

Prague, métropole de l'angoisse. Transferts culturels et modernité littéraire chez Franz Kafka

Prag, Metropole der Angst. Kulturtransfer und literarische Modernität bei Franz Kafka

Annette Runte



Éditeur

CeGes Université Charles-de-Gaulle Lille-III

Édition électronique

URL : <http://germanica.revues.org/562>

DOI : [10.4000/germanica.562](https://doi.org/10.4000/germanica.562)

ISSN : 2107-0784

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2008

Pagination : 95-104

ISBN : 978-2-913857-22-6

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Annette Runte, « Prague, métropole de l'angoisse. Transferts culturels et modernité littéraire chez Franz Kafka », *Germanica* [En ligne], 43 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2010, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://germanica.revues.org/562> ; DOI : [10.4000/germanica.562](https://doi.org/10.4000/germanica.562)

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

© Tous droits réservés

Prague, métropole de l'angoisse. Transferts culturels et modernité littéraire chez Franz Kafka

Prag, Metropole der Angst. Kulturtransfer und literarische Modernität bei Franz Kafka

Annette Runte

- 1 Depuis le XIX^e siècle, la grande ville apparaît comme une figure allégorique de l'ambivalence moderne, promesse de liberté individuelle et incarnation des dangers de la civilisation. Si le sociologue Georg Simmel dénonce la surexcitation nerveuse du citadin blasé par le chaos des impressions, l'archéologue de la modernité Walter Benjamin fait une lecture des hiéroglyphes du labyrinthe urbain comme d'un rêve collectif. En tant qu'« image de pensée » (*Denkbild*), la grande ville est un espace sémiotique et un musée historique quasi-naturel, témoin de la mémoire collective empreinte d'une atmosphère particulière de traditions locales et d'échanges interculturels, bref : de son *genius loci*. Kafka en était conscient lorsqu'il disait : « Finalement, on sent la ville entière dans ses états d'âme »¹. S'il ne cachait pas son aversion contre Vienne, capitale surannée de l'esthétisme décadent, la mutation de Berlin en métropole artificielle l'intimidait. Dans l'ambiance souvent mystifiée de Prague, Kafka souffrait d'une angoisse essentielle dont il se moquait parfois vis-à-vis de son amie Milena : « Nous sommes tous deux mariés, toi à Vienne, moi à Prague avec la peur »².
- 2 Prenant en compte la fascination de la littérature (post)romantique pour la métropole, en tant que thème, motif ou symbole, la question se pose de savoir s'il existe des corrélations spécifiques entre le sujet urbain et la forme esthétique qui lui est donnée. À part des liens évidents, comme celui entre la démonisation de la ville et le style anthropomorphisant dans le fantastique 'fin de siècle' (Kubin, Meyrink), on peut constater l'évolution de l'objectivisme réaliste vers le subjectivisme moderniste, transformant le panorama urbain en paysage psychique. Après un bref regard sur Prague, « ville en crise »³ autour de 1900,

je vais suivre le flâneur pervers Franz Kafka dans l'« espace transfiguré »⁴ de son lieu natal, rendu irréel par une écriture onirique qui ne fait plus de distinction entre extérieur et intérieur. L'analyse du 'texte urbain' se concentrera sur le triangle libidinal constitué par les trois capitales mitteleuropéennes, Prague – Berlin – Vienne, lieux de domicile respectifs des partenaires d'une double correspondance, d'abord entre Kafka et sa fiancée Felice Bauer, puis entre lui et son amie Milena Pollak. Malgré l'unilatéralité d'un corpus dont seules les lettres de Kafka ont été conservées, l'échange épistolaire implicite rend compte du statut fantasmatique des grandes villes et de son rapport à leur féminisation mythique. La prédominance du spatial dans l'œuvre de Kafka et son style visuel seront ensuite discutés sur le fond d'une déconstruction de la métaphore que l'écrivain cherchait tant à éviter. Le détournement d'une parabole biblique servira à montrer dans quelle mesure le dilemme de l'indécidabilité poét(olog)ique ferait de l'écriture autoréférentielle une défense contre l'angoisse.

