



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

17 | 2014

Au-delà

Kafka et Quiroga, ou la chute de l'au-delà dans l'ici-bas

Tess Grousson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/957>

DOI : 10.4000/trans.957

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Tess Grousson, « Kafka et Quiroga, ou la chute de l'au-delà dans l'ici-bas », *TRANS-* [En ligne], 17 | 2014, mis en ligne le 24 février 2014, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/957> ; DOI : 10.4000/trans.957

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

Kafka et Quiroga, ou la chute de l'au-delà dans l'ici-bas

Tess Grousseau

- 1 Horacio Quiroga a publié son récit intitulé « Los buques suicidantes » (« Les bateaux suicides ») en 1906, dans la revue argentine *Caras y Caretas*, et l'a repris dix ans plus tard, en 1917, dans le recueil intitulé *Cuentos de amor de locura y de muerte* (*Contes d'amour de folie et de mort*). Dans ce bref récit, un narrateur anonyme raconte comment les passagers d'un navire en partance pour l'Europe se retrouvent sur le pont pour échanger des histoires de marins et des faits-divers sur les vaisseaux fantômes. Il cède rapidement la parole à l'un des personnages qui partage sa propre expérience avec ses compagnons de voyage. Ce conte met donc en scène une multitude de personnages réunis par un même désir : celui de comprendre le mystère des navires abandonnés.
- 2 Entre 1913 et 1917, Franz Kafka a travaillé lui aussi à la composition d'un bref récit, qui est resté inachevé et n'a pas été publié de son vivant, mais qui est connu aujourd'hui sous le titre « Der Jäger Gracchus » (« Le Chasseur Gracchus »), et dont on trouve quelques fragments, plus ou moins aboutis, dans son *Journal* et dans les « cahiers in-octavo ». Ce récit rend compte de l'accueil réservé à un chasseur, à la fois mort et vivant, par le maire de Riva, une ville lacustre située au nord de l'Italie, dans laquelle Kafka a séjourné plusieurs fois.
- 3 Ces nouvelles courtes, simples, apparemment inoffensives, inventent ainsi un espace réunissant l'ici-bas et l'au-delà, et mènent le lecteur, par la puissance de l'eau des mers et des rivières, sur la voie du silence, du néant et de la mort.

Du vraisemblable au surnaturel

- 4 Kafka et Quiroga ancrent tous deux leur récit dans un univers vraisemblable. Le récit de Kafka s'ouvre ainsi sur une description très simple du port de Riva, où quelques personnages s'adonnent à des activités sans prétention : deux enfants jouent aux dés, un homme lit le journal, un marchand se repose, etc. Le port entier paraît ainsi baigner dans

la somnolence tranquille d'un après-midi printanier. Cette simplicité est d'ailleurs sensible dans la narration même, qui est structurée par le regard, fluide, de l'un des personnages¹. Et c'est avant tout parce qu'elle se déroule à proximité d'un lac que cette scène paraît si sereine : l'eau calme et sans vagues semble en effet communiquer sa paisibilité intrinsèque à la fois aux personnages du récit et à la narration, et orienter ainsi ce petit tableau vers la rêverie ou le conte de fées.

- 5 Dans le récit de Quiroga, le narrateur commence par évoquer le phénomène étrange mais bien réel des navires perdus, puis il s'intéresse au cas exemplaire du *Maria Margarita*, un navire fictif probablement inspiré du *Mary Celeste*. L'ancrage du récit dans un cadre vraisemblable est cependant maintenu, grâce à l'emploi simultané de noms propres et de marques temporelles précises.
- 6 Nous avons donc affaire à deux textes de fiction, mais qui, malgré leur caractère vraisemblable, sont peu à peu gagnés par l'incompréhensible. De nombreux éléments rattachent en effet ces deux nouvelles à la tradition du récit fantastique tel que Maupassant ou Poe l'ont pratiqué : l'apparition d'événements inexplicables plonge alors les personnages et le lecteur dans une atmosphère surnaturelle, inquiétante, ou, comme l'écrit Quiroga, à la fois « lugubre et tranquille² » (p. 23).
- 7 La dissonance apparaît dès la première phrase du conte de Quiroga, puisqu'il y est question de cet étrange retrait de l'humanité, qui abandonne soudain ses navires ; et tout le début du texte est inquiété par cette disparition. Quiroga invente ainsi un monde peuplé de « navires silencieux³ » (p. 23) et néanmoins « désert⁴ » (p. 23), et c'est cette désertion générale qui frappe les marins dès qu'ils montent à bord des navires fantômes. Le constat est en effet toujours le même : « il n'y avait personne⁵ » (p. 24), « on n'a trouvé personne⁶ » (p. 25), « nous n'avons vu personne⁷ » (p. 25). Les personnages du récit qui écoutent cette étrange histoire sont progressivement envahis par la peur : les hommes s'étonnent et s'interrogent, tandis que les jeunes femmes, « nerveuses⁸ » (p. 24), écoutent le capitaine « en frissonnant⁹ » (p. 24). Ce n'est pourtant pas l'« histoire de marins¹⁰ » (p. 24) qui les trouble : car elles sont, « sans le vouloir¹¹ » (p. 24), « gagnée[s] par le murmure suggestif de la houle¹² » (p. 24) et par « la voix rauque¹³ » (p. 24) des marins. L'inquiétude légère de ces vulnérables auditrices est ainsi le signe tangible de la mise en marche du processus fantastique qui fait l'objet du récit central, où l'environnement maritime (mer et marins mêlés) influe directement sur l'esprit et le corps des personnages.
- 8 Le récit de Kafka, comme beaucoup de ses écrits, est lui aussi marqué par l'étrange. Il s'ouvre en effet sur une série de phrases brèves, chacune d'elles étant consacrée à un ou deux personnages seulement. Et la juxtaposition paratactique de ces phrases donne l'impression que chaque personnage est isolé des autres : ils sont ensemble et seuls à la fois, de cette solitude paradoxale héritée du Romantisme, et caractéristique encore de notre époque. Ces personnages semblent par ailleurs désincarnés, et leur tranquillité trop parfaite, semblable à celle du « héros¹⁴ » (*Pl.*, p. 452) qui orne le « monument¹⁵ » (*Pl.*, p. 452), leur donne une apparence de statue. Le calme général de la scène se rapproche donc d'une fixité anormale et inhumaine, qui inscrit l'histoire dans une temporalité insaisissable, dans un présent de cauchemar presque en dehors du temps. Ces quelques éléments anticipent sur l'apparition de la barque du chasseur, qui perturbe la tranquillité inquiétante de la scène. Cette barque, qui transporte un homme apparemment mort, est comme « portée au-dessus de l'eau¹⁶ » (*Pl.*, p. 452), et semble ainsi tout droit venue d'un rêve (peut-être celui du cafetier sommeillant), ou d'un au-delà qui ne serait pas soumis à la gravitation. Et ce n'est que lorsque le défunt ouvre les yeux que nous comprenons que

