

UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES – SAINT-DENIS

École Doctorale *Pratiques et Théories du Sens*

Laboratoire de Recherche *Transferts Critiques anglophones* (TransCrit)

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE PARIS – LA VILLETTE

Laboratoire de Recherche *Modélisations pour l'Assistance à l'Activité Cognitive de la Conception* (MAACC)

THÈSE DE DOCTORAT EN LITTÉRATURE COMPARÉE AVEC UNE
CO-DIRECTION EN ARCHITECTURE

L'écrivain en architecte

**La conception de l'architecture dans le texte littéraire et ses effets
esthétiques et cognitifs** (*Le Dépeupleur* de Samuel Beckett et *Le Terrier* de Franz
Kafka)

présentée par *Esteban RESTREPO RESTREPO*

préparée sous la direction de Mme *Noëlle BATT* et de Mme *Caroline LECOURTOIS*

soutenue le 15 novembre 2018

MEMBRES DU JURY :

Mme *Noëlle BATT*, Professeur de Littérature américaine et de Théorie de la Littérature,
Université Paris 8

M. *Pierre CHABARD* (rapporteur), Maître de Conférences en Architecture, ENSA Paris –
La Villette

M. *Xavier BONNAUD*, Professeur d'Architecture, ENSA Paris – La Villette

Mme *Florence GODEAU*, Professeur de Littérature Comparée, Université Jean Moulin –
Lyon 3

Mme *Caroline LECOURTOIS*, Maître de Conférences en Architecture, ENSA Paris – La
Villette

Mme *Tiphaine SAMOYAULT* (rapporteur), Professeur de Littérature Comparée, Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

TABLE DES MATIÈRES

RESUMÉ, 8

ABSTRACT, 9

INTRODUCTION, 10

1 **OBJET** architectural.....28

1.1 *LIEU*.....29

Introduction, 29

1.1.1 *Le Dépeupleur*

1.1.1.1 Localisation, 31

1.1.1.2 Tactiques d'occupation, 34

1.1.1.3 Degré de porosité, 35

1.1.1.4 L'abandon (progressif) du lieu chez Beckett, 36

1.1.2 *Le Terrier*

1.1.2.1 Localisation, 38

1.1.2.2 Tactiques d'occupation, 41

1.1.2.3 Degré de porosité, 46

1.1.2.4 L'ailleurs kafkaïen, 47

Conclusion, 50

1.2 *SYSTÈME*.....51

Introduction, 51

1.2.1 *Le Dépeupleur*

1.2.1.1 Double programme, 52

1.2.1.2 Articulation spatiale, 56

1.2.1.3 Division virtuelle, 62

1.2.2 *Le Terrier*

1.2.2.1 Articulation spatiale, 66

1.2.2.2 Méta-système, 72

1.2.2.3 Variations: réalisations, projets, reprogrammations,	73
1.2.2.4 Les "constructions" de l'ennemi,	79
1.2.2.5 Projets emboîtés,	81
Conclusion,	82
1.3 <i>MORPHOLOGIE</i>	83
Introduction,	83
1.3.1 <i>Le Dépeupleur</i>	
1.3.1.1 (tourner en) Rond,	86
1.3.1.2 L'Œil-Zéro,	88
1.3.1.3 "Antépurgatoire" intertextuel,	91
1.3.1.4 Autres séjours sinueux chez Beckett,	92
1.3.1.5 Connotations du cylindre,	93
1.3.1.6 Niches-bouches,	94
1.3.1.7 Idéal formel: Blake plutôt que Vitruve,	96
1.3.1.8 Variété formelle (probable) des tunnels,	99
1.3.2 <i>Le Terrier</i>	
1.3.2.1 Presque un cercle,	100
1.3.2.2 Le zigzag comme forme de l'indécision,	103
1.3.2.3 L'informe,	104
Conclusion,	105
1.4 <i>DIMENSIONS</i>	106
Introduction,	106
1.4.1 <i>Le Dépeupleur</i>	
1.4.1.1 Système(s) de mesure,	107
1.4.1.2 Rapport base-hauteur,	109
1.4.1.3 Densité démographique,	111
1.4.1.4 Harmonie sadique,	112
1.4.1.5 Indéterminations dimensionnelles,	113
1.4.2 <i>Le Terrier</i>	
1.4.2.1 Système(s) de mesure,	120
1.4.2.2 Qualificatifs spatiaux,	122

Conclusion, 126

1.5 **MATÉRIAUX**.....128

Introduction, 128

1.5.1 *Le Dépeupleur*

1.5.1.1 Anti-matériau, 129

1.5.1.2 Faux-semblant (contrefaçon de la *caverne*), 130

1.5.1.3 Mollesse, élasticité et insonorisation, 131

1.5.1.4 Matériau synthétique / Synthèse matérielle, 133

1.5.1.5 Continuité architecture-corps, 137

1.5.1.6 Magma primordial: matière-lumière, 140

1.5.2 *Le Terrier*

1.5.2.1 Matière première, 143

1.5.2.2 Sculpter le vide, 144

1.5.2.3 Astuces (pré)techniques, 146

1.5.2.4 Les techniques constructives de l'ennemi, 149

1.5.2.5 Le couvercle de mousse, 150

1.5.2.6 Architecture de chair, 151

1.5.2.7 Matériaux extérieurs, 152

1.5.2.8 Tectonique kafkaïenne, 154

Conclusion, 156

2 **EXPÉRIENCE** architecturale (des personnages).....158

2.1 **PERCEPTION**.....159

Introduction, 159

2.1.1 *Le Dépeupleur*

2.1.1.1 État des corps, 160

2.1.1.2 Dégradation de la vue, 161

2.1.1.3 La mort(e)-boussole, 164

2.1.1.4 Dégradation de la peau, 166

2.1.1.5 Amnésie: (toujours) la première fois de l'architecture, 169

2.1.1.6	L'impossibilité de l'habit(u)ation, 171	
2.1.2	<i>Le Terrier</i>	
2.1.2.1	État du corps, 173	
2.1.2.2	Obsession ubiquiste et désir panoptique, 176	
2.1.2.3	Instabilité perceptive, 180	
2.1.2.4	Un « <i>(im)perceptible sifflement</i> », 182	
2.1.2.5	Perceptions de l'ennemi, 184	
2.1.2.6	Perception de soi, 189	
	Conclusion, 190	
2.2	<i>USAGES</i>	192
	Introduction, 192	
2.2.1	<i>Le Dépeupleur</i>	
2.2.1.1	Actions, 194	
2.2.1.2	Événement, 200	
2.2.1.3	Architecture inutil(isabl)e, 204	
2.2.1.4	Le corps utilisé par l'architecture, 205	
2.2.2	<i>Le Terrier</i>	
2.2.2.1	Fonction générique, 207	
2.2.2.2	Arythmie habitationnelle, 208	
2.2.2.3	Le (pré-)Événement, 209	
2.2.2.4	Architecture-gardien, 213	
2.2.2.5	Danse de l'hésitation, 214	
2.2.2.6	Autopunition, 216	
2.2.2.7	(in)Action, 218	
	Conclusion, 219	
3	NARRATION de l'architecture.....	221
3.1	<i>SITUATION</i>	222
	Introduction, 222	
3.1.1	<i>Le Dépeupleur</i>	