- 3 Vers la fin du XIX^e siècle, l'explosion de la population et les luttes nationalistes faisaient de Prague, « cette mosaïque de cultures à la fois conflictuelles et harmonieuses »⁵, un monde urbain où les « tensions » sociales étaient « palpables ». La « cité aux trois peuples » ne comptait à l'époque que 7% de Juifs germanophones, quelque peu coincés entre la « majorité tchèque » et la couche « supérieure allemande »⁶. Leur assimilation passait par la langue, enjeu politique important. Comment cette situation de rivalité un peu schizophrène a-t-elle pu stimuler la création littéraire autour de 1900? L'explication de Kafka renonce au schéma du 'triple ghetto' des Juifs germanophones (non-tchèques, non-allemands et dans leur majorité bourgeois) grâce à l'idée d'une « littérature mineure » (Deleuze/Gattari), c'est-à-dire d'une « littérature d'une minorité dans une langue majeure »⁷, opérant selon une 'micro-politique' du désir sapant la logique de la domination, au moyen du comique par exemple. Or, l'écriture de Kafka, énigmatique de par sa simplicité même, se distingue radicalement du reste de la littérature judéo-allemande de Prague, sous des aspects formels aussi bien que thématiques. Associé au *Cercle de Prague*, un groupe de jeunes écrivains, Kafka rejetait et l'attitude symboliste, voire décadente, faisant de Prague une ville mystérieuse et démoniaque, et la nostalgie mélancolique par rapport à l'ancien quartier juif soumis à la destruction. Ni pessimiste ni optimiste, Kafka n'adhérait point à l'occultisme à la mode, mais manifestait plutôt un regret sans émotion :

C'est en nous que continuent à vivre les recoins sinistres, passages mystérieux, fenêtres aveugles, arrière-cours sales, [...]. Nous déambulons dans les larges rues d'une ville reconstruite. Mais nos pas et nos regards ne sont pas sûrs d'eux-mêmes. À l'intérieur, nous tremblons de la même façon que dans les vieilles ruelles de la misère. Notre cœur ne sait rien de l'assainissement. Le vieux quartier juif en nous est plus réel que la nouvelle ville hygiénique.⁸

- 4 Bien que Kafka ait changé le sentiment de perte en dénégation grotesque, il refusait la recherche des racines de même que la régression familiale, à laquelle il se livrait cependant, en tant que 'fils éternel' (Handke). « Le lieu d'origine » serait « un lieu de souvenir, de nostalgie, de petitesse, de honte »⁹, bref: de ressentiment au sens nietzschéen. Kafka n'ayant pas écrit un roman de la ville, Prague ne figure pas dans ses romans qui se déroulent en fait dans un milieu vague et anonyme, fondé sur des 'hétérotopies' (Foucault), c'est-à-dire des lieux dysfonctionnalisés et désignifiés, qui se réfèrent à d'autres lieux, en suspendant, neutralisant ou invertissant les données spatiales normales, comme le tribunal au grenier ou le cabinet d'avocat dans une chambre à coucher¹⁰. Si la cathédrale gothique à la fin du *Procès* rappelle le *Veitsdom*,

