



N° 6 Cinesthétique

- **Johanne Villeneuve**

Le livre animé.

Bruno Schulz et Frank Kafka

Indiquons ici une faculté bizarre du vieux volume, déjà évidente pour le lecteur, à savoir que le Livre se développe et grandit au cours de la lecture, que ses limites sont ouvertes de toutes parts à toutes les fluctuations¹.

Cette étude, qui porte sur les incidences du cinéma sur la littérature, ne concerne pas la transposition des techniques cinématographiques, mais bien l’empreinte que laisse *l’invention* du cinéma dans certaines poétiques du premier tiers du XXe siècle tout autant qu’une résistance à ses propositions nouvelles. Il s’agit donc de revisiter une époque où le médium cinématographique n’est pas encore parfaitement lisse, où il laisse la littérature libre de répondre à la nouveauté. De manière plus générale, convenons que les écrivains qui vont au cinéma ne se contentent pas d’emprunter une technique de narration, comme le donnait à penser Claude-Edmonde Magny dans un ouvrage devenu canonique² ; ils sont marqués par une imagination que le cinéma contribue à développer, mais qui participe d’une

¹ Bruno Schulz, *Le Sanatorium au croque-mort*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 2004, p. 137.

² Cl.- E. Magny, *L’Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1968.

époque, d'une sensibilité irréductibles à un système d'emprunts fondé sur un commun usage de procédés. Je propose donc d'étudier non pas l'influence qu'a pu avoir le cinéma sur le sens du récit chez deux écrivains, mais la sensibilité d'une époque, à laquelle Schulz et Kafka ont adhéré chacun à leur manière, *avec* le cinéma.

Cette sensibilité, que l'on peut qualifier de « moderne », a largement été étudiée depuis les écrits de Walter Benjamin³ sur le flâneur baudelairien et les passages parisiens, les textes de Siegfried Kracauer⁴ sur la photographie dès 1927, ou encore par Laszlo Moholy-Nagy⁵. Fort de ses réflexions sur les nouveaux moyens de transport et les modes d'apparition engendrés par les déambulations citadines (reflets, effets de transparence, contrastes et surcadrages), ce dernier concevait le montage photographique comme une qualité rythmique propre à l'image, agissant à l'intérieur d'un plan et produisant des effets de vitesse et des ralentis, souvent à la manière d'une trame musicale. Des images de pensée se constituent donc au travers la fuite et les altérations qu'impose la nouvelle réalité du monde moderne. Cette conception de l'image – et de son principe montagiste inhérent – n'a pourtant pas été retenue par la théorie du cinéma, ni exposée à travers son institutionnalisation. Pourtant elle est là qui accompagne la vie moderne, les captations mobiles de la grande ville, comme Dziga Vertov aimait les surprendre dans ses films, « superposition de sensations visuelles et d'associations mentales » comme le disait Moholy-Nagy en 1928 au sujet de l'expérience en tramway :

[...] on voyage en tramway et l'on regarde par la fenêtre. Une voiture suit le tramway. Ses vitres sont également transparentes. A travers, on voit un magasin dont la vitrine est tout aussi transparente. A l'intérieur, il y a des hommes, des acheteurs et des vendeurs. Un homme ouvre la porte. Des promeneurs passent devant le magasin. Un agent de la circulation arrête un cycliste. On perçoit tout cela en un instant parce que les vitres sont transparentes et que tout se passe sous nos yeux. A un autre niveau, un processus analogue s'opère dans la photoplastique : il ne s'agit pas d'un résumé mais d'une synthèse où les associations mentales et les sensations visuelles se superposent et fusionnent⁶.

³ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Editions du Cerf, 2009.

⁴ S. Kracauer et T. Y. Levin, « Photography », *Critical Inquiry*, vol. 19, n°3 (printemps 1993), pp. 421-436. Le texte date de 1927.

⁵ L. Moholy-Nagy, *Peinture, Photographie, Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993. Les textes datent de 1923 à 1938.

⁶ *Ibid.*, p. 170.

C'est dans ce contexte que Franz Kafka, puis Bruno Schulz ont écrit leurs œuvres, le premier dans la ville de Prague au début du siècle, le second dans son village de Galicie au début des années 1930. Juif de langue allemande, Kafka est fils de commerçant, diplômé en droit et travaille aux Assurances ouvrières contre les accidents. Ecrivain discret, il s'adonne également au dessin, en dilettante, remplissant les marges de ses cahiers (textes littéraires, journal personnel, correspondance) de petites figurines, de gribouillis et de silhouettes. Bruno Schulz, fils de commerçant lui aussi, artiste et professeur de dessin, est un traducteur polonais de Kafka. Ne connaissant pas le Yiddish, contrairement à la plupart des écrivains juifs de Pologne, il écrit en polonais et publie *Les boutiques de cannelle* en 1934 (texte écrit en 1930-31), puis *Le Sanatorium au croque-mort-sous la clepsydre* en 1937. En 1942, Schulz est assassiné par un SS dans le ghetto de son village, Drohobycz, aujourd'hui annexé à l'Ukraine.

Invention du cinéma

Lorsque Franz Kafka, au début des années 1910, va voir des films avec son ami Max Brod, et que Bruno Schulz, dans les années 1920, fréquente le cinéma de son frère dans sa petite ville de Galicie, le cinématographe n'est pas sorti de sa phase fantasmagorique où règne l'empathie entre la matière, la forme et l'esprit (*spirit*), où l'on s'étonne encore de voir *s'animer* les êtres et les choses en image. Le parti pris de cette étude sera justement celui de « l'animation » ou, concernant plus précisément Schulz et Kafka, celui du « livre animé ».