l'étrangeté croissante de la scène est due à la rencontre progressive de la vie et de la mort, c'est-à-dire à la chute de l'au-delà dans l'ici-bas. Car ce ne sont pas les personnages qui, emportés par la prose de Kafka et Quiroga, progressent vers l'au-delà ; c'est véritablement l'au-delà lui-même qui s'avance, et qui tombe doucement sur les textes comme un brouillard ou une nuit. Les personnages principaux demeurent, pour la plupart, dans le même *hic et nunc*, et c'est paradoxalement cet ancrage ferme dans l'ici-bas qui favorise la dissolution des frontières entre l'ici et l'ailleurs.

L'indécidabilité généralisée

- 9 La mise en œuvre de la chute de l'au-delà dans l'ici-bas s'accompagne d'une esthétique de l'indécidable : les mondes se rejoignent et se mêlent, sans que l'on sache véritablement à quel moment on passe de l'un à l'autre. Or cette indécidabilité est comme imposée par le cadre maritime, puisque, comme l'écrit Bachelard dans *L'Eau et les Rêves*, « l'eau imaginaire nous apparaît [...] comme l'élément des transactions, comme le schème fondamental des mélanges¹⁷ ». Les personnages de Kafka et Quiroga sont donc pris dans un système d'oppositions, ou plutôt de tensions entre des pôles opposés mais qui ne sont, dans ces récits, jamais exclusifs l'un de l'autre.
- 10 Dans le récit de Quiroga, l'irruption d'événements non expliqués est préparée par une pause dans la narration : le vent tombe, la mer est calme, et les marins sombrent tous dans une « apathie générale¹⁸ » (p. 26). L'apaisement soudain des éléments influe donc sur les hommes qui se trouvent à leur tour gagnés par la torpeur. Alors seulement, tandis qu'ils entrent dans une nouvelle temporalité où tout est lent et incertain, le *transport* de ces marins peut commencer : ils « déambul[ent]¹⁹ » (p. 25) sur le pont, s'employant à des activités simples et sans but, « les yeux perdus²⁰ » (p. 26), et l'« air vague²¹ » (p. 26). Et c'est comme frappés de « somnambulisme²² » (p. 26) qu'ils se jettent à l'eau les uns après les autres. Les marins perdent donc leur faculté rationnelle mais maintiennent, malgré l'engourdissement de leur corps, une certaine vigilance sensorielle : ils observent et écoutent le monde autour d'eux (bien qu'il soit réduit désormais aux dimensions du navire), ils restent en silence, se regardent, mais sans comprendre ce qu'ils font. Cette hésitation entre mouvement et inertie rejoint ici l'hésitation entre veille et sommeil, et le personnage qui raconte ses mésaventures à ses compagnons de voyage insiste sur l'état intermédiaire de ses camarades d'infortune. Il explique, en effet, qu'ils semblent tous plongés dans un demi-sommeil : l'un est « fatigué²³ » (p. 26), l'autre « distrait²⁴ » (p. 26), un autre encore « tout ensommeillé²⁵ » (p. 26). Il parle tour à tour, pour désigner l'engourdissement général qui frappe l'ensemble des membres de l'équipage, de « somnambulisme morbide²⁶ » (p. 26) et de « mort hypnotique²⁷ » (p. 27) — ces deux syntagmes constituant d'ailleurs les seules mentions explicites de la mort dans la nouvelle (à l'exception du titre, dont nous reparlerons plus loin). Puis les marins sont comme éveillés subitement : ils se frottent les yeux, s'étirent, sifflent, et finissent par se jeter à l'eau. La vie sur le navire ressemble ainsi à un rêve étrange, suspendu entre la veille et le sommeil.
- 11 Le chasseur Gracchus est lui aussi un personnage inerte et mouvant à la fois, qui erre de par le monde « depuis des centaines d'années²⁸ » (*Pl.*, p. 456) tout en restant couché dans sa barque ou sur la civière, affaibli par la mort qui le rattrape. Car ce chasseur est vivant et mort à la fois. Mais puisqu'il « couche²⁹ » (*Pl.*, p. 456) dans sa barque, cette mort paradoxale s'apparente à une forme de sommeil. Le début du récit se déroule d'ailleurs

dans un silence intégral : les personnages qui apparaissent dans les premiers paragraphes ne parlent pas, et ceux qui portent la civière communiquent uniquement par gestes ; ce silence demeure toutefois insuffisant aux oreilles du maire, qui fait comprendre au marinier, par un simple regard, qu'il doit quitter la pièce.