celui-ci est déconcrétisé et délocalisé. Si « Prague n'est jamais nommée explicitement chez Kafka », la ville se « retrouve » néanmoins « de manière symbolique dans l'espace labyrinthique surplombée par le château, ou bien dans les bureaux d'une bureaucratie impénétrable, rappelant celle de la Double Monarchie »¹¹. Pour Kafka, Prague est avant tout un lieu de passages, de transitivité et d'ambiguïté de l'espace. On sait qu'Egon Erwin Kisch, 'reporter volant', prétendait qu'on pouvait parcourir Prague sans utiliser les rues, en passant en-dessous de ses fameuses 'maisons à passages'. Bien que Kafka ne « circul[ât] » que dans une petite partie de la ville, c'est-à-dire « dans le 'cercle étroit' formé par le coude » du fleuve autour des vieux quartiers, il « connaissait intimement »¹² la capitale. S'il ne décrit guère de sites touristiques, il tend à refouler la beauté artistique du mélange pragois entre baroque et *Jugendstil*, en l'insérant dans un entourage moderne, banal, ou en le faisant disparaître dans l'intemporalité d'un conte de fée. La topographie de Prague, thème de premier choix pour la littérature de l'époque, se mue en dérive surréaliste. Dans une des premières esquisses littéraires, le narrateur s'envole au-dessus du *Pont Charles* après une promenade à travers la vieille ville tout à fait reconnaissable.

« Mon compagnon [...] regarda du côté du pont, qui était vide, puis du côté de l'église des Croisés et enfin vers le ciel, qui était sans nuages. [...] il dit tout à coup, pris d'anxiété : ' [...] n'avions-nous pas décidé d'aller au mont Saint-Laurent?' 'Certainement', dis-je, 'excusez-moi' et je me relevai sans aide, mais au prix d'une vive douleur. Je chancelai et dus regarder fixement la statue de Charles IV pour assurer mon équilibre. Mais le clair de lune était maladroit et Charles IV lui-même se mit en mouvement. [...] Et il me fut facile, exécutant nonchalamment de mes bras les mouvements du nageur, d'avancer sans peine et sans douleur. Ma tête reposait mollement dans l'air »¹³.

- 5 Inspiré du roman anarchique *Bebuquin* de Carl Einstein, quant à la discontinuité narrative, l'abolition des lois physiques et la fluidité du sens, le récit ludique s'arrêtant dans des contrées inventées, rappelle les protocoles de rêves que Kafka notait dans son *Journal*, évoquant une interchangeabilité quasi-psychotique entre monde extérieur et intérieur. Les seuils des portes et les fenêtres y gagnent même parfois une signification sexuelle.

Je traversais une longue rangée de maisons, à la hauteur du premier ou bien du 2^e étage, comme on parcourt un train d'un waggon à l'autre. Je remarquai à peine les portes des maisons, car il s'agissait d'une suite gigantesque de chambres. Malgré cela, on percevait nettement le passage non seulement d'un appartement à l'autre, mais aussi d'un immeuble à l'autre. L'enfilade était souvent interrompue par des bordels¹⁴.

- 6 Dans la correspondance intime du citadin Kafka, les trois capitales prestigieuses en jeu, lieux historiques du patrimoine culturel, ne constituent ni le décor d'un roman amoureux, ni l'ambiance d'un spectacle social ou mondain. Leur nom respectif est le symbole d'un lien imaginaire, un enjeu important dans les rapports de présence/absence que Kafka entretient avec ses objets de désir. Les réflexions obsessionnelles sur la distance entre les correspondants et les commentaires récurrents sur les moyens de transports, les calculs des horaires de train et les spéculations sur l'avantage de l'échange épistolaire font partie d'une stratégie d'éloignement souvent comique. Ainsi la proposition absurde d'un rendez-vous à la gare frontalière, lieu de croisement par excellence, prévoit une durée de séjour bien inférieure à celle du voyage. Le signifiant de la ville joue avant tout un rôle primordial dans la localisation symbolique de l'Autre. Bien que Kafka veuille s'imaginer en détail la vie quotidienne de sa bien-aimée, il fait tout pour garder ses distances. Ainsi se plaît-il à déléguer l'enquête clandestine sur le quartier où habite Felice à un ami afin de réduire sa propre implication :

[...] la Immanuel-Kirchstrasse doit être bonne pour les gens fatigués. Je puis vous la décrire, écoutez : [...] Calme, à l'écart, loin du Berlin toujours bruyant. La petite rue commence par une église ordinaire. [...] Quand je suis là, [...] je me demande, est-ce toujours Berlin.' C'est ainsi que l'acteur Löwy me décrit votre rue dans une lettre que j'ai reçue hier. Je trouve la dernière question poétique, et le tout forme une description fidèle¹⁵.