Je suppose ici que l'invention du cinéma s'inscrit dans le parcours qui a mené l'image vers un destin bien particulier : celui qui consiste à *s'animer*. Selon ce parcours, le cinéma ne se définit ni par l'innovation du montage (comme le souhaitait l'école soviétique⁷), ni par sa fonction de « captation » ou d'enregistrement de la réalité, comme a pu le concevoir André Bazin⁸. Le cinéma ne serait plus à confondre avec ses techniques de montage et ses opérations de mise en scène. Par *animation*, on entendra plutôt un rapport particulier au visible du point de vue du spectateur, du lecteur, du *destinataire* des images. Montage, tournage, mouvements de caméra

⁷ On pensera bien sûr à S. M. Eisenstein, D. Vertov, mais aussi L. Koulechov et V. I. Poudovkine.

⁸ A. Bazin, « Ontologie de l'image photographique », dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions Du Cerf, 1997, pp. 9-17.

appartiennent au domaine de la réalisation du film et de sa virtuosité. Mais aux yeux du spectateur, tout cela se confond magnifiquement dans la vision d'un monde animé où les enchaînements et les ruptures sensibles ont pour corollaires des enchaînements et des ruptures de pensée, une virtuosité des choses qui émergent, figurent et apparaissent. A ses yeux, il n'y a pas d'enregistrement, mais une *manifestation* du temps, une donnée de l'expérience ; pas de simple captation, mais – pour paraphraser Schulz à propos des vieux appartements de son enfance – des « *émanations d'existences et d'événements multiples* »⁹. De ce point de vue, le cinéma ne coïncide ni avec le tournage – qui est captation du réel, enregistrement du visible – ni avec le montage qui est une écriture d'images, une mise en correspondance volontaire et déterminée. Il est plutôt, dans son élaboration première, une affaire d'animation, d'enchaînements d'automatisme et de projection – non pas simplement du point de vue de sa fabrication une *suite de photographies* ou de *plans*, mais plutôt la révélation dans la pose elle-même, comme dans la matière ou dans la forme, d'une animation. Ainsi, une image peut être statique au cinéma sans pour autant se confondre avec la photographie : même sans mouvement rendu, le monde projeté du cinéma est animé, son ambiance est toujours celle des choses qui sortent de leur inertie. Quand les premiers spectateurs du cinéma ont vu le film *Le Repas du bébé* des Frères Lumière, aucun spectateur ne s'est extasié devant le spectacle d'une juxtaposition d'images capable de produire du mouvement. On a plutôt constaté : « *Les feuilles bougent...* »¹⁰ (l'auteur souligne), faisant allusion à l'animation des feuilles dans les arbres aperçus dans le coin supérieur droit de l'écran, animation éblouissante non pas sur le coup de son enregistrement, mais de sa restitution en tant que manifestation et présence, une « présence dispersée et accumulée »¹¹ des phénomènes à l'écran que relevait Jean Epstein en 1951 :

C'est parce que les images animées se trouvent surqualifiées par la multiplicité de leurs interprétations visibles (...) de la réalité brute que ces images n'acceptent pas la structure logique sans la disloquer à proportion de leur surcharge de

⁹ B. Schulz, *Les boutiques de cannelle (Le traité des mannequins)*, Paris, Gallimard, 1974, p. 77 (l'auteur souligne).

¹⁰ M. Aubert, Jean-Claude Seguin, *La Production cinématographique des frères Lumière*, Paris-Lyon, Bibliothèque du Film et Éditions Mémoires du cinéma, 1996, p. 207.

¹¹ J. Epstein, « Le monde fluide de l'écran », dans *Écrits sur le cinéma 2*, Paris, Seghers, 1975, p. 152. Publié originellement dans *Les Temps modernes*, n°65, juin 1951.

significations concrètes. C'est parce que cette surcharge fonde à l'écran un monde luxuriant de différences que le film donne une plus forte impression de réalité, à proportion de son refus d'admettre les typifications rationnelles en schémas de parfaite ressemblance¹².

Cette réalité seconde et « surqualifiée », cette densification du visible, n'est pas seulement tributaire de ce que le cinéma en montre toujours davantage que le langage verbal pourrait en dire¹³. Epstein l'avait compris: « Il en résulte à l'écran un monde où l'attention de l'observateur se trouve appelée, bien plus fréquemment et plus vivement que dans le monde réel, sur la diversité et le changement »¹⁴. Selon Epstein, l'espace devient « non homogène », possiblement désorganisé, soustrait à la nécessité des proportions et des capacités humaines à la faveur, par exemple, de la télescopie et la microscopie.

Cette soustraction est au principe même de l'architectonique kafkaïenne, le monde décrit par Kafka étant à la fois immensément dense, incompréhensible, et microscopique, sans cesse livré au patient déchiffrement de ses protagonistes et au procès de la lecture. Au cinéma, nous dit Epstein, les rythmes et leur variabilité prolifèrent, tandis que s'éprouvent les états de la matière, un contenu phénoménal fin, immobile et mobile, constant et inconstant¹⁵, ou, pour le dire comme Schulz, poussant à travers « la fermentation fantastique de la matière »¹⁶. Le mouvement de ce qu'Epstein appelait « l'appareil d'observation », en l'occurrence la caméra, « s'est reporté dans les figures des objets, où il est devenu visible comme une mobilité propre, animant chaque forme et lui permettant de se modifier »¹⁷, jusqu'à faire valoir « une répugnante étrangeté »¹⁸.