- 12 L'esthétique de l'indécidable mise en œuvre dans ces récits ne se réduit donc pas à une simple opposition, ni même à une inversion, entre mouvement, veille, vie et langage d'une part, et immobilité, sommeil, mort et silence d'autre part ; entre ce qui caractérise, en somme, l'ici-bas et l'au-delà. Chacun des personnages est travaillé par l'ensemble de ces forces, qui s'y rencontrent, s'y opposent, s'y entrelacent, si bien que nous ne savons plus qui est véritablement vivant et qui est mort, qui est réel et qui n'est qu'une chimère.
- 13 Kafka et Quiroga mettent tous deux en scène des personnages qui incarnent l'exil et l'ailleurs. Celui qui raconte son aventure dans le récit enchâssé de Quiroga — personnage anonyme, comme tous ceux de cette nouvelle — est présenté par le narrateur premier comme un « excellent compagnon³⁰ » (p. 24) de voyage, un homme charmant qui accepte de partager son histoire avec les autres passagers. Il s'agit cependant d'un personnage « discret³¹ » (p. 24), qui reste à l'écart, « admirant les choses à part lui et parlant peu³² » (p. 24). Et la curiosité des autres personnages, qui l'interrogent sur son aventure, n'est nullement satisfaite par son récit, puisqu'elle demeure à la fin de la nouvelle. Ce qui les intrigue alors n'est cependant plus l'histoire de ceux qui se sont jetés à l'eau sans raison apparente, mais le narrateur lui-même, cet « homme étrange³³ » (p. 27) qui conclut son discours par un énigmatique « C'est tout³⁴ » (p. 26), formule conclusive laconique, qui prive son récit de toute forme d'explication. Cet homme n'est donc pas seulement un solitaire : il est un véritable étranger, un homme que nul ne connaît et que nul ne comprend ; et c'est paradoxalement cette incompréhension seule, cristallisée autour de celui qui incarne tout le mystère du conte, qui paraît « bien compréhensible³⁵ » (p. 27). Si ce personnage, *alter ego* de Quiroga lui-même, retourne rapidement dans sa cabine une fois son récit achevé, c'est donc parce qu'il vient d'un ailleurs, d'un au-delà indéterminé, peut-être même du monde réel.
- 14 Dans le récit de Kafka, lorsque le maire et le défunt se retrouvent enfin seuls, le narrateur les désigne respectivement par les groupes nominaux suivants : « le monsieur » et « l'homme³⁶ » (*Pl.*, p. 453). Le maire de la ville, en tant que « monsieur », a donc déjà une place dans la société ; le défunt, lui, n'est qu'un « homme », sans fonction sociale déterminée. La première question posée par Gracchus au maire de Riva porte d'ailleurs sur l'identité de son interlocuteur : « Qui es-tu³⁷ ? » (*Pl.*, p. 453), demande-t-il, et le maire répond précisément en lui indiquant sa fonction plutôt que son nom : « Le maire de Riva³⁸ » (*Pl.*, p. 453). Le défunt poursuit alors en évoquant sa propre identité : « je suis le chasseur Gracchus³⁹ » (*Pl.*, p. 453). Après ce premier moment de rencontre et de reconnaissance, c'est donc par ces deux termes que le narrateur désigne les personnages ; « le maire » incarne ainsi l'autorité civilisée de la ville, tandis que « le chasseur⁴⁰ » (*Pl.*, p. 453) incarne la sauvagerie, la bestialité sylvestre. Car c'est véritablement le portrait d'un chasseur, au visage marqué par le soleil et aux cheveux « en broussaille, tout mêlés de gris et de noir⁴¹ » (*Pl.*, p. 456), que nous propose Kafka. La bestialité est d'ailleurs inscrite dans le nom même du personnage, qui, avec le [gr] occlusif initial et le [k] central, est plus proche du grognement animal que du langage articulé. Ce nom, *Gracchus*, désigne ainsi l'isolement intrinsèque du personnage, son errance solitaire et rude dans les forêts d'une Allemagne de légende⁴². Mais si le chasseur Gracchus est mort en poursuivant un

simple chamois, il n'est plus désormais qu'à la recherche d'un au-delà insaisissable, et ne chasse rien d'autre que l'idée que quelqu'un pourrait lui venir en aide.

- 15 Mais ce chasseur est avant tout, comme le personnage de Quiroga, un étranger : il explique ainsi au maire de Riva qu'il navigue sur les rivières depuis plus de mille ans, et signale à trois reprises qu'il est originaire de la Forêt-Noire. Et si les personnages secondaires (ceux qui ouvrent le récit) semblent indifférents à son arrivée à Riva, c'est peut-être précisément, comme le suggère Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, parce qu'ils n'appartiennent pas véritablement au même monde⁴³. Gracchus est donc un Allemand, envoyé en Italie pour le temps de ce récit, arraché à son milieu naturel sylvestre et emporté sur toutes les rivières du monde comme un Orion qui aurait quitté la Terre sans parvenir à rejoindre le ciel, un *Heimatlos* invisible et inconnu de tous, dont « personne ne sait rien⁴⁴ » (Pl., p. 456).
- 16 Car lorsque nous embarquons, lorsque nous vogueons sur les rivières ou les océans, nous abandonnons notre élément naturel. Nous ne sommes, sur l'eau, que des exilés, des étrangers en milieu étranger. En s'installant à bord d'un navire ou d'une barque, les personnages de Kafka et Quiroga — personnages de l'entre-deux, au lieu déjà incertain — font ainsi l'expérience de ce déracinement, de cette déterritorialisation élémentaire ; et c'est leur identité même qui est troublée par leur nouvel environnement aquatique.
- 17 La mise en œuvre de l'incompréhensible engendre aussi bien l'hésitation du narrateur (soulignée par des marques de modalisation) que l'incertitude des personnages (signifiée par des interrogations). Il ne s'agit pas, pour les personnages de Quiroga, d'expliquer ce qui conduit deux navires à entrer en collision, mais ce qui pousse leurs passagers à les abandonner ; et le narrateur résume ce problème initial par une formule simple et explicite : « Que s'était-il passé⁴⁵ ? » (p. 24). Il commence par répondre à cette question en évoquant tempêtes et incendies, pour évoquer aussitôt le cas du *Maria Margarita* et les « raisons singulières⁴⁶ » (p. 23) de son abandon dont il ne révèle cependant rien. Or l'incompréhensible résiste au langage ; on peut tenter de le circonscrire linguistiquement, mais on ne peut l'épuiser tout à fait. Et si les personnages de Quiroga éprouvent le besoin de parler de ce mystère (comme s'ils cherchaient à se convaincre de leur capacité à comprendre l'incompréhensible), ils n'ont en vérité aucune chance d'en venir à bout, et leurs interrogations sont bien souvent renvoyées à un au-delà de la langue. L'angoisse suscitée par l'indécidabilité générale, en effet, provoque le rire des personnages à trois reprises. La première fois, c'est lorsqu'une jeune femme suggère que des aigles pourraient être responsables de la disparition des hommes du *Maria Margarita* ; son hypothèse ne suscite alors que le rire de ses compagnons de voyage. La deuxième fois, c'est lorsque les marins quittent leur propre navire pour aborder le bateau à voiles et qu'ils constatent que celui-ci est abandonné ; ils combattent la peur par un rire bref et presque forcé, et ce n'est que pour « remplir le vide⁴⁷ » (p. 25) qu'ils se rendent sur ce bateau pour de bon, c'est-à-dire pour masquer temporairement la vacuité insupportable que le rire n'a pas su faire oublier. À la fin de la nouvelle, le narrateur tente d'expliquer l'étrangeté de son comportement, puisque, contrairement aux autres marins, il ne s'est pas jeté à l'eau. Mais les autres personnages sont incapables d'entendre son explication, et le capitaine qualifie même cet homme singulier de « farceur⁴⁸ » (p. 27). C'est alors un autre passager qui apporte une conclusion à cette histoire en objectant à la remarque du capitaine que la présence de ce narrateur parmi eux est une preuve indubitable de sa résistance à la force qui a poussé ses camarades au suicide, et que, par conséquent, il doit nécessairement être sérieux. Cet ultime trait d'esprit est cependant prononcé par un mourant, qui se trouve