- 7 Si la ville chez Kafka n'allégorise point une idée ou un idéal, mais constitue un réseau de forces, l'évaluation des trois capitales prend une fonction stratégique dans la communication. Vienne se réduit à la chambre de Grillparzer, tandis que Berlin lui semble « tellement mieux » que « ce gigantesque village en train de mourir »¹⁶. L'échange avec Milena se base sur une polémique entre Prague et « cette morne Vienne »¹⁷. Or, pour Kafka, le problème essentiel réside dans l'existence de deux modes de communication : le statut imaginaire de la présence réelle versus la suppléance symbolique de la réalité par l'écriture dont témoigne un cauchemar raconté à Milena.

C'était [...] la Vienne de mes rêves éveillés, celle que je me représente quand je pense que je m'y rendrai peut-être (elle se compose uniquement, dans ces visions, d'une paisible petite place, ta maison en forme un côté; en face il y a l'hôtel où je logerai, à sa gauche la gare de l'Ouest, celle où j'arrive, à la gauche de celle-ci la gare François-Joseph celle d'où je pars [...]). Ce n'était donc pas exactement ainsi, c'était la vraie grande ville, [...] une circulation intense et confuse : la maison où je logeais était séparée de la tienne par le long rectangle d'un jardin public. – J'étais arrivée subitement à Vienne, en avance sur mon courrier qui roulait encore à ta recherche (ce fut plus tard ce qui me tourmenta le plus). [...] Ton costume, je ne l'aimais pas. Mais je me rappelais ensuite un passage d'une de tes lettres [...], et tel était sur moi l'empire de ta parole qu'à partir de ce moment-là ta toilette me plaisait beaucoup¹⁸.

- 8 Tandis que le rêve diurne représente une cohabitation paisible, parce que la ville se réduit à une place carrée, synecdoque d'une non-rencontre entre point d'arrivée et point de départ, donnant lieu à la juxtaposition des partenaires proches mais disjoints, le rêve nocturne dramatise leur séparation, seulement surmontable par la parole. Sans aller jusqu'à comparer les lettres à Felice, qui incarne la normalité bourgeoise, à un roman réaliste et celles à Milena, attachée à la vie de bohème, à une nouvelle expressionniste, les deux femmes remplissent une fonction différente dans l'économie libidinale de Kafka, aussi bien marquée par la révolution médiatique de son époque que par les stéréotypes culturels associés aux deux capitales. Si la Berlinoise, Felice, l'attirait par son accès aux moyens de communication par distance, la Viennoise, Milena, lui procurait une sentimentalité maternelle, que son rôle de journaliste émancipée n'avait pas remis en question. Ce n'est qu'avec Dora Dymant, juive de l'Est, supportant la contradiction entre tradition et modernité, que Kafka, déjà très malade, réalisa son désir paradoxal de vivre en ville comme à la campagne. Jamais Prague n'a été pour lui l'objet perdu qu'on puisse regretter comme une amante.
- 9 Au début du roman fragmentaire, *Le Disparu*, le panorama réaliste à la Stifter d'une scène de rue new-yorkaise se livre au regard naïf du néophyte, informé par un récit de voyage populaire d'Arthur Holitzscher sur lequel l'auteur s'était documenté :