Sous l'angle de l'animation, l'invention du cinéma est le parachèvement de deux techniques aux visées en apparence opposées : la chronophotographie, dont le

¹² *Ibid.*, p. 155.

¹³ On se rappellera à ce sujet l'analyse désormais classique de Seymour Chatman (« What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa) », dans W. J. T. Mitchell, *On Narrative*, Chicago University Press, 1980, pp. 117-136) dans laquelle, à la faveur d'une comparaison entre une nouvelle de Maupassant et son adaptation cinématographique par Jean Renoir, l'auteur insiste tant sur la pression du temps au cinéma qui empêche le spectateur de s'arrêter sur des détails, que sur la plénitude d'une image surchargée des données du visible.

¹⁴ J. Epstein, « Le monde fluide de l'écran », art. cit., p. 146.

¹⁵ Voir *Ibid.*, p. 149.

¹⁶ B. Schulz, *Les Boutiques de cannelles (Le traité des mannequins)*, *Op. cit.*, p. 75.

¹⁷ J. Epstein, « Le monde fluide de l'écran », art. cit., p. 147.

¹⁸ *Ibid.*, p. 149.

but était le découpage et la compréhension scientifique du mouvement ; et la fantasmagorie qui visait à exposer les spectres sur la base d'illusions optiques. La combinaison de ces deux techniques produit tout autre chose qu'une simple tension entre des visées discordantes. Elle produit, justement, *l'animation*.

L'*anima*, au sens aristotélicien, désigne le « souffle » (et non l'*âme* au sens religieux du terme), soit « l'acte premier d'un corps organisé », corps humain, mais aussi végétal et animal¹⁹. Au principe de toute chose, l'*anima* ne désigne donc pas le mouvement lui-même – la motricité n'étant qu'un des quatre types de l'*anima*, parmi lesquels l'*anima végétative*, l'*anima sensible* et l'*anima intellectuelle*. La hiérarchie aristotélicienne des types d'*anima* ou de « souffle » s'articule sur un passage des fonctions nutritives et génératives aux plus hautes fonctions intellectives, celles qui permet d'atteindre la connaissance.

On trouve justement chez Kafka et Schulz des formes particulières de transfert et de brouillage entre ces différents types d'*anima*, et qui confèrent à leur écriture un caractère obsessionnel ayant trait à la connaissance et à ses fondements. Comme si la hiérarchie établie par Aristote s'effondrait en même temps que s'effondre, chez Schulz, la figure paternelle, et que se dissout chez Kafka le lien filial et, avec lui, la Loi. Ainsi retrouve-t-on chez Kafka des moments forts d'intellection du sensible, comme dans *La Colonie pénitentiaire*, dans le récit du supplice de la machine d'écriture, quand le supplicié avance les lèvres comme s'il « épiait » la sentence marquée sur son corps : « Vous avez vu qu'il n'est pas facile de lire cette écriture avec les yeux ; eh bien, l'homme la déchiffre avec ses plaies »²⁰. Chez Schulz, la figure du « père » est *fantomachique*, à la fois primordiale, créatrice, et velléitaire, végétative. Comme si se dressait, entre le père et le fils, l'œuvre entière de Schulz, ou plutôt la destination de l'œuvre, telle une réappropriation par le langage des secrets de la matière et de son pouvoir de génération, consécration de l'inachèvement mais aussi, paradoxalement, de la maîtrise de l'artiste. En d'autres termes, l'œuvre pose la question du rapport entre le savoir de l'artiste, toujours tributaire d'un apprentissage, et le fantasme de la connaissance, avec ses figures mythifiées, son lot de métaphores ou de paraboles qui ont pour creuset le corps du père ou de la Loi.

¹⁹ Aristote, *De l'âme*, Paris, Les Belles lettres, 2009.

²⁰ F. Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 1948, p. 25.

Il n'est pas surprenant de constater combien le cinéma d'animation, depuis ses origines jusqu'à ce jour, ressasse la question de son principe moteur : qu'est-ce donc qui *anime* la matière ? Quelle est cette force qui entraîne les transformations, qui défait et refait les formes ? L'œuvre de Schulz, au premier chef, est traversée par ces questions, mobilisée par la figure du démiurge qui anime les choses, secoue la torpeur des êtres et enchante le monde. Celle de Kafka, on le sait, travaille au corps la question de la Loi. Au miroir du démiurge se trouve aussi, *du côté terrestre des choses*, le pantin ou le subalterne, très présent dans les univers des deux écrivains : commis, petit fonctionnaire, employé, boniche, dactylo, fille de cuisine et prostituée. Les films d'animation n'échappent pas davantage à l'exposition des subalternes, au spectacle d'une domesticité devenue délirante. On reconnaît aussi, dans cette propension à mêler l'agitation des êtres à l'insubordination des choses, un héritage du théâtre de foire, des ombres chinoises et du jeu des marionnettes.

En 1900, James Stuart Blackton présente un premier film intégrant l'animation d'un dessin (*The Enchanted Drawing*) (**fig. 1**). Un homme est filmé en train de dessiner un visage, puis une bouteille de vin et une coupe qui deviendront réelles dès qu'il s'en saisira. Le dessinateur est ensuite surpris par l'animation du visage qu'il dessine : le visage se met à sourire ou à faire la moue selon qu'on lui sert ou non à boire, illustrant parfaitement le croisement entre les divers types d'*anima* aristotéliens : geste nourricier du créateur, animation de la matière et de l'esprit. L'artiste nourrit ici littéralement la matière pour lui insuffler l'*anima*, et le geste créateur, joint à la créature qui se rebiffe en s'animant, en forme le thème. C'est en 1919 que Max Fleischer inaugure la version cinématographique de « Koko le clown », un personnage d'abord créé pour son rotoscope, à partir des photographies de son frère Dave, déguisé en clown. Quelques milliers de dessins plus tard, le rotoscope présente une première version de ce que sera le dessin animé mettant en vedette le clown dessiné et son créateur en prise réelle (**fig. 2**). Le geste du dessinateur intègre alors le film au principe de son animation, jusqu'à constituer l'essentiel de l'intrigue car, à tout moment, le créateur peut reconstruire ou défaire le monde de son personnage, entretenir avec lui une relation de domination dans laquelle la figure est appelée à reconnaître son désir de vivre, de fuir et de dominer à son tour.