3.1.1.1	Narrateur hétérodiégétique à focalisation variable,	226
3.1.1.2	Épuisement et échec narratif,	228
3.1.1.3	Le "tiers" et le narrataire,	230
3.1.1.4	Temporalité(s),	233
3.1.2	<i>Le Terrier</i>	
3.1.2.1	Narrateur homodiégétique à focalisation interne,	236
3.1.2.2	Narration paranoïaque,	237
3.1.2.3	Discours hésitant et (auto)critique,	240
3.1.2.4	Temporalité(s),	242
3.1.2.5	Narrataire variable,	247
	Conclusion,	249
3.2	MODULATION	251
	Introduction,	251
3.2.1	<i>Le Dépeupleur</i>	
3.2.1.1	Architecture et temps,	253
3.2.1.2	Partition thématique,	255
3.2.1.3	Découpage architectural,	258
3.2.2	<i>Le Terrier</i>	
3.2.2.1	Partition en deux temps,	262
3.2.2.2	Bilan architectural (de l'extérieur),	263
3.2.2.3	Vécu architectural (de l'intérieur),	267
	Conclusion,	273
4	TEXTUALISATION de l'architecture.....	275
4.1	LEXIQUE	276
	Introduction,	276
4.1.1	<i>Le Dépeupleur</i>	
4.1.1.1	Récurrences terminologiques,	277
4.1.1.2	Alternance de réseaux métaphoriques,	279
4.1.1.3	Inventaire lexico-architectural,	280

4.1.1.4	Prosodie (architecturale),	284
4.1.1.5	L'énigme « dépeupleur »,	285
4.1.2	<i>Le Terrier</i>	
4.1.2.1	La matrice <i>Bau</i> ,	288
4.1.2.2	Contrepoints,	290
4.1.2.3	Inventaire lexico-architectural,	293
	Conclusion,	297
4.2	<i>SYNTAXE</i>	299
	Introduction,	299
4.2.1.	<i>Le Dépeupleur</i>	
4.2.1.1	Syntaxe saccadée,	300
4.2.1.2	Syntaxe dilatée,	302
4.2.1.3	Bégaiement,	303
4.2.1.4	Suffocation,	305
4.2.2	<i>Le Terrier</i>	
4.2.2.1	Anxiété,	306
4.2.2.2	Digression,	308
4.2.2.3	Hyperventilation,	311
	Conclusion,	312
	CONCLUSION,	313
	BIBLIOGRAPHIE,	323

RÉSUMÉ

L'écrivain en architecte

La conception de l'architecture dans le texte littéraire et ses effets esthétiques et cognitifs (Le Dépeupleur de Samuel Beckett et Le Terrier de Franz Kafka)

Lorsque l'architecture se *déterritorialise* de son milieu d'origine pour être conçue et éprouvée « en » littérature, son statut ontologique dominant et traditionnel se voit inévitablement altéré. Cette altération procède de la nature représentative de son art d'accueil, qui, comme le dit Etienne Souriau, présente un *dédoublement* formel en une forme *primaire*, celle du représentant (le langage littéraire); et une forme *secondaire*, celle du représenté (en l'occurrence ici l'architecture). Ceci fait que l'artiste, ici l'écrivain, se voit inévitablement confronté à des conditions de conception de l'architecture différentes de celles de l'architecte. Nous proposons dans cette recherche une méthode d'observation analytique de ce que nous appelons les *quatre plans de conception de l'architecture déterritorialisée* dans le texte littéraire, et que nous appliquerons à deux récits: *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett et *Le Terrier (Der Bau)* de Franz Kafka. Les deux premiers *plans de conception* détaillent la manière dont l'architecture se trouve organisée dans la diégèse de l'œuvre littéraire, ce sont: (1) le plan de conception de l'*Objet* architectural et (2) le plan de conception de l'*Expérience* que les personnages en font. Les deux autres détaillent la manière dont l'architecture se trouve modulée, amplifiée, déformée, orientée par le langage artistique, ce sont: (3) le plan de conception de la *Narration* de l'*Objet* architectural et de l'*Expérience* qu'en font les personnages, ainsi que (4) le plan de conception de leur *Textualisation*. L'articulation de ces *quatre plans de conception* détermine la complexité artistique des *architectures déterritorialisées* représentées dans les textes littéraires. De leur assemblage singulier par l'écrivain découlera pour le lecteur une expérience esthétique et cognitive inédite de l'architecture. A l'issue de ce travail, nous tentons d'évaluer le gain que peut constituer pour l'architecture et pour la littérature, cette conception exotopique d'une architecture déterritorialisée dans le texte littéraire.

Mots-clés: Architecture, Littérature, Conception, Samuel Beckett, Franz Kafka, Le Dépeupleur, Le Terrier.

ABSTRACT

The Writer as an Architect.

The Conception of Architecture within the Literary Text and its Aesthetic and Cognitive Effects. (The Lost Ones by Samuel Beckett and The Burrow by Franz Kafka).

When architecture deterritorializes from its domain of origin to be conceived and experienced « in » literature, its dominant and traditional ontological status suffers an unavoidable alteration. The cause of this alteration have to do with the representative nature of its art of reception, which, according to Etienne Souriau, presents a formal *split* into a *primary form*, the one of the representing (the literary language); and a *secondary form*, the one of the represented (the architecture in this case). This situation makes that the artist (the writer), finds himself confronted to different conditions of conception of architecture in relation to the ones taken account by the architect. In this research we propose a method of analytical observation based on what we call the four *levels of conception* of the deterritorialized architectures within the literary text. We are going to apply this method to two short stories: *The Lost Ones* by Samuel Beckett, and *The Burrow* by Franz Kafka. The first two levels of conception detail the way architecture is organized within the diegesis of the literary work, and they are: (1) the level of conception of the architectural *Object*, and (2) the level of conception of the *Experience* the characters make of it. The two other levels detail the way architecture is modulated, amplified, deformed and oriented by the artistic language, and they are: (3) the level of conception of the *Narration* of the architectural Object and the Experience the characters make of it, and (4) the level of conception of their *Textualization*. The very singular assembly of these four levels conceived by the writer will lead the reader to have an unprecedented aesthetic and cognitive experience of architecture. At the end of this research we try to evaluate the gains that this *exotopical* conception of architecture deterritorialized within the literary text can bring to architecture and literature.

Keywords: Architecture, Literature, Conception, Samuel Beckett, Franz Kafka, Le Dépeupleur, Le Terrier.

INTRODUCTION

Ce n'est qu'après avoir terminé la lecture du déjà célèbre roman de Georges Perec *La Vie mode d'emploi* que j'ai découvert, à la dernière page du livre, le dessin "en coupe" du bâtiment dont parle le récit. J'ai alors éprouvé une certaine frustration et en même temps un certain plaisir. Frustration d'avoir été aussi peu curieux et de n'être pas allé, avant ou pendant la lecture jeter un coup d'œil à la fin du texte, et plaisir d'éliminer enfin quelques doutes par rapport à la disposition relative des différents appartements et pièces de l'immeuble du 11 rue Simon-Crubellier. Mais que se serait-il passé si, au cours de la lecture du roman, j'avais eu connaissance de l'existence de ce plan? Cela aurait-il modifié mon appréhension du bâtiment jusqu'à dire qu'il aurait pu être autre pour moi?