Un étroit balcon longeait toute la pièce. Mais ce qui eût constitué dans la ville de Karl le plus haut des postes d'observation ne permettait guère plus ici que de dominer une rue qui, fuyant en droite ligne entre deux rangées de maisons coupées à la hache, allait se perdre dans un lointain d'où surgissaient formidablement, du sein d'une épaisse vapeur, les formes d'une cathédrale. Et, le matin comme le soir, et dans les rêves de la nuit, cette rue était le théâtre d'une circulation fiévreuse qui, vue d'en haut, se présentait comme un mélange inextricable de silhouettes

déformées et de toits de voiture de toutes sortes, mélange compliqué sans cesse d'une infinité de nouveaux afflux, et d'où s'élevait un autre amalgame, encore plus forcené que lui, de vacarme, de poussière et de bruits répercutés, le tout happé, saisi, violé, par une lumière puissante qui, dispersée, emportée, ramenée à une vitesse vertigineuse par le tourbillon des objets, formait au-dessus de la rue, pour le spectateur ébloui comme une épaisse croûte de verre qu'un poing brutal eût fracassé à chaque instant.¹⁹

- 10 Dans la mesure où cette longue phrase, rythmée par des appositions, insertions, répétitions, parallélismes et oppositions, forme une entité hétérogène, sa structure hypotaxique reflète l'architecture et le trafic de New York. Les métaphores, cependant, se font rares. À part des tournures idiomatiques, il ne reste que l'image du poing que Kafka reprendra plus tard. Son style visuel va de pair avec un manque de transfert. La focalisation moniste de l'espace vécu ne se limite pas à la perspective linéaire. Lorsque l'« œil de caméra »²⁰ se mobilise en *travelling* quasi-filmique, la vue se décentralise : « À Munich, voyage en voiture à travers la ville. [...] De tous les bâtiments, nous ne voyons que le premier étage : [...] la perspective qu'on a depuis un logement en sous-sol. [...] les pneumatiques crissent sur l'asphalte, trempés comme les projecteurs au cinématographe »²¹. Paris, « ville cinétique, toujours en mouvement », ne se laisse fixer que par « une description cubiste »²² : « Paris est rayé : les hautes cheminées minces [...], toutes les petites cheminées qui ont la forme d'un pot de fleur, les vieux candelabres à gaz excessivement muets, les raies transversales des jalousies [...], les barres minces des toits [...], les grilles des balcons »²³. Adorno se sert d'une image optique afin d'attribuer la « perspective horriblement décalée » de Kafka à ces dispositifs textuels, semblables à un appareil de caméra posé en biais²⁴. Mais l'écrivain, fasciné par le cinéma, n'a-t-il pas reproché au nouveau médium du film d'irriter la vision calme des choses ? « Ce n'est pas le regard qui saisit les images, ce sont elles qui saisissent le regard »²⁵. En affirmant que 'nous ne voyons que ce qui nous regarde', le flâneur Franz Hessel insinue également une scission phénoménale entre œil et regard que l'expérience psychanalytique a mis en rapport avec le clivage fondamental du sujet parlant.
- 11 Mais le consensus sur le style visuel de Kafka ne semble pas incompatible avec l'hypothèse de la carence métaphorique d'une écriture simple, exacte et sans rhétoricité, influencée par le discours administratif de l'écrivain-juriste. Si le paradoxe entre signification littérale et signification figurée ne se résout qu'au prix de sa réduction à l'autoréférentialité, la métaphoricité constitutive du langage pourrait être considérée comme transcendente. Dans une conception sémiologique, l'opération paradigmatique s'effectue par substitution, tandis que l'opération syntagmatique procède par combinaison. Si l'effet métaphorique ne provient ni de l'analogie de deux signifiés ni de la co-actualisation de deux signifiants, le remplacement métaphorique ne serait pas seulement surdéterminé par le principe métonymique, mais prendrait un aspect symptomatique. Le symptôme de l'écriture kafkaïenne est de renoncer à la métaphore au sens local, sans pouvoir échapper à la rhétoricité globale du langage. Le style syntagmatique de Kafka, sans anticipations ni retours en arrière, se déploie dans une successivité stricte et sa variété sémantique ne provient pas de la polysémie, mais d'une argumentation presque 'talmudique'²⁶, sans répit ni lacune. Visant au vide à la place de la métaphore constitutive du sujet, Kafka arrive à l'allégorie de la métonymie, ouvrant l'abîme insurmontable de la 'différance' en tant que telle, irréprésentable, télescopée dans une dernière métaphore, celle du sujet humain, miniaturisé au féminin et projeté au plus loin, comme dans la comparaison burlesque adressée à une jeune fille : « [Votre