Ainsi va la description du père dans *Les boutiques de cannelle* : « Il se mit alors à tracer devant nos yeux le tableau de cette "*generatio aequivoca*" qu'il avait imaginée : génération d'êtres à demi organiques, sorte de pseudo-faune et de pseudo-flore, résultat d'une fermentation fantastique de la matière »²¹. Cette « génération équivoque » s'apparente au travail quelque peu laborieux des premiers animateurs soucieux de capturer, l'instant d'une invention, l'esprit de la matière, son ambiguïté fondamentale, non sans la soumettre à la question de l'autorité du créateur.

Le monde animé de Schulz²²

Né en 1892 à la limite orientale de l'empire austro-hongrois, Bruno Schulz suit des cours d'architecture, à Vienne, en 1917, après avoir interrompu des études à l'Ecole polytechnique de Lwow en raison de problèmes de santé. Autodidacte, il s'adonne au dessin et à la gravure, devient portraitiste à l'occasion, avant de se consacrer à l'enseignement du dessin, au Lycée de Drohobycz, à partir de 1924. On lui connaît de nombreuses œuvres où, essentiellement, se déploie un monde de poses et de prostrations (**fig. 3**), aux personnages gonflés par la caricature quand ils sont masculins, réfugiés dans l'idéalité d'un corps *exposé* quand le sujet est féminin. Si certains visages féminins ont une présence quasi-photographique (**fig. 4**), les proportions du faciès masculin contrastent souvent avec celles du corps, comme si chaque homme portait en lui deux propositions iconiques distinctes (**fig. 5**).

Mais dans les textes de Schulz, on trouve une sensibilité au monde des « choses » comme aux apparences fluctuantes et aux métamorphoses, à « l'esprit de la matière », à sa présence fantomatique, aux ombres projetées depuis la place de l'halluciné ou du rêveur, libéré de ses schémas libidinaux. Les figures se fondent alors, comme pures proliférations dans la matière et jeux métamorphiques ou, à l'inverse, elles cristallisent la matière.

²¹ B. Schulz, *Les boutiques de cannelle (Le traité des mannequins)*, *Op. cit.*, p. 75.

²² Cette section de l'article trouve son origine et son complément dans une étude antérieure portant sur Schulz et le cinéma d'animation des frères Quay, d'abord présentée sous forme de communication au Colloque international *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings-Nouvelles Lectures, Nouvelles Significations*, à l'Université McGill les 4-5 Mai 2007, puis sous forme d'article : « Schulz au cinéma : les miniatures des Frères Quay », dans *Bruno Schulz: New Readings, New Meanings-Nouvelles Lectures, Nouvelles Significations*, Cracovie, Académie des Arts et des Sciences de Pologne, 2010, pp. 153-165.

Schulz aimait le cinéma, Henri Lewi le souligne dans son ouvrage consacré à l'écrivain²³. Son frère étant propriétaire du cinéma de Drohobycz, on peut penser que le cinématographe avait une place dans la maison familiale elle-même, donnant lieu à des séances de projections maison, des réunions familiales devant un écran improvisé. Dans son œuvre, les scènes se déroulant au magasin paternel paraissent projetées à la manière d'un film sur des draperies tendues dans le clair-obscur. Selon Lewi, les images cinématographiques contamineraient l'œuvre à travers les jeux d'une esthétique expressionniste²⁴ dont Schulz avait la passion cinéphilique. Mais au-delà d'une appartenance à un mouvement artistique ou à un genre, sa poétique repose sur la contamination entre l'action des personnages et la matière inerte, sur sa capacité à faire littéralement décoller celle-ci de son inertie, tandis qu'en retour, les personnages se crispent dans une pose, sont absorbés par le monde des choses tels des poupées, enroulés dans l'étoffe comme dans le rouleau d'un texte ancestral ou dans un livre animé. En témoigne l'agitation au magasin :

Les commis se livraient à mille gambades. Rebondissant sur les grosses pièces d'étoffe, ils plantaient entre les rayonnages des tentes de serge et y suspendaient des draperies en forme de balançoires. Déroulant les lourdes coupes de drap, ils en libéraient une pénombre duvetée, centenaire et cent fois mise en plis. Enfin délivré, ce crépuscule de feutre décati par l'âge imprégnait l'espace de parfums anciens, de l'odeur des jours révolus, patiemment empilés en couches innombrables depuis les frais automnes d'antan. Des nuées de mites aveugles s'éparpillaient dans l'air assombri, des flocons de duvet et de laine voletaient dans la salle, accompagnant ces ténébreuses semailles, tandis que le campement crépusculaire de peluche veloutée s'imprégnait de l'essence automnale de l'apprêt. Bivouaquant au milieu de leurs tentes, les vendeurs ne méditaient que tours et espiègleries : ils se laissaient enrouler par leurs camarades jusqu'aux oreilles dans les sombres coupes de drap frais, puis restaient ainsi, serrés, couchés l'un à côté de l'autre, béatement cois sous les piles – pièces vivantes, momies de textile sachant tout juste rouler des yeux et simuler la terreur d'être dans l'impuissance de bouger. Ou bien ils préféraient se faire balancer et berner jusqu'au plafond dans des nappes largement étendues : le claquement sourd du drap, les rafales brassant l'air en furie les plongeaient dans un ravissement démentiel. La boutique entière paraissait s'arracher au sol, jaillir au vent à travers ces étoffes ailées [...]²⁵.