Quelques années plus tard, lors de mon arrivée en France, me remémorant la lecture du roman de Perec, je me suis rendu dans le XVII^{ème} arrondissement de Paris à la recherche du fameux bâtiment du 11 rue Simon-Crubellier. Je pensais qu'il me suffirait de demander, une fois sur place, à un passant ou à un riverain, l'adresse de l'immeuble. Mais les personnes interrogées m'ont unanimement répondu: « *Je ne connais pas cette rue... désolé Monsieur* »; il y en a même eu une – narquoise – qui a ajouté, un sourire en coin: « *Bon courage, jeune homme* ». Je ne me suis pas découragé, me disant que peut-être la rue Simon-Crubellier n'était qu'une ruelle, une impasse ou un passage ignorés, ou encore qu'elle ne s'appelait plus ainsi. J'ai acheté une carte de Paris et, à ma grande surprise, la rue n'était pas mentionnée. Comment était-ce possible? Il devait y avoir une erreur. J'ai cherché sur d'autres plans avec le même résultat. Je suis alors entré dans un café et après avoir commandé un verre, demandé au garçon le code d'accès à internet, j'ai tapé aussitôt sur Google: *georges perec vie mode emploi rue simon crubellier* pour découvrir au vu du déluge d'informations qui a suivi que la rue Simon-Crubellier n'existait pas; Perec l'avait inventée de toutes pièces en la plaçant tout de même dans le bien réel XVII^e arrondissement de Paris. Je me suis senti trompé. L'architecture de l'immeuble semblait s'être démultipliée en plusieurs versions:

1- La représentation de l'immeuble que je m'étais faite lors de ma première *lecture*, avant de découvrir l'existence du dessin "en coupe" à la fin du livre, alors que je croyais à l'existence du 11 rue Simon-Crubellier dans le XVII^e arrondissement de Paris.

2- Ma représentation modifiée de l'immeuble lorsque j'en ai découvert le *plan* (tout en continuant à croire qu'il existait vraiment dans le XVII^e arrondissement du Paris réel).

3- Ma nouvelle représentation de l'immeuble lorsque que je me suis rendu compte qu'il n'existait pas dans le réel.

Cette démultiplication m'a conduit à me poser plusieurs questions qui sont à l'origine de cette thèse et dont voici quelques-unes:

– Qu'est-ce qui fait la différence entre une architecture construite, une architecture dessinée et une architecture représentée par le langage littéraire?

– Quand un écrivain conçoit de l'architecture dans le cadre de son récit (ou de son poème) que conçoit-il réellement?

– Quelles sont les différences intrinsèques entre la manière dont un architecte conçoit une architecture et la manière dont un écrivain la conçoit?

– Quelles sont les particularités de l'appréhension de l'architecture par le biais d'un texte littéraire? Comment formuler les pertes et les gains cognitifs et émotionnels qui procèdent de cette médiation?

L'ARCHITECTURE DANS L'ART LITTÉRAIRE

Etienne Souriau, dans *La Correspondance des arts*, définit l'œuvre d'art comme un être unique dont l'essence ou le statut ontologique comporte plusieurs modes d'existence¹.

¹ SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947, p. 45-46.

Le philosophe et esthéticien en distingue quatre: (1) le mode d'existence *physique*, (2) le mode d'existence *phénoménal*, (3) le mode d'existence *réel* ou *chosal*, et (4) le mode d'existence *transcendant*. Le premier se rapporte à la matérialité de l'œuvre en soi, *corps* ou *support* par lequel l'œuvre d'art « *commence à exister, de son existence positive et véritable*² »; le deuxième à l'ensemble des apparences ou qualités sensibles de l'œuvre (*qualia*) qui se donnent à la perception; le troisième à « *la chose ou objet organisé contenu dans un système faisant partie de l'univers [de discours]*³ », c'est-à-dire à ce qu'on peut distinguer à travers les apparences phénoménales présentées par l'œuvre elle-même: un visage, un palais, un paysage; et le quatrième au dépassement de l'œuvre (en tant qu'existence physique, phénoménale et chosale) vers une instance supérieure.

Or, le propre de chaque art, son *objet d'immanence*, relèverait de la détermination singulière de ses *modes d'existence* impliquant le choix de supports physiques, d'apparences phénoménales, d'évocations chosales, et d'élévations transcendantales.

Relativement à cette conception le *mode d'existence physique* de l'œuvre d'art architecturale repose entièrement sur les matériaux qui la constituent (pierre, verre, bois, etc.) mais aussi sur l'espace qui existe entre eux⁴. Du point de vue du *mode d'existence phénoménal*, l'œuvre d'art architecturale nous apparaît comme le rapport entre surfaces et volumes, entre des profondeurs (horizontales et verticales) et des intensités d'ombre et de lumière sur des formes, des textures et des couleurs. Pour ce qui est du *mode d'existence chosal*, l'œuvre d'art architecturale, inscrite dans le réel, se présente sans intermédiaire, elle s'évoque donc elle-même, contrairement à la peinture ou à la littérature qui, à travers des couleurs ou des mots, évoquent des objets différents de leurs

² *Ibidem*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 58-59.

⁴ A ce propos, Philippe Boudon rappelle les définitions que Bruno Zevi et Henri Focillon donnent de l'architecture : « *C'est dans un espace architectural spécifiquement tridimensionnel et incluant l'homme que résiderait la spécificité de l'architecture: "La peinture existe sur deux dimensions, même si elle en suggère trois ou quatre, la sculpture vit selon trois dimensions, mais l'homme en reste extérieur. L'architecture au contraire est comme une grande sculpture évidée, à l'intérieur de laquelle l'homme pénètre, marche et vit"* (Zevi). *"C'est dans l'espace vrai que s'exerce cet art, celui où se meut notre marche et qu'occupe l'activité de notre corps"* (Focillon) ». BOUDON Philippe, *Sur l'Espace architectural*, Marseille, Parenthèse, 2003, p. 52.

supports physiques. Enfin, le mode d'existence *transcendant* de l'architecture serait constitué de ses effets esthétiques – les *percepts*, *affects* et *blocs de sensations* dont parlent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans le dernier chapitre de *Qu'est-ce que la Philosophie?* – que l'architecte cherche à suggérer à travers le bâtiment construit, qui font que celui-ci est plus qu'un ensemble matériel, perceptible et chosal, mais bien un objet *esthétique* à proprement parler⁵.

L'altération des quatre *modes d'existence* de l'architecture lorsqu'elle est représentée dans un texte littéraire ne transforme-t-elle pas son statut ontologique dominant et traditionnel, celui qui délimite un territoire (artistique et disciplinaire) bien spécifique? Quel serait alors le statut ontologique de l'architecture lorsqu'elle est conçue, représentée et appréhendée dans le texte littéraire?