lettre est] aussi confidentielle que si l'on était tous les deux ensemble dans un appartement commun, mais séparé l'un de l'autre par mille pièces dont les portes seraient grand'ouvertes de sorte qu'on vous aperçoive, bien que vague et minuscule, dans la dernière chambre »²⁷.

- 12 Étant donné que la parabole se fonde sur une métaphore élargie sans signification ultime, elle ouvre une gamme infinie d'interprétations dont la vérité n'est plus garantie par un métadiscours. Dans un fragment non publié de 1920, *Les armes de la ville*, Kafka détourne le mythe biblique de la Tour de Babel, faisant écho à la crise du langage du début du xx^e siècle. Dans la lignée de Kierkegaard, Kafka transpose l'histoire du défi de Dieu au narcissisme humain au niveau de la pure conscience, réduisant la facticité à la possibilité d'un projet mégalomane toujours déjà différé : « l'opinion générale était qu'on ne saurait jamais être assez lent ». Comme on pense savoir qu'on ne réussirait point à construire la tour « dans le temps d'une génération », on trouve qu'il serait « beaucoup plus logique d'imaginer » que « la génération suivante [...] jugerait mal le travail fait » et le « recommencerait »²⁸. Ce qui se présente comme rationalisation pseudo-logique, s'avère être une critique ironique de l'idéologie du progrès, révélant le cercle vicieux sous-jacent entre la lutte de pouvoir et l'avidité irrépressible. Basé sur le modèle généalogique des générations, la parodie de la philosophie de l'histoire fait appel à une anthropologie pessimiste dont le mobile serait le désir d'illusion²⁹. D'un point de vue socio-culturel, la parabole reflète les conflits nationalistes de l'époque, y compris leur politique linguistique. Mais chez Kafka, la confusion des langues, dont il n'est d'ailleurs plus question, cède à l'impasse aporétique : si la répétition remplace la construction, le non-commencement garantit l'accomplissement. À cause de sa forme fragmentaire, le récit anti-esthétique décrit la ruine de la langue, en s'exposant lui-même comme ruine³⁰. « Tout ce qu'il y est né de [...] légendes est plein de la nostalgie d'un jour prophétisé où [la ville] sera pulvérisée par les cinq coups d'un gigantesque poing [...]. Et c'est pourquoi la ville a un poing dans ses armes »³¹. La fin du récit pervertit l'utopie en désir de mort, au moyen d'un emblème courant qui renvoie à la réalité contemporaine de Kafka, à savoir la violence des réformes sociales, déplorée par un Hans Karl Strobl : « l'ancien ghetto [...], bourré de maisons, faisait l'impression d'un [...] moribond. Une force sans merci, un poing de fer, ôtait ici la crasse et la puanteur de plusieurs siècles »³².
- 13 Quand Kafka écrit à Milena que « tout » son « être » serait « crainte »³³, il se réfère à une angoisse existentielle que Kierkegaard définit comme possibilité des possibilités, gouffre de la liberté. À l'opposé de Freud, Lacan pense que l'affect de l'angoisse n'est pas dû à la séparation, mais au contraire au défaut de séparation, au manque du manque³⁴, rivant le sujet à un réel menaçant et innommable. Kafka exprime l'indicible dans une identification jubilatoire avec l'angoisse, « en donnant entièrement raison à la peur, [...] sans contrainte, avec ravissement »³⁵. L'angoisse serait ce qu'il aurait « de meilleur »³⁶. Si la dimension spatiale appartient à l'ordre du réel, à ce qui reste toujours à sa place, on comprend mieux la crainte autistique qu'éprouvait Kafka par rapport aux changements, même celui d'un simple « changement de place d'une table »³⁷. Le sujet créateur, à la différence du psychotique, s'est trouvé une place dans l'ordre symbolique. Quand Kafka prétend que Prague ne le « lâchera pas », parce que « cette petite mère a des griffes »³⁸, il sait que c'est par sa faute : « Mais comment est-ce que je vis à Prague! Ce désir d'être humains que je ressens et qui se transforme en angoisse dès qu'il est accompli »³⁹.