Les odeurs surgissent à la manière d'images qui s'animent, les parfums s'empilent et rapaillant un crépuscule, des semailles, tout un paysage, véritable régime

²³ H. Lewi, *Bruno Schulz ou les stratégies messianiques*, La Table Ronde, Paris, 1989, p. 160.

²⁴ *Ibid.*, p. 161.

²⁵ B. Schulz, « La morte saison », dans *Le Sanatorium au croque-mort*, *Œuvres*, Paris, Denoël, 2004, pp. 246-247.

d'apparitions et de voltige qui, depuis les draperies suspendues, participent d'un effet général d'arrachement à la gravité. Même récit dans « La nuit de la Grande Saison » :

Les murs du magasin furent bientôt enfouis sous les formations puissantes de cette cosmogonie du drap, sous ces chaînes montagneuses surgies en imposants massifs. Des vallées profondes se creusaient parmi les pentes abruptes et les reliefs des continents nouveaux explosaient dans le calme pathétique des hauts plateaux. L'espace du magasin s'était élargi en un immense panorama de paysage automnal, plein de lacs et de lointains brumeux, et, dans ce décor fabuleux, mon père marchait à grands pas, traversant les plaines et les vallées de ce pays de Canaan fantastique, les mains déployées au-dessus de la tête en un geste de prophète, semblant modeler le paysage à grands coups d'inspiration²⁶.

Ce qui impressionne ici, ce ne sont plus simplement les images elles-mêmes, capables de rendre le visible, mais cette *levée* au sein du quotidien. Aux yeux du spectateur de cinématographe, un monde s'anime en se levant d'une simple toile. Le glissement du plan quotidien du magasin familial à celui, panoramique, d'un paysage utopique appartient à ce principe de l'animation selon lequel les jeux de la matière et de la forme, comme par insubordination, reformulent l'espace du panorama et les dimensions du monde au fil de l'écoulement du temps. En retour, l'animation est littéralement projetée dans le livre :

Au mois de juillet, mon père partait aux eaux et nous laissait, ma mère, mon frère aîné et moi, en pâture aux journées d'été, blanches de feu et enivrantes. Nous feuilletions, étourdis de lumière, le grand livre des vacances, dont chaque page scintillait de soleil et conservait tout en son fond, sucrée jusqu'à la pâmoison, la pulpe des poires dorées²⁷.

Cartes animées, plans de la ville ou d'un quartier où, comme tout à l'heure dans le magasin paternel, se dégagent des images et des métamorphoses : le récit se déploie à la manière de retables soudainement animés par la lumière, ou de cartes dépliées, offrant une projection de l'enfance, tantôt lumineuse, tantôt sombre, fabulations délivrées par le geste démiurgique du père. Dans ses *Déclarations sur des projets et créations littéraires*, Schulz écrit :

Le germe initial de mes « Oiseaux » fut par exemple un scintillement de papiers peints dans un champ de vision sombre – rien de plus. (...) Le germe initial de « Printemps » fut l'image d'un album de timbre-poste, qui rayonnait au centre de la

²⁶ B. Schulz, *Les boutiques de cannelle (Le traité des mannequins)*, *Op. cit.*, p. 137.

²⁷ *Ibid.*, p. 33.

vision, brillant d'une puissance allusive extraordinaire, une charge si agressive qu'on ne pouvait passer outre²⁸.

Au début du *Sanatorium au croque-mort*, le narrateur décrit avec exubérance son rapport idyllique au Livre, insistant encore sur sa dimension projective et utopique :

Le Livre... Jadis, au petit matin de mon enfance, à la première aube de ma vie, sa douce lumière éclairait l'horizon. Il reposait glorieux sur le bureau de mon père qui, plongé en lui, frottait en silence, patiemment, d'un doigt humecté de salive le dos des feuillets jusqu'à ce que le papier aveugle s'embrumât, se brouillât, réveillât le troublant pressentiment. Soudain le papier tombait en miettes, dévoilant un bord ocellé, et mon regard défaillant glissait dans le monde vierge des couleurs divines, dans l'humidité merveilleuse des azurs limpides. (...) Parfois mon père se détachait du Livre et s'éloignait. Je restais seul, alors le vent traversait les pages et les images se levaient. (...) C'était il y a très longtemps. A cette époque, ma mère n'était pas encore là. Je passais mes journées seul avec mon père, dans notre chambre grande comme le monde²⁹.

Que les pages et les images d'un livre puissent se « lever », grandir dans l'espace d'une chambre, se dresser à la manière des apparitions, cela tient bien, à l'époque où Schulz écrit, d'un art cinématographique, un art imaginé comme chambre d'animation. Dans la logique même du film d'animation inventé par Emile Cohl en 1908 (**fig. 6**), l'être émerge, se « soulève » d'un arrière-fond de la matière ; il se délie de la possibilité même du trait, comme pour s'affronter à la réalité autonome du film, à la main du dessinateur comme au défilement de la pellicule, à l'engrenage des enchaînements d'actions. Or chez Schulz, ce geste de la main qui consiste à écrire rencontre aussi, dans son principe démiurgique, la fabulation d'une esquisse qui prend chair et souffle.