Pour répondre à cette question, il faut rappeler la classification traditionnelle des beaux-arts opérée par Souriau: d'un côté les *arts non-représentatifs* (ou *présentatifs*) et de l'autre les *arts représentatifs*, qu'il préfère appeler *arts de premier degré* et *arts de second degré*⁶. L'architecture appartient (traditionnellement) au premier groupe et la littérature au second. La particularité des œuvres d'art du premier groupe réside dans le fait que l'œuvre en tant que telle et son support physique sont une seule et même chose, alors que les œuvres du second groupe présentent un *dédoublement ontologique*: « *Dans les arts représentatifs, ou arts du second degré, la dualité ontologique de l'œuvre, d'une part, et d'autre part, des êtres posés par son discours, entraîne une dualité formelle. Une partie de la forme concerne l'œuvre elle-même, qui, de ce point de vue possède (comme les arts du premier degré) une forme primaire. Mais il s'y trouve tout un autre jeu d'organisations morphologiques qui concernent les êtres suscités et posés par son discours [forme secondaire]*⁷ ».

⁵ Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, le plan de composition esthétique est le seul plan qui compte: « *Il n'y a qu'un seul plan, au sens où l'art ne comporte pas d'autre plan que celui de la composition esthétique: le plan technique en effet est nécessairement recouvert ou absorbé par le plan de composition esthétique. C'est à cette condition que la matière devient expressive: le composé de sensations se réalise dans le matériau, ou le matériau passe dans le composé, mais toujours de manière à se situer sur un plan de composition proprement esthétique* ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Percept, affect et concept », *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991/2005, p. 196-197.

⁶ SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, op. cit., p.86 et suiv.

⁷ *Ibidem*, p. 88-89

Lorsque l'architecture, (traditionnellement) considérée comme un *art présentatif* ou de *premier degré* se *déterritorialise* de son milieu d'origine, et se trouve intégrée à un *art représentatif* ou de *second degré*, son *statut ontologique dominant* et *traditionnel* se voit inévitablement altéré. Cette altération procède de la nature représentative de son art d'accueil qui subit un dédoublement formel en une forme *primaire*, celle du représentant (le langage artistique); et une forme *secondaire*, celle du représenté (l'architecture au sein de la diégèse). Le *mode d'existence chosal* de l'architecture dans la littérature n'est donc plus une auto-évocation de l'édifice lui-même comme dans le cadre de son ontologie dominante ou traditionnelle, mais une évocation de l'édifice à travers un texte qui en parle avec ses propres moyens, ceux du langage littéraire, nouveau *mode d'existence physique* de l'architecture dans ce nouvel art dans lequel elle se trouve immergée⁸. Pour ce qui est de son nouveau *mode d'existence phénoménal*, l'édifice n'est plus saisi "directement" comme un rapport entre surfaces et volumes, ombres et lumières, mais "indirectement" par l'agencement de sonorités et de rythmes propres aux syllabes, aux mots et aux phrases signifiantes. Enfin, concernant le *mode d'existence transcendant* de l'architecture dans la littérature, il y a altération ici aussi puisque les intentions esthétiques relatives à l'architecture véhiculées par l'écrivain sont moins liées aux bâtiments représentés eux-mêmes, qu'à l'œuvre (récit ou poème) dans laquelle les bâtiments s'insèrent comme composante de l'univers représenté.

Or, une telle *déterritorialisation* de l'architecture entraîne la libération de sa condition de «*forteresse de la métaphysique de la présence*⁹ », ainsi qu'une altération des techniques développées et institu(tionalis)ées pour la modéliser et la réaliser. La capture de l'architecture par un autre art, la littérature en l'occurrence, est l'occasion de l'ouvrir

⁸ On serait tenté de dire que le *mode d'existence physique* de la littérature repose sur la matérialité du papier et de l'encre, puisque c'est par ces supports qu'elle se construit à première vue. Pourtant l'œuvre se trouve ailleurs que dans son support matériel, à savoir dans "le texte" même, le support matériel livre n'étant qu'un moyen (contingent) pour accéder à l'œuvre. Or, le texte a comme matière première le langage, qui est, comme le dit Souriau, le vrai *mode d'existence physique* de l'œuvre d'art littéraire: «*La littérature emprunte l'ensemble des signes à un système déjà tout constitué en dehors d'elle: le langage [...]. La forme grammaticale, dans l'œuvre littéraire se place sur le même plan et a la même portée que, dans les autres arts, les lois de la matière employée. La grammaire et la syntaxe française jouent dans la phrase de Châteaubriand et Bossuet, exactement le même rôle que jouent, dans une œuvre d'architecture, les lois de la résistance des matériaux, de l'équilibre physique, etc.* ». SOURIAU Etienne, *op. cit.*, p. 122.

⁹ DERRIDA Jacques dans Peter EISENMAN et Jacques DERRIDA, « Séquence 2, Scène 2: Quant à la construction, je m'y suis mis à cause de mon psychanalyste » (conférence), *Cahiers du CCI numéro 1: Architecture : récits, figures, fictions*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou /CCI, 1986, p. 53.

vers de nouveaux horizons de sens, vers des intensités inédites. Peter Eisenman, dans son article « Architecture as a Second Language: the Texts of Between », est on ne peut plus clair, lorsqu'il dit: « *Du fait de sa présence, de son ici et maintenant, de sa spécificité temporelle et spatiale, l'architecture a été traditionnellement vue comme nécessairement univoque. Ainsi, elle serait réfractaire à la polyvalence disloquante du texte [...] En architecture, il est possible de dire que le texte est ce qui excède toujours la réponse immédiate à une image visuelle ou sensorielle*¹⁰ ». En effet, l'architecte américain a tenté avec son œuvre (théorique, projetée et construite) d'aller au-delà de l'état métaphysique traditionnel de l'architecture strictement basé sur la présence, en proposant une métaphysique de l'absence: « *Mais, si l'architecture est inévitablement affaire d'invention de fictions, il serait aussi possible de proposer une architecture qui incarne une autre fiction, une fiction qui ne repose pas sur les valeurs de la présentialité ou de l'universalité et, encore plus important, qui n'ait pas comme propos de refléter ces valeurs-là*¹¹ ». Eisenman trouve dans le langage le support idéal à travers lequel l'architecture pourrait rencontrer les traits ontologiques de sa propre absence tout en s'emparant de la charge rhétorique des signes linguistiques: « *En architecture [...] la présence de l'objet est dominée par l'esthétique ; l'absence ou la qualité rhétorique est réprimée [...] Nous [les architectes] n'avons ni un système de signes conventionnel ni une grammaire élaborée. En fait, l'architecture est peut-être le moins représentatif de tous les arts. En architecture, quand on construit un mur, il n'est pas seulement opaque, mais son rapport à un signifié est très difficile à articuler. Un mur est un mur, ce n'est pas un mot, il "est", ce n'est jamais "à propos de" [...] Si nous voulons rendre un mur plus proche d'un signe – c'est-à-dire plus rhétorique – il faut réduire son opacité traditionnelle, à savoir son contenu traditionnel élémentaire, structurel et esthétique. Cela exige l'introduction d'une absence dans le "est" de l'architecture, une absence*

¹⁰ « *Architecture, because of its presence, its here and now, its time and space specificity, was traditionally seen as necessarily univocal. Thus, it would be resistant to the dislocating multivalence of text [...] the text is what always exceeds the immediate response to a visual or sensory image.* » EISENMAN Peter, « Architecture as a Second Language. The Texts of Between », *Inside Out. Selected Writings. 1963-1988*, New Haven/London, Yale University Press, 2004, p. 228. La traduction française des textes anglais en note, est, sauf indication contraire, ma traduction.

