trouve pas. Les grandes bâtisses deviennent des organismes étrangement proliférants. (Il y aurait là vingt passages à citer. Je ne puis qu'inviter le lecteur à relire les passages du *Procès*, où Joseph K. s'égaré dans les locaux de la justice.) Un mécanisme de poursuite et de fuite, analogue à celui du rêve, crée partout des corridors, des escaliers, des soupentes, qui ont l'air de nous avoir attendus depuis toujours. Si nous nous arrêtons, l'édifice aussi s'arrêterait. Mais nous avançons sans relâche, et il faut que des portes communicantes prolongent indéfiniment l'enfilade des pièces parcourues. L'angoisse crée des espaces où elle s'élanche dans l'espoir d'échapper à soi-même ; mais ces espaces, c'est elle-même encore, ils n'existent que par elle. Elle a beau se projeter en avant, elle ne s'arrachera jamais à sa propre fatalité. Les portes ont beau s'ouvrir : on n'entre pas, on ne sort pas.

Jean Starobinski, *Le rêve architecte. À propos des intérieurs de Kafka.*

Quelques remarques

- Certaines tournures typiquement françaises impliquent que l'on réfléchisse à leur fonction dans l'énoncé, par exemple *à force de, céder sous les coups, voici que, à mesure, une fois que, avoir beau + infinitif* ;
- Les verbes *faire* et *laisser* suivis d'un infinitif ;
- L'emploi de certains termes peut paraître un peu étrange, par exemple *l'édifice semble s'accroître, l'édifice aussi s'arrêterait*, là encore, il importe de se demander simplement de quoi nous parle le texte, et l'on constate que tout devient simple – enfin, presque.

En conclusion : surtout pas d'affolement devant un texte qui peut à première vue paraître complexe, voire, pour peu que l'on ne soit pas de bonne humeur, incompréhensible. Il suffit de faire jouer le contexte, le sens global, de dégager rapidement la thématique générale, la ligne de force du texte, et tout s'éclaire. Il est donc exclu de travailler sur des morceaux de texte isolés. Il faut au contraire faire un travail de repérage et d'identification, ici, par exemple : la notion de passage est essentielle (limites, transcendance et immanence), liée à la notion de fuite et de déplacement dans des espaces rhizomiques proliférants, notion elle-même liée à l'angoisse.

À propos du rhizome (das Rhizom), cf. Deleuze et Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Editions de Minuit, 1975 (voir texte ci-dessous)

Lecture

chapitre 1

contenu et expression

Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. Le Château a « des entrées multiples » dont on ne sait pas bien les lois d'usage et de distribution. L'hôtel d'Amérique a d'innombrables portes, principales et auxiliaires, sur lesquelles veillent autant de concierges, et même des entrées et des sorties sans portes. Il semble pourtant que le Terrier, dans la nouvelle de ce nom, n'ait qu'une entrée ; tout au plus la bête songe-t-elle à la possibilité d'une seconde entrée qui n'aurait qu'une fonction de surveillance. Mais c'est un piège, de la bête, et de Kafka lui-même ; toute la description du terrier est faite pour tromper l'ennemi. On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc.

On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation.

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

Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éditions de Minuit, 1975

Proposition de traduction

Der Raum bleibt also verschlossen und zugleich gefährlich offen. Verschlossen für uns, offen für unsere Feinde... Soll das heißen, dass wir niemals sehen können, wie unsere Bemühungen einen Riegel sprengen oder eine Tür öffnen¹? Dem, der sich hartnäckig angestrengt hat, gelingt es plötzlich hineinzudringen, die Schwelle zu überschreiten und in die verbotenen Korridore zu gelangen². Was aber geschieht? Nichts geschieht. Man hatte sich vorgestellt, dies sei gleich der Weg zu entscheidenden Gesprächen und Auseinandersetzungen. Nun muss man aber neue Treppen hinaufsteigen, an neue Türen klopfen. Die Grenze bildet sich immer wieder neu. Nie überwinden wir die allerletzte Grenze, hinter der etwas anderes beginnen würde. Die erreichte Transzendenz hört auf, Transzendenz zu sein und löst sich sofort in Immanenz auf³. Der Kontakt mit uns führt sie auf unsere Seite⁴. Sie wird nun zu einem *Diesseits-der-Grenze*⁵: weiter entfernt taucht ein neues *Jenseits* auf. (Eine ähnlich endlose Flucht könnte man bei Proust feststellen, wenn er darstellt, wie die Befriedigung das Begehren vernichtet; das Begehren verlagert sich dann auf einen anderen unerreichbaren Genuss.)