donc lui-même à mi-chemin entre la vie et la mort ou entre le sérieux et le rire, et qui incarne en ce sens l'indécidabilité. Le conteur s'abstient d'ailleurs de tout commentaire, et le lecteur est libre d'interpréter cette proposition comme il l'entend.

- 18 Le rire apparaît également dans le récit de Kafka, et ce sont les personnages principaux eux-mêmes qui y sont confrontés. Gracchus explique ainsi au maire qu'il erre depuis des années, sans jamais parvenir à atteindre l'au-delà :
- 19 [...] Le chasseur s'est transformé en papillon. Ne riez pas.
— Je ne ris pas, dit le maire, pour se défendre⁴⁹. (Pl., p. 1056)
- 20 Le rire du maire est donc envisagé comme une réponse possible à ce qu'il ne comprendrait pas, mais il est doublement désamorcé, dans la mesure où le chasseur condamne un rire qui ne s'est jamais fait entendre. Et à la fin du récit, lorsque le maire demande : « Et maintenant, comptez-vous rester avec nous à Riva⁵⁰ ? » (Pl., p. 455), voici la réponse qui lui est apportée : « Je ne compte pas, dit le chasseur en souriant et en posant sa main sur le genou du maire pour l'empêcher de se fâcher de sa plaisanterie⁵¹ » (Fol., p. 131). C'est donc à son propre rire que le chasseur renonce alors, et si le rire est écarté, s'il ne semble jamais constituer une réponse satisfaisante au mystère qu'il tente de résoudre, c'est parce que, chez Kafka comme chez Quiroga, c'est toujours la mort qui « vient ricaner⁵² » (Pl., p. 455) à travers les vivants, et c'est par sa puissance que notre bouche, « autrefois si éloquente », écrit Pascal Quignard dans *La barque silencieuse*, « s'ouvre immensément vers l'au-delà⁵³ ».

Le passage et le temps

- 21 L'eau est un élément instable, un entre-deux qui, nous l'avons vu, impose les mélanges, mais qui, surtout, autorise le passage. L'homme ne peut s'y fixer, et ne s'y porte, en effet, que pour se déplacer d'une rive à une autre ; et lorsqu'il retourne à son lieu de départ, il ramène avec lui quelque chose de l'ailleurs qui lui faisait face, de l'au-delà parfois inatteignable vers lequel il tendait cependant. C'est ainsi, par exemple, que le personnage inventé par Quiroga peut être le témoin, unique, du voyage de ses compagnons suicidés. L'eau est donc le *milieu* par excellence, autrement dit le lieu de la dérive et de l'entre-deux-rives.
- 22 Ce déplacement est avant tout horizontal. Dans le récit de Quiroga, l'horizontalité de la surface de l'océan coïncide avec celle du pont des navires, et les personnages qui se rendent en Europe sont inscrits dans cette double horizontalité. Le chasseur Gracchus est lui aussi un personnage foncièrement horizontal : qu'il soit « étendu » sur la civière ou « couché⁵⁴ » (Pl., p. 452 et 456) dans sa barque, il est toujours allongé, voguant « sur les eaux terrestres » de « tous les pays de la terre⁵⁵ » (Pl., p. 455). Mais cette horizontalité croise une autre ligne de force — verticale, celle-là — qui structure elle aussi le paysage des récits. Car l'eau n'est pas seulement cette étendue sur laquelle on se déplace ; elle est aussi la surface miroitante et plane, presque sans épaisseur, qui sépare un monde d'en haut et un monde d'en bas : le monde atmosphérique, monde de la respiration, et le monde sous-marin, le monde de l'apnée ; les deux mondes opposés mais contigus, en somme, de la vie et de la mort. Dans le récit de Quiroga, les personnages s'arrachent à la surface horizontale de la mer pour descendre dans les profondeurs mortifères de l'eau, dans ce que nous pourrions nommer, avec un mot-valise, l'*eau-delà*. Le chasseur de Kafka est lui aussi travaillé par cette force verticale, puisqu'il aspire à un au-delà auquel on

n'accède que par un « grand escalier⁵⁶ » (*Pl.*, p. 455), dont les « marches immenses⁵⁷ » (*Pl.*, p. 455) rappellent celle du monument mentionné au début du texte. Les marins quiroguiens gagnent donc leur au-delà en plongeant dans l'en-dessous du monde (où l'en-deçà et l'au-delà se rejoignent), tandis que Gracchus cherche l'escalier qui « monte⁵⁸ » (*Pl.*, p. 455) et qui le mènera vers un monde céleste, au-dessus de la terre emmêlée de rivières. Cet au-delà supérieur lui demeure toutefois inaccessible, car le chasseur est comme retenu malgré lui par l'au-delà inférieur des « plus profondes régions de la mort⁵⁹ » (*Pl.*, p. 455).