¹¹ « *But if architecture is inevitably about the invention of fictions, it should also be possible to propose an architecture that embodies another fiction, one that is not sustained by the values of presentness or universality and, more importantly, that does not consider its purpose to reflect these values.* » EISENMAN, Peter, « The End of the Classical, the End of the Beginning, the End of the End », *Inside Out. Selected Writings. op. cit.*, p. 159.

*dans sa présence*¹² ». Néanmoins, si le langage commun(icationnel) établit une certaine transparence dans le rapport entre le *représentant* et le *représenté*, entre *présence* et *absence* en l'occurrence de l'architecture, le langage littéraire ou poétique, au contraire, donne à nouveau de l'opacité à ce rapport, tout en réarticulant de manière inattendue et singulière, voire ambiguë, le lien entre *représentant* et *représenté*, entre la *présence* et l'*absence* de l'architecture. Opacité et ambiguïté qui, il va sans dire, sont traitées esthétiquement par l'auteur – ici l'écrivain en architecte –, qui décide et configure la distance des composantes de ce rapport, à partir des intentions qui animent son récit. Et Eisenman en convient: « *Ce que la littérature essaie de faire est d'obstruer la transparence des signes. Ce que l'art d'écrire – la poésie – tente de réaliser, c'est de rendre moins transparent le rapport entre le signe et le signifié. Le langage [poétique] peut faire cela car il a une syntaxe très élaborée, il peut faire barrage à la transparence et rendre les mots opaques, en faisant qu'ils aient de la substance en eux-mêmes. Or, (paradoxalement) cette substance est comme une coupure. Lorsqu'on commence à rendre les mots opaques, on commence à couper le rapport entre le signe et le signifié. On coupe, obscurcit, empêche le passage fluide du mot au sens*¹³ ».

Les mots d'Eisenman résonnent avec ceux d'Alain Badiou qui, de son côté, désigne le poème – et par extension tout texte littéraire et/ou artistique –, comme « *machinerie négative* », dispositif conduisant les objets *représentés* (dans notre cas l'architecture) vers une ouverture sémantique: « *La soustraction est ce qui agence le poème dans la visée directe d'un retrait de l'objet; le poème est une machinerie négative, qui énonce*

¹² « *In architecture [...] the presence of the object is dominated by the aesthetic; the absence or the rhetorical quality, is repressed [...] Thus we do have not either an agreed-upon sign system or an elaborated grammar. In fact architecture is perhaps the least representative of all arts. In architecture, when you build a wall, not only it is really opaque, but its relationship to a signified is very difficult to articulate. A wall is a wall, it is not a word, it is, it is never about. [...] If we want to make a wall more of a sign –that is, more rhetorical– we have to reduce its traditional opacity, that is its traditional elemental, structural, and aesthetic content. This requires the introduction of an absence in the is of architecture, an absence in its presence* ». EISENMAN Peter, «Architecture and the Problem of the Rhetorical Figure», *Inside Out. Selected Writings. 1963-1988, op. cit.*, p. 204.

¹³ « *What literature tries to do is to dam up this transparency of signs. So that what the art of writing –poetry– attempts to do is make less transparent the relationship between the sign and the signified. Language can do this because it has a very elaborate syntax, that is, it can dam up the transparency and make the words opaque, giving them substance in themselves. Now (paradoxally) that substance is like cutting. When you start to make words opaque, you start cutting the relationship between the sign and the signified. You cut or obscure or deny the easy flow from the word to its meaning* ». *Ibidem*, p. 204.

l'être, ou l'idée, au point même où l'objet s'est évanoui [...] à peine mentionné l'objet émigre ailleurs dans le sens, se désobjective en devenant autre chose. L'objet perd son objectivité, non par effet d'un manque, mais par celui d'un excès, une équivalence excessive à d'autres objets¹⁴ ». L'architecture littérisée, serait donc soumise à un processus de soustraction, d'évanouissement et de désobjectivation, mais aussi à un processus où elle se dépasse à elle-même.

Ce changement de *territoire* artistique fait que l'artiste, ici l'écrivain, se voit inévitablement confronté à des conditions de conception de l'architecture différentes de celles de l'architecte, conduisant d'ailleurs à des effets esthétiques et cognitifs particuliers que nous tâcherons de mettre au jour dans notre recherche.

L'ARCHITECTURE "SANS PROJET" (DANS LA LITTÉRATURE)

Pour Philippe Boudon « *donner forme et mesure à l'espace architectural¹⁵* » est ce qui confère à l'architecture un statut propre – la différenciant d'autres pratiques de conception de l'espace comme la géométrie qui, au contraire, ne s'occupe que des formes et de leurs rapports (sans tenir compte de leur mesure et, par là, de leur échelle)¹⁶. Concevoir des mesures pour les formes architecturales à travers le projet permet la modélisation du bâtiment et son exécution postérieure dans le réel, réel qui est sa visée et sa destinée finale. Ainsi comme l'écrit Boudon: « *L'architecte fait des projets. Ceux-ci ne sont pas simplement des idées, du dessin, des formes etc. mais leur destinée est d'être réalisés, construits dans l'espace réel. L'architecte, pour construire son projet, doit prendre appui sur le réel. Même si celui-ci n'est pas directement appréhendé – il passe la plupart du temps par des représentations, des constructions mentales, des perceptions... –, même si l'architecte n'en parle pas de manière explicite,*

¹⁴ BADIOU Alain, « Que pense le poème? » dans Roger-Pol Droit (sous la dir. de), *L'Art est-il une connaissance?*, Paris, Le Monde Editions, 1993, p. 219-220.

¹⁵ BOUDON Philippe, DESHAYES Philippe, POUSIN Frédéric et SCHATZ Françoise, *Enseigner la Conception architecturale*, Paris, Editions de La Villette, 1994, p.78.

¹⁶ BOUDON Philippe, « Deux pensées de l'espace, géométrie et architecture », *Sur l'Espace architectural*, op. cit., p. 79-92.

*l'espace réel n'en constitue pas moins le fond sur lequel viennent se détacher toutes les opérations permettant d'effectuer le projet. C'est cette visée du réel que nous appelons "embrayage". L'embrayage dénote dans la conception architecturale la prégnance de l'espace réel, à la fois renvoi obligé et finalité. Une telle prégnance conduit à prendre conscience de la spécificité de l'espace architectural: l'architecte, pour pouvoir penser son projet et l'insérer dans le réel, doit lui donner une taille¹⁷ ». Cette définition n'est pas sans rappeler celle de l'architecte proposée par Léon Battista Alberti: « celui qui sait tantôt concevoir tantôt réaliser¹⁸ » (des bâtiments). Être architecte suppose donc, pour le polymathe génois, une double compétence. *Concevoir* et *réaliser* ne se pensent pas de manière indépendante mais en rapport étroit, l'un étant coextensif à l'autre; on pourrait dire en reformulant la définition d'Alberti, que l'architecte est celui qui sait *concevoir pour réaliser*, ou, plus précisément, celui qui sait *concevoir* des bâtiments *pour les réaliser*. La réalisation dont parle Alberti est la construction (du bâtiment) dans le monde réel – ou dans l'espace vrai –, puisque comme le dira bien plus tard Auguste Perret: « *c'est par la construction qu'elle [l'Architecture] s'exprime¹⁹* ». La construction serait donc la manière propre à l'architecture de se réaliser; ce n'est pas un hasard si dans le texte "fondateur" *Les Dix Livres de l'Architecture*, Vitruve la définit justement comme « *L'Art de bâtir* ». C'est dans le *projet*, envisagé comme chemin conduisant de la conception à la construction du bâtiment, que se situe le savoir spécifique de l'architecte.*

L'écrivain, de son côté, conçoit des architectures qui échappent au projet (architectural). Son propos n'est pas de les penser pour qu'elles soient construites et éprouvées dans le réel mais pour qu'elles le soient dans l'imaginaire. Ce que conçoit l'écrivain n'est pas un édifice de plus en plus "réalisable" grâce aux mesures que l'architecte confère aux formes tout au long de leur *modélisation* dans le projet, mais un édifice dont la destinée est d'être décrit et raconté dans un récit; la *modélisation* de l'architecture dans la littérature se fait à travers la *description*, la *narration* et la *focalisation*. Le statut

¹⁷ BOUDON Philippe, DESHAYES Philippe, POUSIN Frédéric et SCHATZ Françoise, *Enseigner la Conception architecturale*, op. cit., p. 98.