Kafka au bord du film

Sans être un dessinateur professionnel, Kafka a produit au fil du temps un certain nombre de portraits, de croquis et dessins. Mais surtout, il aimait voir son écriture ponctuée de gribouillis ou de quelques figures inscrites en marge, en l'occurrence dans son journal (entre 1909 et 1923), dont plusieurs oscillent entre la lettre tracée et l'évanescence d'un trait tiré, allongé, parfois rebondissant. Si plusieurs de ces figures évoquent en quelques jets rapides et estompés la possibilité ou la trace

²⁸ B. Schulz, « Déclarations sur des projets et créations littéraires », dans *Œuvres, Op. cit.*, p. 512.

²⁹ B. Schulz, *Le Sanatorium au croque-mort, Ibid.*, pp. 125-126.

d'une animation, certaines représentent de manière schématique une simple pose livrée au plaisir des ombres chinoises : un sujet compact qui adopte une attitude, un corps étiré aux limites de l'attente, parfois courbé, une composition de traits qui n'arrive à évoquer le mouvement qu'en sursaut (**fig. 7**). Ces dessins appartiennent à ce corpus des hommes marionnettes, ainsi désignés par Max Brod : « des marionnettes noires suspendues à des fils invisibles »³⁰ [30]. Cette « série » contraste quelque peu avec d'autres dessins, un peu plus élaborés, quoique toujours minimalistes, orientés vers la caricature ou le burlesque. Ces figurines noires font taches davantage qu'elles ne signifient ; elles expriment minimalement, dans le prolongement du geste d'écriture. Figures plutôt qu'images, elles se démarquent également d'autres séries où le trait semble porté par la souplesse du geste : quelques lignes à peine esquissées d'un marcheur ou d'un coureur emporté par son propre mouvement, à la limite de l'estompement. La ligne souple y est alors rebondie, bondissante même, arrondie selon la courbe du dos. Ce sont toujours de petits hommes, tantôt brisés, tantôt élastiques, soumis à une capture dont l'origine nous échappe (**fig. 8**).

Les figurines noires paraissent, elles, combattre la possibilité qu'ont les autres de s'enfuir ou de se dissoudre si aisément dans l'atmosphère à la faveur d'une courbe à peine esquissée. Au contraire, mais comme dans le cinéma d'Emile Cohl, bien que formant cette fois des triangles, des carrés, des rectangles, soit des formes angulaires contrariées, sans égard pour quelque courbe, les figurines « posent ».

Chaque figure est à prendre comme le signe d'un alphabet personnel, indéchiffrable dans son écriture, mais éloquent dans sa simplicité graphique, rappelant le « K » de Kafka (**fig. 9**) : figures d'impuissance, de fatigue – figures arrêtées dans le double sens de la pose et de l'arête architecturale d'une ligne d'angles formée par l'intersection de deux surfaces. L'hypothèse que je formule ici est que cet

³⁰ M. Brod, *Biographie de Franz Kafka*, cité par J. Sudaka-Bénazéraf, *Le Regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 145. Les dessins de Kafka se trouvent dans divers manuscrits, lettres, journaux. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf a mené ses recherches dans les manuscrits conservés par la Bibliothèque de l'Université de Jérusalem, ainsi qu'à la Bodleian Library d'Oxford, aux Etats-Unis à Yale, Columbia, en Allemagne à l'Université de Wuppertal, au Schiller-Nationalmuseum de Marbach, et en France auprès de Marthe Robert. Une collection de 40 dessins a été publiée par Niels Bokhove et Marijke van Dorst dans *Einmal ein grosser Zeichner (Franz Kafka als Bildender Künstler)*, Vitalis Verlag, 2011.

« arrêt » place Kafka au bord du livre animé plutôt qu'à l'intérieur, à la différence de Schulz. L'esthétique des dessins de Kafka ne contredit pas son écriture romanesque. Quelque chose, en effet, *retient* Kafka dans son amour du cinéma.

Dans la *Postface au Procès*, Schulz, qui en est le traducteur polonais, écrit ceci :

Kafka perçoit de façon particulièrement aiguë la surface, l'apparence du réel. Il connaît à merveille les gesticulations, les mécanismes externes des événements et des situations, leurs engrenages et leurs implications, mais ce n'est pour lui qu'un tissu de surface, un épiderme sans racines qu'il jette comme un vêtement délicat sur la réalité transcendante³¹.

A son corps défendant, Kafka y verrait sans doute un rapport cinématographique, lui qui déclarait : « le cinéma contraint l'œil à endosser un uniforme, alors que jusqu'ici il était nu »³².

Les remarques faites par Kafka dans sa correspondance au sujet de ses visites au Panorama impérial de Friedland en Bohême, en 1910, expliquent ce qu'il entend par cette entrave au regard et confirment la lecture de Schulz :

Les images [y] sont plus vivantes qu'au cinéma, parce qu'elles permettent au regard le repos qu'il a dans la réalité. Le cinéma prête aux objets qu'il montre l'inquiétude de son mouvement, l'immobilité du regard me paraît plus importante³³.

En effet, le cinéma ne permet pas de retenir les images, de les fréquenter à souhait, d'y opérer une *recherche* par les yeux, un véritable travail de lecture, comme le souhaiterait Kafka. Comme le constate Hanns Zischler, « Il existe un déplaisir manifeste (et empreint de jouissance) à ne jamais pouvoir retenir les images du cinéma que de manière provisoire et insuffisante »³⁴.