- 23 Ces récits réactivent ainsi, chacun à sa manière, de grands mythes façonnés par l'imaginaire collectif, qui mettent en scène des passeurs ou passants de l'eau. La barque de Gracchus, conduite par un nautonier, fait par exemple immédiatement penser à celle de Charon conduisant les morts vers les enfers. Le premier mythe réactivé correspond donc à ce que Bachelard nomme le « complexe de Caron », l'histoire imaginaire et partagée du navire des morts⁶⁰. Mais le nautonier de Kafka est un Charon désorienté, dont la *barque de mort* est « sans gouvernail⁶¹ » (*Pl.*, p. 455), et erre sans répit entre deux mondes⁶². Quant au navire du récit de Quiroga, puisqu'il est abandonné, on n'y observe pas de nautonier à proprement parler ; mais le narrateur, qui est le seul à être revenu de ce voyage vers l'au-delà, peut être considéré comme une sorte de Charon inconscient de sa mission.
- 24 Le « complexe de Caron » est entremêlé dans ces deux récits à un autre complexe identifié par Bachelard, le « complexe d'Ophélie », constitué autour de l'histoire d'une jeune fille qui se noie dans la rivière en répondant au « tragique appel de l'eau⁶³ ». Les personnages de Quiroga apparaissent donc comme des Ophélie qui se laissent choir dans l'océan tranquille et qui rejoignent ce qui semble être depuis toujours leur élément. Car Ophélie est présentée par Shakespeare comme « une créature naturellement formée pour⁶⁴ » l'eau ; or la paisibilité avec laquelle les marins plongent dans la mer, et l'ordre qui règne sur les navires abandonnés, sont autant de preuves de l'évidence et de la nécessité de leur geste si singulier. Lorsqu'ils montent à bord du navire, ces hommes se mettent à vivre au rythme du bateau, qui leur transmet progressivement sa manière d'être au monde : ils se défont en effet peu à peu du langage, et cet abandon est le premier signe du dysfonctionnement qui se met en marche, puisqu'ils plongent alors dans le silence comme ils plongent plus tard dans l'eau. Ce mutisme s'accompagne d'ailleurs d'une nouvelle faculté : avant de sauter, les marins sifflent longuement, imitant en cela les cheminées des bateaux. Et c'est ensuite dans le demi-sommeil général, lorsque toutes les frontières sont devenues suffisamment incertaines et floues, que la transformation finale peut avoir lieu et que les hommes deviennent ou redeviennent des navires. Et le titre du conte anticipe sur cette identification, en suggérant que ce sont les bateaux eux-mêmes qui se suicident, qui sont suicidaires ou suicidants.
- 25 Quant à Gracchus, il tient moins de l'Ophélie de la pièce de Shakespeare que d'une Ophélie picturale dérivant sur les flots d'une rivière, entourée de sa chevelure ondoyante et de fleurs. Car il flotte lui aussi, et il est même sa propre barque. Et lorsqu'il se présente au maire, il indique que le châle recouvrant ses genoux est un « châle de femme⁶⁵ » (*Pl.*, p. 456), puis raconte que lorsqu'il a chuté dans un ravin, il a « enfilé [s]on suaire comme une jeune fille passe sa robe de mariée⁶⁶ » (*Pl.*, p. 457). Bachelard insiste en outre sur l'importance de la chevelure d'Ophélie, et sur la façon dont elle ondule au gré du courant⁶⁷. Dans le récit de Kafka, ce sont les franges du châle, au motif floral, qui jouent le rôle

des cheveux — et la figure d'Ophélie rencontre alors celle des Énergés de Jumièges, dont la couverture, dans le fameux tableau d'Évariste-Vital Luminais, trempe dans l'eau.