¹⁸ ALBERTI Leon Battista, cité par Benoît GOETZ, Chris YOUNÈS et Philippe MADEC, *Indéfinition de l'architecture*, Paris, Editions de la Villette, 2009, p. 74.

¹⁹ PERRET Auguste, cité par Philippe BOUDON, *Sur l'Espace architectural*, op. cit., 2003, p. 44.

ontologique de l'architecture dans la littérature serait celui d'un objet *imité* par le seul biais du *discours*²⁰ et de ses ressources techniques. Elle ne peut donc être qu'évoquée. Il n'y a donc pas d'«*embrayage*» à proprement parler dans le processus de conception de l'architecture *déterritorialisée* et représentée dans le texte littéraire. Et s'il y en a un, il serait d'un autre ordre que celui propre au projet conçu par l'architecte, puisque, pour l'écrivain, il ne s'agit pas de se laisser imprégner par le réel, de déterminer (toutes²¹) les formes et les mesures du bâtiment permettant de le construire (et éprouver) dans le réel, mais de *mettre en relief* certains traits du bâtiment (appartenant à la diégèse) dans le flux sélectif de la narration elle-même, selon les intentions esthétiques que l'écrivain veut mettre en œuvre dans le récit. L'architecture dans le texte littéraire ne dépend pas des conditions de l'espace réel, mais s'imprègne des conditions du récit lui-même. Ainsi, une étude sur les conditions de la conception de l'architecture consistera, entre autres, à comprendre le rôle que l'écrivain attribue à l'architecture dans chacun de ses récits, à savoir la manière dont elle participe au programme esthétique instauré par l'auteur, et ce faisant prend des aspects qu'elle n'aurait pas pu prendre dans le réel.

AXES D'ANALYSE

Deux ouvrages littéraires constitueront notre corpus, *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett (dont l'auteur a écrit une version en anglais postérieure au texte français: *The Lost Ones*) et *Le Terrier (Der Bau)* de Franz Kafka dont nous justifierons le choix plus loin. Nous proposons une méthode d'observation analytique en quatre parties correspondant à ce que nous appellerons les *quatre plans de conception de l'architecture déterritorialisée* dans le texte littéraire. Les deux premiers relèvent de la *forme secondaire* de la littérature et traitent de la manière dont l'architecture se trouve intégrée à la diégèse, ce sont: (1) le plan de conception de l'*Objet* architectural et (2) le plan de conception de l'*Expérience* que les personnages en font. Les deux autres relèvent de la *forme primaire* de la littérature et traitent de la manière dont l'architecture se trouve

²⁰ TODOROV Tzvetan, « La Notion de littérature », *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1971 et 1978/ 1987, p. 12

²¹ Maurice Merleau-Ponty appellerait cette condition de complétude, « *plénitude* ». MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945, p. 98.

modulée, amplifiée, déformée, orientée par le langage artistique, en particulier par la stratégie de narration et de focalisation d'une part, et par la stratégie d'écriture d'autre part; ce sont: (3) le plan de conception de la *Narration* de l'Objet architectural et de l'Expérience qu'en font les personnages, ainsi que (4) le plan de conception de leur *Textualisation*. L'articulation de ces quatre plans de conception détermine la complexité artistique des architectures déterritorialisées présentes dans les textes littéraires. De leur assemblage singulier par l'écrivain découlera une expérience esthétique singulière de l'architecture. Etienne Souriau dit à ce propos: « *Établir une harmonie significative et pleine d'échos entre ce double jeu de formes [primaire et secondaire], c'est en sculpture ou en peinture, un problème absolument pareil à celui, en littérature, de faire entrer dans l'arabesque générale d'un récit l'ensemble d'événements à faire comprendre, à faire sentir et posséder par le lecteur en leur tenue aiguë, la plus pittoresque ou la plus profonde. Ceci d'ailleurs, nous apprend combien il serait étroit d'évoquer seulement l'«harmonie imitative» lorsqu'il s'agit de la valeur directement expressive de l'arabesque verbale: il faut tenir compte aussi de mille relations de convenance, par lesquelles un écrivain cherche à mouler la forme directe et primaire sur cette forme de l'événement, par exemple, par le rythme, l'agogique, la brièveté ou la longueur des périodes ou même des mots*²² ».

1. Le plan de conception de l'OBJET

Dans la première partie de notre recherche nous essaierons de construire une image des bâtiments représentés dans les récits de notre corpus à partir de l'information *incomplète* que les narrateurs de chacun des récits en donnent. Cette information est *forcément incomplète* parce que l'édifice – présent dans cet "ailleurs" que constitue la diégèse –, est rarement représenté en totalité dans le récit, mais seulement de manière *partielle*, sans jamais atteindre la complétude qui est le propre du statut ontologique dominant ou traditionnel de l'œuvre d'art architecturale. A ce propos rappelons ce que dit Thomas Pavel dans *Univers de la fiction*: « *La description des mondes fictionnels se fonde essentiellement sur le postulat selon lequel un texte ne saurait représenter qu'une infime*

²² SOURIAU Etienne, *La Correspondance des arts*, op.cit., p. 125.

*partie de son univers*²³ ». En ce sens, une partie de l'architecture (variable selon les textes) restera inévitablement à l'état d'ellipse²⁴ et sera comme le dit Jean-Paul Sartre dans *L'Imaginaire*, constituée d'une partie *certaine*, celle représentée dans le récit, et d'une autre *possible* qui ne l'est pas. L'objet architectural dans la littérature – comme dans tout autre *art représentatif* ou *de second degré* où on peut le rencontrer –, n'est pas homogène.

Or, la condition fictionnelle de l'architecture qui détermine sa représentation incomplète dans le texte littéraire, ne nous interdit pas la possibilité d'observer certaines de ses caractéristiques objectales (comme dans le cas de l'architecture réalisée). Conçues par l'écrivain, elles mobilisent une série d'intentions esthétiques qui méritent d'être analysées à part entière. Ce sont ces aspects, correspondant à la *forme ontologique secondaire* de la littérature où l'architecture se trouve intégrée à la diégèse, que nous analyserons dans la première partie de notre recherche, en nous concentrant sur cinq d'eux: (1) Le rapport entre le bâtiment et le *Lieu* où il s'installe; (2) La configuration du *Système* spatial en vertu duquel il est constitué (la manière dont les différentes fonctions ou parties du bâtiment s'agencent entre elles en relation avec le tout, en tenant compte du but pour lequel il a été conçu); (3) Le choix ou les choix de la *Morphologie* du bâtiment et de ses parties; (4) Les *Dimensions* du tout et des parties; et (5) Le choix des *Matériaux* et des systèmes constructifs qui vont les mettre en forme.