NOTES

1. Franz Kafka : *Briefe 1902-1914*, Frankfurt a.M., Fischer, 1966, p. 66.
2. Franz Kafka : *Lettres à Milena*. Édition revue et augmentée. Traduit de l'allemand par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1988, p. 125.
3. Florence Bancaud : *Franz Kafka ou l'art de l'esquisse*, Paris, Belin, 2006, p. 25.
4. Jacqueline Sudaka-Bénazeraf : *Le regard de Franz Kafka. Dessins d'un écrivain*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 246.
5. Erika Tunner : « 'Wir in Prag': l'image de Prague dans la mémoire de Johannes Urzidil ». In : *Carrefours de rencontres. De Stefan Zweig à Christa Wolf. Les littératures allemandes et autrichiennes du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 85-101, ici p. 86.
6. F. Bancaud, *op. cit.*, p. 25.
7. Cité in E. Tunner, *op. cit.*, p. 93.
8. Cité in Gustav Meyrink : *Der Golem. Roman*, Frankfurt a.M., Berlin, Ullstein, 1994. Postface d'Eduard Frank, p. 283 (traduit par A.R., ainsi que les citations suivantes, s'il n'y pas d'autres indications).
9. Kafka, *Briefe*, *op. cit.*, p. 265.
10. Cf. Susanne Hochreiter : *Franz Kafka. Raum und Geschlecht*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007.
11. Delphine Bechtel : « Le marginal de Prague à Lodz : Individu et communauté chez Franz Kafka et Ysroël Rabon », in : *Cultures d'Europe Centrale*, 2001, 1, p. 17-33, ici p. 23.
12. Bancaud, *op. cit.*, p. 24.
13. Franz Kafka : « Description d'un combat » [Ms. A], in : *Œuvres Complètes*, t. II. Édition présentée et annotée par Claude David, Paris, Gallimard, 1980, p. 13-14.
14. In Franz Kafka : *Träume*, Frankfurt a. M., Fischer, 1993, p. 23.
15. Franz Kafka : *Lettres à Felice*, Paris, Gallimard, 1972, t. I, p. 87.
16. *Ibid.*, p. 621.
17. *Lettres à Milena*, *op. cit.*, p. 11.
18. *Ibid.*, p. 61-64.
19. Franz Kafka : « L'Amérique » [L'Oublié], in : *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1946, t. I, p. 33.
20. Peter Beicken : « Le flâneur de Kafka ». In : *Europe*, 2006, 923, p. 160-184.
21. Cité in Sudaka-Bénazeraf, *op. cit.*, p. 219.
22. *Ibid.*, p. 184-185.
23. Franz Kafka : *Journal*. Traduit et présenté par Marthe Robert, Paris, Grasset, p. 598.
24. Cité in Bernd Neumann : *Franz Kafka. Aporien der Assimilation*, München, Fink, 2007, p. 60-61.
25. Cité *ibid.*, p. 234.
26. Fernand Cambon : « Die Anmessung des Schreibens », in : Françoise Rétif/Johann Sonleitner (éds.) : *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2008, p. 153-161.
27. *Briefe*, *op. cit.*, p. 263.
28. Franz Kafka : « Les armes de la ville », in : *Œuvres Complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 551.
29. *Ibid.*, p. 550.
30. Michael Braun : « 'Aufgehoben die Reste' – Kafkas Fragmentarik als Leitform der Moderne », in : *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses*. Édité par Jean-Marie Valentin, Bern et alii., Peter Lang, 2008, t. 11, p. 349-355.
31. « Les armes », *op. cit.*, p. 151.