- 26 Cette errance sur les eaux rapproche également le chasseur Gracchus du plus grand des voyageurs marins, c'est-à-dire Ulysse. Stéphane Mosès revient, dans son ouvrage intitulé *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, sur un autre récit retrouvé par Max Brod dans les cahiers in-octavo, intitulé « Le Silence des Sirènes », et dans lequel Kafka renverse le mythe bien connu, en présentant le héros comme un être naïf. Stéphane Mosès évoque alors « la mélancolie que suscite le souvenir d'un univers mythique riche de certitudes, mais qui a perdu pour nous sa dimension sacrée, et dont nous ne saisissons les derniers échos que sous la forme dégradée du paradoxe et de la parodie⁶⁸ ». Dans « Le chasseur Gracchus », le mythe est à nouveau dégradé, mais cette fois-ci par la mise en scène d'un Ulysse à jamais perdu, qui ne parviendra pas à rejoindre sa patrie.
- 27 Les personnages de Quiroga effectuent eux aussi un voyage, mais, contrairement à Ulysse, ils ne résistent pas à l'appel de l'eau. Pascal Quignard s'est intéressé à un personnage similaire, nommé Boutès, qui, lorsqu'il s'est approché, avec les autres Argonautes, de l'île des sirènes, a abandonné ses rames et ses camarades pour se jeter à la mer et rejoindre le chant des tentatrices⁶⁹. Mais les marins de Quiroga ne semblent pas animés par la même détermination que Boutès : leur volonté est mécanique et sans joie, et nous ne savons pas ce qu'ils vont chercher au fond de la mer, ni ce qu'ils trouvent au bout de leur obstination. Car il n'est pas question de sirènes dans ce récit ; les divinités y sont remplacées par le vide, qui seul désormais réveille l'antique « terreur superstitieuse⁷⁰ » (p. 25) chez les marins.
- 28 Ces grandes figures aquatiques — Charon, Ophélie, Ulysse et Boutès — ne sont donc pas nommées dans ces récits, mais elles y sont encore actives, et nous les y reconnaissons aisément. Elles y apparaissent cependant affaiblies, évanescentes, et peut-être mourantes.
- 29 L'océan sur lequel voguent les personnages de Quiroga est vaste et profond, et son eau tranquille les invite à y contempler leur reflet. Mais ils n'y observent pas seulement une image d'eux-mêmes, puisque l'eau claire laisse également entrevoir sa propre profondeur, qui se superpose aux visages reflétés. La surface miroitante de la mer favorise ainsi une sorte d'introspection, grâce à laquelle les personnages peuvent apprécier leur vrai visage et sonder la profondeur de leur humanité jusqu'à leur au-delà intime ; mais la connaissance de leur mortalité les projette dans la mort, puisqu'ils font l'épreuve simultanée de la verticalité du monde et de l'homme.
- 30 En plongeant dans la mer, l'homme retrouve son élément originare, son lieu d'avant la naissance, le monde du *jadis* qui travaille les œuvres de Quignard. Et c'est précisément de ce *jadis* que surgit l'élan qui traverse Boutès et le projette vers les sirènes et tout ce qu'elles représentent. L'avant et le devant se rejoignent dans son geste, et inventent une double antériorité, spatiale et temporelle. Les personnages de Quiroga sont habités par une puissance analogue : la formule « s'est jeté à l'eau⁷¹ » (*passim*), avec son tour pronominal, suggère que le mouvement trouve son origine dans leur corps, c'est-à-dire dans le souvenir physique du *jadis*. Mais en même temps, puisque leur geste est orienté vers un extérieur, nous comprenons qu'il naît également de la mer, qui communique sa propre force aux personnages. Cette double relation de l'homme à l'eau (l'eau de l'avant et l'eau du devant) prend alors la forme d'un désir silencieux, presque indécélable par celui qui n'observe qu'une apathie générale.

- 31 Les rivières de Kafka n'ont pas la profondeur de l'océan quiroguien, et leur eau fait plutôt penser à celle qui traverse les nouvelles d'Edgar Poe, et dont Bachelard a décrit la *lourdeur*⁷². Car l'eau kafkaïenne est obscure, comme solidifiée ; c'est une eau de la nuit et des tréfonds de la Forêt-Noire, une eau sombre et dense qui interdit tout reflet et que rien ne peut traverser. Le chasseur renonce d'ailleurs à y rechercher son image, puisqu'il reste allongé au fond de sa barque, tournant son regard et ses espérances vers le haut escalier de l'au-delà. C'est donc lui qui refuse de voir la profondeur de l'eau car, contrairement aux personnages de Quiroga, Gracchus est incapable de lire la mort dans ses propres yeux. L'eau des rivières de notre imagination est pourtant heureuse, et sa course vive lui garantit une parfaite transparence. Le lac de Riva transmet d'ailleurs quelque chose de sa tranquillité au port, mais la ville est gagnée par une puissance nocturne qui lui vient des rivières, elles-mêmes obscurcies par l'aveuglement de Gracchus. Le chasseur raconte cependant qu'il a accueilli sa mort avec une grande allégresse. Il explique par exemple qu'après être tombé dans un ravin, il s'est mis à chanter, et a « jeté joyeusement⁷³ » (*Pl.*, p. 456) son équipement de chasse pour enfiler son suaire ; et il ajoute que le véritable « malheur⁷⁴ » (*Fol.*, p. 130) de son histoire n'est pas tant cette chute que l'erreur de direction commise par le marinier, qui le contraint à errer dans sa barque. Mais quelque chose en lui résiste et ne veut pas mourir. Il dérive ainsi sur une eau noire dans laquelle nous reconnaissons à la fois ce que Bachelard nomme la « matière de la mélancolie » et ce que Quignard nomme la « détresse originaire qui gîte au fond du corps⁷⁵ ». Trop vivant pour être accueilli chez les morts, et trop mort pour demeurer parmi les vivants, le chasseur Gracchus est donc celui qui est conscient de sa mortalité mais qui refuse de la regarder en face, et qui renonce en cela à lever l'ancre pour quitter tout à fait le monde bruyant de l'ici-bas.
- 32 Le chasseur Gracchus est transporté par l'eau mouvante des rivières, qui communique son errance à la narration. Le lecteur est alors entraîné, lui aussi, dans une aventure linguistique sans fin, qui semble renaître ici et là sans ordre et sans raison. Dans « Les bateaux suicides », la temporalité inquiète et linéaire du récit se laisse peu à peu gagner par un présent poétique. Les vagues ressassantes de l'océan transmettent leur obsession aux marins, et travaillent également la langue du conteur, qui choisit toujours la même formule pour rendre compte des plongeurs successifs.
- 33 L'au-delà kafkaïen et quiroguien n'interdit donc pas le langage, mais les personnages principaux ne parviennent pas réellement à se faire entendre. Car le véritable problème mis en œuvre par ces récits, c'est la surdité ou l'aveuglement plus ou moins volontaires face à un au-delà que l'on refuse d'admettre, bien qu'il soit mêlé à l'ici-bas. Dans une lettre adressée à Oskar Pollak, Kafka écrit ceci : « [...] nous avons besoin de livres qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimerions plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide — un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous⁷⁶ ». Nous comprenons ainsi que ce qui manque au chasseur Gracchus et aux personnages incrédules de Quiroga, ce qui leur permettrait d'ouvrir enfin les yeux, c'est tout simplement la littérature.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1997.
- KAFKA, Franz, *Gesammelte Werke. Briefe 1902-1924* (1958), hrsg. von Max Brod, Berlin, S. Fischer, 1966.
- KAFKA, Franz, *Correspondance 1902-1924*, trad. Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980.
- KAFKA, Franz, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 452-457 et p. 1051-1057.
- KAFKA, Franz, *Erzählungen*, éd. Michael Müller, Stuttgart, Reclam, coll. « Universal-Bibliothek », 1999, p. 218-223.
- KAFKA, Franz, *La muraille de Chine et autres récits*, trad. Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 125-131.
- KAFKA, Franz, *Journal*, trad. Marthe Robert, Paris, Grasset, coll. « Les Cahiers Rouges », 2008, p. 318 (21 octobre 1913), p. 493 (15 juillet 1916) et p. 505 (6 avril 1917).
- KAFKA, Franz, *Cahiers in-octavo* (1916-1918), trad. Pierre Deshusses, Éd. Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2009, p. 42-49 (cahier B, janvier-février 1917) et p. 112-117 (cahier D, mars-avril 1917).
- MOSÈS, Stéphane, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006.
- QUIGNARD, Pascal, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008.
- QUIGNARD, Pascal, *La barque silencieuse (Dernier royaume VI)*, Paris, Seuil, 2009.
- QUIROGA, Horacio, *Contes d'amour de folie et de mort*, trad. Frédéric Chambert, Paris, Éditions A.-M. Métaillé, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 1984, p. 23-27.
- QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, éd. Napoleón Baccino Ponce de León et Jorge Lafforgue, Madrid, C. S. I. C., coll. « Archivos », 1993, p. 47-51.
- SÉBILLOT, Paul, *La Mer (Le Folklore de France, III)* (1904-1906), Paris, Imago, 1983.
- SHAKESPEARE, William, *Hamlet, Othello, Macbeth*, trad. F.-V. Hugo, révisée par Yves Florenne et Elisabeth Duret, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Théâtre de Poche », 2009.
- SUDAKA-BÉNAZÉRAF, Jacqueline, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « Accent », 2000.