2. Le plan de conception de l'EXPÉRIENCE

Si le plan de conception de l'*Objet* architectural tel qu'on l'observe dans la diégèse est le premier *plan de conception* de l'architecture *déterritorialisée* et représentée dans le texte littéraire qu'il convient d'analyser, le deuxième plan de conception concerne l'*Expérience* que les personnages font de cet objet lui-même. En fait, l'expérience de

²³ PAVEL Thomas, *Univers de fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 85.

²⁴ Il faudrait aussi faire appel aux "zones d'indétermination" dont parle Roman Ingarden dans *L'Œuvre d'art littéraire*. L'auteur polonais parle de « blancs » entre les espaces figurés (dans l'énonciation), parce que « l'essence de l'espace en général [est] d'être sans discontinuité. Ce n'est que par cette impossibilité de rupture de continuité que l'espace extérieur de la chambre s'en trouve être une découpe d'espace ». INGARDEN Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* (trad. fr. par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Scwegler), Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 192.

L'architecture ne fait pas *directement*²⁵ partie du statut ontologique dominant de l'œuvre d'art architectural, de son *objet d'immanence*; elle ne peut être conçue par l'architecte que *virtuellement*. Prenons l'exemple de la famille Savoye qui dîne dans la salle à manger de sa villa située à Poissy, dans les Yvelines, un soir de l'automne 1933; Pierre et Eugénie ont, chacun, des gestes caractéristiques, une position particulière à table, des manières singulières de manger, un temps variable consacré au repas, et prennent un degré de plaisir différent au fait de dîner. Ces paramètres expérientiels ne font pas partie de l'*objet d'immanence* de cette œuvre d'art architecturale conçue par Le Corbusier qu'est la Villa Savoye. L'architecte a pris en compte, de façon générale, l'action conventionnelle de manger, la mesure standard des tables et des chaises, l'espace entre elles et le mur, la largeur et la longueur de l'espace de circulation entre la cuisine et la salle à manger, ainsi que les qualités du paysage environnant, etc., afin de donner *forme et mesure* à cet espace de la maison pour que non seulement ce dîner précis ait lieu, mais aussi tous les autres repas (pris par Pierre et Eugénie Savoye ou par d'autres personnes). Le Corbusier n'a pas conçu l'expérience singulière et *actuelle* de Pierre et Eugénie Savoye dans la salle à manger de leur villa un soir de l'automne 1933, mais le *cadre* qui permet à cette expérience précise d'avoir lieu; si Le Corbusier avait conçu l'expérience de Pierre et Eugénie ce soir-là, c'est-à-dire leurs gestes, leurs conversations, leurs sentiments, il n'aurait pas été seulement architecte, mais aussi dramaturge, et Pierre et Eugénie n'auraient plus été des personnes mais des *personnages*. Dans ce cas, le statut ontologique de l'œuvre d'art en question n'aurait pas été seulement relatif à l'*art de bâtir*, mais aussi relatif aux arts de la scène. Ce qui n'est pas le cas. Le cadre de la conception de l'architecte est clairement défini, aller au-delà conduirait à dépasser les limites du territoire de l'Architecture elle-même pour entrer dans un autre domaine, celui d'un autre art, le théâtre en l'occurrence, où d'autres éléments seraient à concevoir: le dialogue entre Pierre et Eugénie avec leurs paroles, leurs gestes et leur silence. Ceci vaut pour toute la littérature; l'écrivain conçoit en effet, en plus du *cadre* spatio-matériel commun (quoique représenté de manière partielle), l'expérience particulière qu'en font les personnages.

²⁵ Cependant, des architectes comme Bernard Tschumi ont dénoncé la non prise en considération de l'expérience du corps dans la conception architecturale, dans les méthodes traditionnelles de représentation de l'architecture, et (surtout) dans l'ontologie dominante de celle-ci. TSCHUMI Bernard, *The Manhattan Transcripts*, New York, St Martin's Press, 1982; et TSCHUMI Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge/London, MIT Press, 1996.

Nous analyserons deux aspects relatifs à l'Expérience que les personnages du récit littéraire font de l'architecture, à savoir: (1) Leur *Perception* du bâtiment, et (2) L'Usage qu'ils en font.

3. Le plan de conception de la NARRATION

Le troisième plan de conception de l'architecture *détériorialisée* et représentée dans la littérature, a à voir avec sa mise en *narration*; cet aspect fait partie de la *forme ontologique primaire* de la littérature qui accueille l'architecture et l'intègre dans le récit, ainsi que nous l'avons dit précédemment. Dans la littérature, l'architecture "apparaît", non de façon synchronique comme une entité complète, comme le fait un bâtiment dans le monde réel, mais de façon diachronique, fragmentée en fonction de l'enchaînement narratif. La représentation de l'architecture dans le texte littéraire n'est pas donnée en une fois comme dans le cas de la peinture ou de la photographie; elle se déploie, au contraire, dans le déroulé de la narration d'une manière singulière. A propos de la manière dont l'écrivain découpe et reconfigure dans la narration les faits et les objets (dont l'architecture) présents dans la diégèse Etienne Souriau dit: « *Cette nécessité de découper la richesse des événements en torons distincts, qu'on rajuste par fragments les uns aux autres pour en faire une nouvelle arabesque continue [...] voici une des actions artistiques les plus concrètes à la fois et les plus essentielles esthétiquement dans l'art du roman*²⁶ ». Ce caractère séquentiel et cumulable est un trait fondamental de la *forme primaire* que ce nouvel art impose à l'architecture, car l'agencement des parties de l'édifice dépend de l'agencement des parties du récit. Il s'agit donc pour l'écrivain (en architecte) de concevoir, entre autres, un montage de plans qui corresponde à ce dont parle Roland Barthes quand il dit: « *la lecture du portrait "réaliste" n'est pas réaliste: c'est une lecture cubiste, les sens sont des cubes entassés, décalés, juxtaposés et cependant mordant les uns sur les autres*²⁷ ».

Ainsi, dans la troisième partie de notre recherche nous analyserons deux aspects relatifs à la *Narration* de l'Objet architectural et de l'Expérience que les personnages en font:

²⁶ SOURIAU Etienne, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970/2002, p. 67-68, cité par Luz Aurora PIMENTEL, *El Espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, México D.F/Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, p. 18-19.

(1) Les caractéristiques de la *Situation* du narrateur et la manière dont elle conditionne directement le système de représentation de l'architecture dans le récit, et (2) La *Modulation* de l'architecture dans le cours de la narration.