So vermehren sich die Türen und Gänge, die aber jegliche Bedeutung einbüßen sollen⁶, nachdem⁷ sie den Durchlass gewährt⁸ haben⁹. In manchen „dynamischen“ Momenten ist es, als ob die Konstruktion gewaltiger würde, mit immer neuen Verzweigungen vor dem Helden, der auf der Suche ist nach einem Zimmer oder nach einem Ausgang, das bzw. den er nicht

¹ ..., wie infolge unserer Bemühungen ein Riegel nachgibt oder eine Tür sich öffnet?

² L'emploi de l'adverbe *soudain* implique une chronologie, et donc une valeur temporelle de l'expression à *force de*. La formulation française peut paraître un peu flottante, mais elle est très claire.

³ Sobald die Transzendenz erreicht ist, hört sie auf, Transzendenz zu sein und geht in der Immanenz auf.

⁴ in unser Lager.

⁵ Il y a une petite contradiction entre le verbe *devenir*, qui indique un processus, et l'adverbe *désormais*, qui fait référence à un aboutissement. On peut aussi proposer : *von nun an ist sie ein Diesseits-der-Grenze*.

⁶ ..., die aber dazu bestimmt sind, jegliche Bedeutung einzubüßen.

⁷ sobald.

⁸ gestattet.

⁹ ... *gewährt haben werden* – mais ce temps surcomposé n'est pas nécessaire le sens est clair. - Sur l'emploi du présent à valeur de futur, voir Duden, & 723 et 725.

findet. Die großen Gebäude verwandeln sich in seltsam wuchernde Organismen. (Man könnte hier zwanzig Stellen anführen¹⁰. Ich kann nur den Leser auffordern, die Stellen im „Process“, in denen Josef K. sich in den Räumlichkeiten der Justiz verirrt, wieder¹¹ zu lesen.) Ein Verfolgungs- und Fluchtmechanismus, so wie in Träumen, erzeugt überall Korridore, Treppen, Verschlänge¹², die so wirken, als hätten sie uns schon ewig erwartet. Würden wir innehalten, so würde das Gebäude ebenfalls innehalten. Wir gehen aber unaufhaltsam weiter, und es müssen kommunizierende Türen da sein, die die begangene Zimmerflucht endlos verlängern. Die Angst erzeugt Räume, in die sie sich hineinstürzt¹³, in der Hoffnung, sich selbst zu entrinnen; diese Räume sind aber nichts anderes als diese Angst, aus der allein sie ihre Existenz beziehen¹⁴. Mag die Angst sich noch so gerne vorwärtsschwingen¹⁵, nie wird sie sich dem eigenen Schicksal entziehen können. Mögen sich die Türen noch so breit öffnen, man darf weder hinein- noch hinaustreten.

Jean Starobinski, „Der Traum als Baumeister. Über Kafkas Innenräume“

¹⁰ zitieren.

¹¹ noch einmal.

¹² Il paraît assez évident que l’auteur n’emploie pas ici le mot *soupen* dans son sens presque « technique » (« Réduit ménagé dans la partie haute d’une pièce que l’on a recoupée par un plancher. », Larousse), mais dans le sens général de *réduit*. Le Robert propose d’ailleurs, comme synonyme de *soupen*, le *réduit*.

¹³ Die Angst erzeugt Räume und stürzt sich hinein, in der Hoffnung, ...

¹⁴ schöpfen / gewinnen... – ..., die die einzige Grundlage ihrer Existenz ist / ..., sie existieren allein durch diese Angst.

¹⁵ Mag sich die Angst sich noch so gerne über sich selbst hinaus projizieren.