32. Karl Hans Strobl : « Die Vaclavbude », in : Hans Binder, *Literaturreisen. Prag*, Stuttgart, Dresden, Klett, 1992, p. 184.
33. Lettres à Milena, *op. cit.*, p. 56.
34. Cf. Jacques Lacan : *Le Séminaire. Livre X. L'Angoisse (1962-1963)*. Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2004, p. 80.
35. *Lettres à Milena, op. cit.*, p. 124.
36. *Ibid.*, p. 181.
37. *Briefe, op. cit.*, p. 382.
38. Cité in F. Bancaud, *op. cit.*, p. 25.
39. *Briefe, op. cit.*, p. 101.

RÉSUMÉS

Si Prague, métropole au croisement de trois cultures, a laissé des traces dans l'œuvre de Kafka, l'évocation littéraire de la grande ville anonymisée passe par un labyrinthe d'« hétérotopies » (Michel Foucault) déconcrétisant et désignifiant les lieux réels de manière symbolique. La cartographie imaginaire réurgit dans le réseau topographique de son journal intime et de ses protocoles de rêve. L'analyse du 'texte urbain' et de sa féminisation mythologique se concentrera sur le triangle fantasmatique constitué par les trois capitales mitteleuropéennes, Prague – Berlin – Vienne, lieux de domicile respectifs des partenaires d'une double correspondance, d'abord entre Kafka et sa fiancée Felice Bauer, puis entre lui et son amie Milena Pollak. La primauté du spatial et du visuel dans l'écriture de Kafka et son style 'syntagmatique' seront ensuite discutés sur le fond d'une déconstruction de la carence métaphorique. Le détournement d'une parabole biblique (*Les Armes de la ville*, 1920) servira à montrer dans quelle mesure le dilemme de l'indécidabilité poétique et poétologique ferait du modernisme autoréférentiel et 'an-esthétique' une défense contre l'angoisse.

Wenn Prag, Metropole am Kreuzungspunkt dreier Kulturen, Spuren im Werk Franz Kafkas hinterließ, dann als eine anonymisierte Großstadt, deren literarische Evokation über ein Labyrinth von entwirklichenden und designifizierenden «Heterotopien» (Michel Foucault) verläuft, die reale Orte nurmehr symbolisch suggerieren. Diese imaginäre Kartografie taucht im topografischen Netz der Tagebücher und Traumprotokolle wieder auf. Die folgende Analyse des «urbanen Textes» und seiner mythologischen Verweiblichung konzentriert sich auf das fantasmatische Triangel dreier mitteleuropäischer Städte, Prag – Berlin – Wien, der jeweiligen Wohnorte der Partner eines doppelten Briefwechsels, zunächst zwischen Kafka und seiner Verlobten Felice Bauer, sodann zwischen ihm und seiner Freundin Milena Pollak. Der Vorrang des Räumlichen und des Visuellen in der Schrift Kafkas sowie sein «syntagmatischer» Stil werden danach auf dem Hintergrund einer Dekonstruktion der von ihm vermiedenen Metaphorik diskutiert. Abschließend wird an einem umfunktionierten biblischen Gleichnis (*Das Stadtwappen*, 1920) gezeigt, in welchem Maße das Dilemma poet(olog)ischer Unentscheidbarkeit aus dem selbstbezüglichen und «an-ästhetischen» Modernismus eine Abwehr der Angst werden lässt.

INDEX

Mots-clés : Prague

AUTEURS

ANNETTE RUNTE

Université de Siegen, RFA