Si Schulz, dans son œuvre littéraire, pénètre le régime de la matière animée, Kafka se tient à la surface, se consacrant d'abord à l'exercice du trait et de sa pantomime, attentif aux poses et aux gesticulations – exercice de souplesse et de positionnement, non de pénétration :

³¹ B. Schulz, *Postface* à F. Kafka, *Le Procès*, Ed. Roj, Varsovie, 1936. Traduction de C. Jezewski et F. Lallier. Dans Bruno B. Schulz, *Les boutiques de cannelle, Le Sanatorium au croque-mort, Essais, Correspondance*, Paris, Denoël, 2004, p. 385.

³² Cité par G. Janouch dans H. Zischler, *Kafka va au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 1996, p. 11.

³³ Cité dans *Ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p.85.

[...] l'homme que K. avait vu de loin était arrivé lui aussi jusqu'à la porte ; *il s'était appuyé des deux mains à la traverse et se balançait sur la pointe des pieds comme un spectateur impatient*. La jeune fille fut la première à reconnaître que l'attitude de K. était causée par un malaise, elle lui apporta un fauteuil et lui demanda : « Ne voulez-vous pas vous asseoir ? ». K. s'assit aussitôt et, pour mieux se tenir, appuya même les bras sur les deux accoudoirs³⁵.

Ailleurs, le personnage de Leni et Block, le négociant, se prêtent devant l'avocat à une scène muette :

Block fut tout heureux de sa venue, il la pria immédiatement, par une pantomime agitée, de s'entremettre pour lui auprès de l'avocat. (...) Leni devait savoir comment il fallait prendre l'avocat ; elle montra la main de Me Huld et avança ses lèvres comme pour un baiser. Block aussitôt exécuta un baisemain et le répéta même deux fois sur l'invitation de Leni. Mais l'avocat se taisait toujours. Alors Leni se pencha sur lui – *on vit son corps se dessiner magnifiquement dans ce mouvement – et, profondément inclinée sur le visage de Me Huld, elle caressa ses longs cheveux blancs*³⁶.

Plus loin dans le texte, K. est aux prises avec deux messieurs qui l'escortent :

Aussitôt la porte franchie, *ils s'accrochèrent à ses bras de la plus bizarre façon* : K. ne s'était encore jamais promené ainsi avec personne. *Ils collaient leurs épaules par-derrière contre les siennes, et, au lieu de lui donner le bras, enlaçaient ceux de K. dans toute leur longueur en lui maintenant les mains en bas par une prise irrésistible qui était le fruit d'un long entraînement*. K. marchait entre eux *tout raide* ; *ils formaient maintenant à eux trois un tel bloc* qu'on n'aurait pu écraser l'un d'entre eux sans anéantir les deux autres. Ils réalisaient une cohésion qu'on ne peut guère obtenir en général *qu'avec de la matière morte*³⁷.

Les attitudes corporelles (exubérance ou retenue suspecte, prolifération de têtes penchées³⁸, de gestes inappropriés) caractérisent les romans de Kafka ou plutôt, les relations entravées entre des personnages transfigurés, devenus pures figurations, objets de tracés et de déplacements calculés. La critique l'a souvent remarqué : quelque chose achoppe dans l'univers kafkaïen, en dépit de ce que cela semble suivre son cours. Cet achoppement n'est pas sans rappeler qu'au contraire du demiurge paternel de Schulz, la figure du père engage chez Kafka un rapport singulier à la « matière morte » et à l'absence du regard. Tombant sur une photographie de ses parents, le jeune héros du roman *L'Amérique*, s'étonne :

³⁵ F. Kafka, *Le Procès*, Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 108 (l'auteure souligne).

³⁶ *Ibid.*, p. 241 (l'auteure souligne).

³⁷ *Ibid.*, pp. 274-275 (l'auteure souligne).

³⁸ On pensera à l'analyse qu'en ont fait Gilles Deleuze et Félix Guattari en ouverture de leur livre *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

Il n'en regardait que plus attentivement celle [la photo] qu'il avait sous les yeux, et cherchait à capter le regard de son père *en la tournant sous divers angles*. Mais *il avait beau la tourner*, et modifier la position de la bougie, *le père refusait de vivre*³⁹.

N'est-il pas étonnant de penser qu'en la tournant ou en changeant d'angle par rapport à elle, une image puisse animer son contenu, le « rendre vivant »? Le rapport à l'image demeure alors contraint dans l'objectivation de ses possibilités géométriques : la tourner, en modifier les angles.

C'est entre 1912 et 1913 surtout que Kafka va au cinéma, avec Max Brod, et relate dans sa correspondance avec Felice Bauer, de même que dans son journal, le visionnement de films. Dans son livre *Kafka va au cinéma*, Hanns Zischler, qui s'est surtout intéressé à la correspondance et aux journaux de Kafka, souligne combien celui-ci cultive « une mémoire eidétique stupéfiante » qui lui permet de « conserver et décrire les détails exposés »⁴⁰. Bien que le livre de Zischler excède la discussion qui nous occupe, insistons sur deux éléments : le premier est que Kafka retient surtout du cinéma des « personnages » : la jeune fille innocente, la prostituée, la marchande d'esclave dans le film *La Traite des blanches*. Mais ce n'est pas tant à travers l'action qu'il recompose les « caractères » du cinéma, qu'à travers leurs poses et leurs gesticulations, la répétition et le caractère controuvé de leurs gestes, la recherche des attitudes types qu'il cultive au souvenir des affiches. Kafka se vante, par exemple, de tout savoir sur les films qui sont au programme à Prague, sans aller les voir. Reste de cette affection ce que Zischler appelle « *le sens d'une traduction gestuelle* »⁴¹, « le goût marqué [de Kafka] pour la sculpture et le langage des gestes »⁴², cette pantomime rappelant la remarque d'Adorno au sujet des derniers textes de Kafka, lesquels, selon lui,

maintiennent le lien avec le cinéma muet (lequel, ce n'est pas un hasard, a disparu presque en même temps que Kafka lui-même) ; l'ambiguïté du geste est entre la plongée dans le mutisme (...) et le mouvement visant à s'élever hors du mutisme dans la musique – ainsi, l'élément le plus important de la constellation geste-

³⁹ F. Kafka, *L'Amérique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1965, p. 122 (l'auteur souligne).