NOTES

1. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf a d'ailleurs rapproché ce texte de certains passages descriptifs de *Madame Bovary* (Cf. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Louvain, Éditions Peeters, coll. « Accent », 2000, p. 34-35).

2. Les numéros de page indiqués entre parenthèses renvoient, lorsqu'il s'agit d'Horacio Quiroga, à l'édition suivante : Horacio Quiroga, *Contes d'amour de folie et de mort*, trad. Frédéric Chambert, Paris, Éditions A.-M. Métailié, coll. « Bibliothèque hispano-américaine », 1984.

Les citations du texte original, présentées en note (ici, « tranquilo y lúgubre », p. 47), sont pour leur part extraites de : Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, éd. Napoleón Baccino Ponce de León et Jorge Lafforgue, Madrid, C. S. I. C., coll. « Archivos », 1993.

3. « buques silenciosos » (p. 47).

4. « desierto » (*ibid.*).

5. « no había nadie » (*ibid.*).

6. « no se halló a nadie » (p. 48).

7. « no vimos a nadie » (*ibid.*).

8. « nerviosas » (*ibid.*).

9. « estremecida » (*ibid.*).

10. « historia marina » (*ibid.*).

11. « sin querer » (*ibid.*).

12. « ganada por la sugestión del oleaje susurrante » (*ibid.*).

13. « la ronca voz » (*ibid.*).

14. Les numéros de page indiqués entre parenthèses renvoient, lorsqu'il s'agit de Franz Kafka, aux éditions suivantes : Franz Kafka, *Œuvres complètes*, vol. II, éd. Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980 (signalée par : *Pl.*), et Franz Kafka, *La muraille de Chine et autres récits*, trad. Jean Carrive et Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007 (signalée par : *Fol.*).

Les citations du texte original, présentées en note (ici, « Helden », p. 218), sont pour leur part extraites de : Franz Kafka, *Erzählungen*, éd. Michael Müller, Stuttgart, Reclam, coll. « Universal-Bibliothek », 1999.

15. « Denkmals » (p. 218).

16. « über dem Wasser getragen » (*ibid.*).

17. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, José Corti, 1997, p. 18-19.

18. « apatía común » (p. 49).

19. « paseándose » (*ibid.*).

20. « con la vista perdida » (*ibid.*).

21. « vagamente » (*ibid.*).

22. « sonambulismo » (*ibid.*).

23. « cansado » (*ibid.*).

24. « distraído » (*ibid.*).

25. « con sueño aún » (*ibid.*).

26. « sonambulismo moroso » (*ibid.*).

27. « muerte hipnótica » (p. 50).

28. « seit Jahrhunderten » (p. 223).

29. « liege » (p. 222).

30. « excelente compañero » (p. 48).

31. « discreto » (*ibid.*).

32. « admirando por su cuenta y riesgo, y hablando poco » (*ibid.*).

33. « raro hombre » (p. 50).

34. « Esto es todo » (p. 49).

35. « explicable » (p. 50).

36. « der Herr » (p. 219) et « der Mann » (p. 220).

37. « Wer bist du ? » (*ibid.*).

38. « Der Bürgermeister von Riva » (*ibid.*).

Le nom du maire est pourtant significatif puisque cet homme s'appelle Salvatore (il l'indique lui-même, un peu plus loin). Et s'il incarne le salut, c'est parce qu'il est le seul à entendre Gracchus, le seul à l'écouter, le seul à le remarquer.

39. « [...] daß ich der Jäger Gracchus bin » (*ibid.*).

40. « der Bürgermeister » et « der Jäger » (*ibid.*).

41. « Haar und Bart, grau und schwarz, geht unentwirrbar durcheinander » (p. 221).

42. Le nom de ce personnage est également significatif dans la mesure où il fait du chasseur un double de Kafka, puisqu'il renvoie au substantif latin « graculus », qui signifie « le choucas ». Or le substantif tchèque « kavka », nous indique Max Brod, a la même signification (Cf. Franz Kafka, *La muraille de Chine et autres récits*, op. cit., p. 325). Le chasseur est d'ailleurs lui-même un écrivain, que « personne ne lira jamais » (Pl., p. 456) (« Niemand wird lesen », p. 222).

43. Jacqueline Sudaka-Bénazéraf, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, op. cit., p. 37.

44. « niemand weiß von mir » (p. 222).