⁴⁰ H. Zischler, *Kafka va au cinéma*, *Op. cit.*, p. 43.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85 (l'auteur souligne).

⁴² *Ibid.*, p. 67.

animaux-musique est sans doute ce groupe de chiens qui font de la musique sans parler⁴³.

Le deuxième élément renvoie à l'hypothèse selon laquelle Kafka oppose au cinéma l'écriture, laquelle serait plus près du panorama, de la stéréoscopie qui permet le libre jeu de l'observation : « Le relief immobile de la stéréophotographie [rendrait] l'image "plus vivante" »⁴⁴ que celle du cinématographe. « Le cinéma (...) s'oppose[rait] à l'"immobilité du regard" et produi[rai]t moins une réalité vivante qu'une réalité mécanique, un battement automatisé »⁴⁵. La marionnette animée que proposent les films tournés en seize ou vingt images par seconde, attire pourtant indéniablement Kafka, comme le soutient Jacqueline Sudaka-Bénazéraf⁴⁶. Mais sans doute est-ce en raison non pas des possibilités qu'offre le médium quant à la *restitution* du mouvement, mais de son caractère *animé*, de cette domestication de la figure que permet le cinématographe en soumettant celle-ci à la double contrainte de la pose et du mouvement. Les corps des acteurs du cinéma naissant n'agissent pas autrement, coincés qu'ils sont entre la pose (ou *pause*) comme gage de leur expressivité muette et la puissance de l'animation qui les entraîne dans la durée. En cela, les figurines en noire de Kafka sont emblématiques.

Dans sa remarquable étude de *La Métamorphose*, Jacqueline Sudaka-Bénazéraf accorde au regard et à la dimension optique chez Kafka une importance considérable dans la définition de sa poétique. Théâtre optique et cinéma des origines forment selon elle le complexe du regard, empreint de cette frénésie partagée par les spectateurs des premiers temps : emballement, expérimentation d'un mouvement rapide, de « cette raideur de la marionnette à chaque saccade »⁴⁷. J. Sudaka-Bénazéraf l'affirme comme si, en raison de la fonction optique de l'appareil cinématographique, il fallait confier au regard le rôle premier de cette nouvelle dramaturgie ou de cette comédie des corps animés. Or ce regard, justement, ne concerne plus la recherche optique telle qu'elle s'était redéployée à travers le réalisme romanesque depuis le XIXe siècle. Au cinéma, Kafka est convié au spectacle de corps animés qui

⁴³ T. Adorno, le 17 décembre 1934, cité par H. Zischler, *Kafka va au cinéma*, *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁴ H. Zischler, *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁶ J. Sudaka-Bénazéraf, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Leuven, Peeters/Vrin, 2000, p. 211.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 66.

apparaissent et recomposent le champ du réel, transformant la pensée. La liberté du regard que revendique Kafka et qu'entraverait le cinéma, selon lui, est bien ce qui s'exerce à outrance dans *La Métamorphose*, mais non pas, comme le pense J. Sudaka-Bénazéraf, en tant que manifestation indistincte d'une cinématographie à l'œuvre⁴⁸, car dans l'écriture romanesque de Kafka, la série des chutes, l'affolement des lignes verticales et horizontales dans leur incessant jeu de permutations, sont bien le privilège d'un regard encore non cinématographique, lequel revendique sa liberté, l'exerce à outrance, mais précisément contraint par un monde qui lui échappe, un monde « luxuriant de différences » pour reprendre les termes d'Epstein énoncés plus haut. Le regard exercé par Kafka est, en ce sens, très éloigné de celui du cinématographe. En revanche, les figures qu'il dessine et qu'il écrit, ces traits, sont bels et bien celles et ceux que le cinéma condamne à s'animer, fait émerger à travers l'animation. Le « cinéma » romanesque de Kafka, pris dans ce moment de négation du regard – de ce qui pourrait s'animer sans lui – ne se confond pas avec la simple reprise ou adaptation de procédés optiques, cinématographiques (cadrages, mouvements de caméra, etc.) mais plutôt avec cet accouplement de poses et d'agitations en pures pertes auquel se livrent des figures. C'est pourtant au *bord du cinématographique* que se maintient son écriture, au commencement de l'animation, devant l'inquiétude.

Alors que Kafka entreprend de schématiser la pose, au bord de l'animation, Schulz dilate et rend cosmogonique les moments conspiratifs de la pose, les petites accointances mesquines, le murmure des choses et des états qui font naître les créatures. On s'amusera à observer cette dernière image dont un fragment est devenu célèbre (**figs. 10 et 11**), image de l'écrivain en tant que sujet photographique auprès de qui l'animal, à la fois image animée et figuration de l'*anima*, échappe au regard, telle une percée cinématographique au sein de la photographie elle-même, point de fuite où s'échappe l'animal ou portrait de l'œuvre animée posant aux côtés de l'écrivain qui pose.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 64-65.