45. « ¿ Qué pasó ? » (p. 47).

46. « causas singulares » (*ibid.*).

47. « llenar el vacío » (p. 49).

48. « farsante » (p. 50). Il aurait pu le qualifier de fou, mais la folie aurait orienté le récit dans une direction plus définitive, moins ambiguë, moins incompréhensible.

49. « Aus dem Jäger ist ein Schmetterling geworden. Lachen Sir nicht. / - Ich lache nicht, verwarhte sich der Bürgermeister. » (p. 221).

50. « Und nun gedenken Sie bei uns in Riva zu bleiben ? » (p. 223).

51. « Ich gedenke nicht, sagte der Jäger lächelnd und legte, um den Spott gutzumachen, die Hand auf das Knie des Burgermeisters » (*ibid.*).

En allemand, le verbe « gedenken » signifie à la fois « avoir l'intention de » (c'est dans ce sens que l'emploie le maire) et « se souvenir de » (c'est sur ce deuxième sens que repose la plaisanterie du chasseur).

52. « umgrinst mich » (p. 221).

53. Pascal Quignard, *La barque silencieuse (Dernier royaume vi)*, Paris, Seuil, 2009, p. 123.

54. « lag » (p. 218) et « liege » (p. 221).

55. « in irgendeinem irdischen Gewässer », « durch alle Länder der Erde » (*ibid.*). Et l'heureuse proximité phonique, en français, entre les substantifs *rivière* et *civière* rend compte de l'interchangeabilité de ces deux couchettes

56. « großen Treppe » (*ibid.*).

57. « unendlich weiten Freitreppe » (*ibid.*).

58. « hinaufführt » (*ibid.*).

59. « untersten Regionen des Todes » (p. 223).

60. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 104, sq.

61. « ohne Steuer » (p. 223).

62. Dans son ouvrage intitulé *La Mer*, consacré aux légendes maritimes du folklore français, Paul Sébillot explique que les navires fantômes sont souvent condamnés à voyager jusqu'à la fin des temps (Cf. Paul Sébillot, *La Mer (Le Folklore de France, III)* (1904-1906), Paris, Imago, 1983, p. 193).
63. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 111.
64. William Shakespeare, *Hamlet*, v, 7, in William Shakespeare, *Hamlet, Othello, Macbeth*, trad. F.V. Hugo, révisée par Yves Florenne et Élisabeth Duret, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Le Théâtre de Poche », 2009, p. 116.
65. « Frauentuch » (p. 221).
66. « in das Totenhemd schlüpfte ich wie ein Mädchen ins Hochzeitskleid » (p. 222).
67. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 117.
68. Stéphane Mosès, *Exégèse d'une légende. Lectures de Kafka*, Paris, Éditions de l'éclat, 2006, p. 20.
69. Pascal Quignard, *Boutès*, Paris, Galilée, 2008.
70. « terror supersticioso » (p. 49).
71. « se tiró al agua » (passim).
72. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 64.
73. « glücklich warf ich » (p. 222).
74. « Unglück » (ibid.).
75. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 89. Et Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, op. cit., p. 82.
76. Franz Kafka, *Correspondance 1902-1924*, trad. Marthe Robert, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1980, p. 40. (« Wir brauchen aber die Bücher, die auf uns wirken wie ein Unglück, das uns sehr schmerzt, wie der Tod eines, den wir lieber hatten als uns, wie wenn wir in Wälder verstoßen würden, von allen Menschen weg, wie ein Selmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. », in Franz Kafka, *Gesammelte Werke. Briefe 1902-1924* (1958), hrsg. von Max Brod Berlin, S. Fischer, 1966, S. 27-28.)

RÉSUMÉS

Je me suis intéressée à deux brefs récits (« Der Jäger Gracchus » de Kafka, et « Los buques suicidantes » de Quiroga), qui ont ceci de particulier qu'ils inventent un espace réunissant l'ici-bas et l'au-delà. Ce mélange, progressif, qui est comme imposé par le cadre aquatique des deux textes, affecte l'ensemble de la diégèse : certains personnages sont par exemple traversés par un ensemble de forces contraires, et apparaissent ainsi comme des étrangers, des êtres incompréhensibles. Mais l'eau n'est pas seulement un milieu favorisant les mélanges ; il s'agit également de l'élément du passage, qui autorise les personnages à accéder à la fois à l'au-delà du monde (celui des fonds marins, par exemple) et à l'au-delà humain (celui de la mortalité). Les personnages passeurs et passants se rapprochent alors de grandes figures telles qu'Ulysse, Ophélie ou Charon. D'autres personnages semblent au contraire incapables de faire l'expérience de l'au-delà, car il leur manque un objet essentiel, dont Kafka et Quiroga nous dévoilent la nature dans ces deux grands récits.

I have studied two short stories ("Der Jäger Gracchus" by Kafka, and "Los Buques Suicidantes" by Quiroga), which are both unique in that they create a realm wherein the here below and the

hereafter converge. This progressive blending, which is brought into effect by the aquatic setting in both texts, has an influence on the entire diegesis: for example, certain characters are affected by a combination of contradictory forces, and consequently emerge as foreigners; incomprehensible beings. But water is not simply a world that favours coalescence; it is also the element of transit, and allows individuals to attain the world beyond reach (the ocean depths, for example), and mankind beyond reach (mortality). And hence the characters, both transporters and transported, evoke renowned figures, such as Ulysses, Ophelia or Charon. Other characters, on the contrary, seem incapable of experiencing the hereafter because they lack an essential object, which is revealed by Kafka and Quiroga in these two outstanding tales.

AUTEUR

TESS GROUSSON

Doctorante en littérature française, à l'Université de Paris 8 Saint-Denis, Tess Grousson travaille sur l'expérience poétique de la mort chez Jouve, Bonnefoy et Roubaud, sous la direction de Christian Doumet. Elle participe au congrès du Conseil International d'Études Francophones en juin-juillet 2014 (son intervention porte sur la mort dans le *Journal* d'Alix Cléo Roubaud).