4. *Le plan de conception de la TEXTUALISATION*

Le quatrième et dernier *plan de conception* de l'architecture dans le cadre de son *ontologie déterritorialisée* et représentée dans le texte littéraire, a à voir avec la *Textualisation* de l'Objet architectural et de l'Expérience qu'en font les personnages. Ce quatrième *plan de conception* appartient, comme le précédent, à la *forme (ontologique) primaire* de la littérature qui accueille l'architecture. A la différence d'autres *arts représentatifs* ou de *second degré*, comme la peinture ou le cinéma où l'architecture est représentée comme *image* artistique, dans la littérature elle est représentée à travers le *langage verbal* artistiquement traité. Ainsi, si le peintre conçoit l'architecture comme un agencement de couleurs et de formes, l'écrivain la conçoit comme un ensemble de mots dont il organise les sonorités et les enchaînements syntaxiques, en jouant de leur statut grammatical et de leurs ressources dénotatives et connotatives, figuratives et symboliques, pour créer du sens.

Dans la quatrième partie de notre recherche nous analyserons deux aspects relatifs à la *Textualisation* de l'architecture dans le texte littéraire: (1) Le choix d'un *Lexique* aux particularités sémantiques, phonétiques et esthétiques, et (2) Le choix d'une *Syntaxe* qui va introduire une expérience singulière de lecture ayant un impact sur la saisie des architectures représentées.

L'expérience que le lecteur fait de l'architecture représentée dans le texte littéraire n'est donc pas du tout celle qu'un usager pourrait faire d'un bâtiment construit dans l'espace physique dans lequel il peut se diriger à sa guise la plupart du temps, à droite et à gauche, en haut et en bas, et lever la tête pour voir tel ou tel détail. L'expérience que l'on fait de l'architecture représentée dans le texte littéraire est conditionnée par quatre "entités" qui médiatisent l'expérience directe, tout en la subjectivant davantage: le *personnage* qui l'éprouve, le *narrateur* qui l'énonce, l'*écrivain* qui la conçoit et choisit les termes pour la représenter, et le *lecteur* lui-même qui la lit et l'interprète, en fonction

de son contexte socio-culturel, de sa sensibilité et de son "encyclopédie" personnelle. Ainsi, l'objet architectural est *quadruplement médié*. C'est sur ce mode *multiple* que s'éprouve l'architecture dans le texte littéraire.

CORPUS

Ainsi que nous l'annoncions plus haut, nous avons choisi un corpus de deux ouvrages pour tester notre méthode d'observation analytique des *plans de conception* des architectures *déterritorialisées* et représentées dans les textes littéraires ainsi que de *leurs effets esthétiques et cognitifs*. Ces récits sont *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett et *Le Terrier (Der Bau)* de Franz Kafka. Le choix de ces deux ouvrages tient à plusieurs raisons:

1- Nous avons voulu travailler sur deux récits appartenant au genre des récits d'*imagination* dans lesquels l'architecture représentée ne (pré)existe pas dans le monde réel, et est conçue par l'écrivain tant au niveau présentatif diégétique qu'au niveau représentatif narratif et textuel.

2- Les "bâtiments" présents dans les deux récits, sont chacun à leur manière, des architectures radicales. Leur condition limite fait qu'on a même du mal à les considérer comme des architectures tant ils mettent en question (troublent) nos certitudes conceptuelles sur l'architecture elle-même, jusqu'à exiger de la repenser.

3- Les deux "bâtiments" permettent une analyse comparative féconde, en ce qu'elles renvoient à deux archétypes opposés de l'architecture: une architecture faisant appel à une technologie très avancée pour le premier, occupée par une population entière, et semblant contenir à elle seule et en même temps tous les habitats – de l'utérus au cercueil –; et pour le second, à une construction précaire, sans technique, réalisée pour un seul habitant, peinant à atteindre le stade de maison. Ce contraste est renforcé par le type de narrateur choisi pour chacun des deux récits: celui de Beckett est omniscient, extérieur à la diégèse, celui de Kafka, au contraire, est un narrateur-personnage qui fait partie de la diégèse. Ces choix auront des conséquences directes sur la représentation

des architectures de chacun des récits et sur les effets esthétiques ressentis par les lecteurs.

4- L'architecture joue un rôle très important dans les deux récits et Beckett et Kafka lui prêtent une attention toute particulière. Dans les deux ouvrages les "bâtiments" sont décrits avec un très grand soin et ils jouent un rôle décisif dans l'intrigue de chacun des récits avec un impact direct sur la vie des personnages qui les "habitent". Les deux bâtiments en question ne sont pas que des cadres spatiaux anodins, des décors où se déroulent les actions, mais bien des objets au cœur de la conception des deux œuvres, de véritables inventions, à partir desquelles les écrivains cherchent à susciter une expérience de pensée.

5- Le fait que les textes soient aussi des ouvrages tardifs dans les œuvres de Beckett et de Kafka permettra d'observer le rapport que les architectures de ces deux textes entretiennent avec celles qui les précèdent dans l'œuvre des deux écrivains, pour y repérer des constantes, des variations et des transformations.

6- Enfin, la dernière raison de notre choix concerne la dimension des deux récits. Ces textes courts peuvent être soumis à une étude très détaillée, quasi exhaustive. Et, comme la méthode d'observation analytique que nous proposons n'était pas seulement à tester mais aussi à construire (et à affiner en cours de construction), nous avons opté pour des textes courts qui se prêteraient mieux à la tâche – ce qui ne veut pas dire bien sûr que notre méthode ne s'appliquerait pas à des textes longs.

De nombreuses études ont été consacrées au *Dépeupleur* et au *Terrier*, la bibliographie critique est abondante. Pourtant, le point de vue que nous adoptons dans cette recherche n'y a pas été exploré. Cela ne nous empêchera pas d'établir un dialogue permanent avec quelques auteurs dont les analyses concernent de manière indirecte l'architecture représentée dans ces deux récits, ou l'architecture dans les œuvres de Beckett et de Kafka en général.

(DOUBLE) TRANSDISCIPLINARITÉ

Ainsi, comme on peut le constater après ces pages introductives, il est ici question moins d'une étude *interdisciplinaire* entre l'architecture et la littérature, que d'une étude *transdisciplinaire*. Il s'agit de voir comment, dans un domaine extérieur à celui où normalement l'édifice se conçoit, l'Architecture, l'écrivain – ici Samuel Beckett ou Franz Kafka – s'empare des possibilités et des contraintes de son propre domaine, la Littérature, pour concevoir des bâtiments et surtout des expériences esthétiques et cognitives inédites relatives à l'architecture. En ce sens notre étude sur le statut ontologique *déterritorialisé* de l'architecture lorsqu'elle se voit immergée dans la littérature doit se comprendre comme une étude *exotopique*²⁸, c'est-à-dire « *une lecture effectuée depuis un dehors* ». Comme le remarque Noëlle Batt dans un article consacré à Bakhtine, le néologisme désigne ici « *le fait d'être sorti de soi, d'avoir quitté ses cadres usuels de pensée, ses repères, son habitus, pour considérer les choses avec le point de vue d'un autre, réel ou virtuel, de pratiquer, où que l'on se trouve à l'origine, le change de place*²⁹ ». Néanmoins, la *transdisciplinarité* et l'*exotopie* concernent tout autant l'architecture que la littérature. Si dans un premier temps, nous prétendons donner à voir quelques aspects fondamentaux de l'architecture, inaperçus et négligés par la théorie et la critique de cette discipline, seulement entrevus dans ce "dehors" choisi qu'est la littérature, dans un deuxième temps nous envisageons, à travers une approche architecturale des œuvres de Beckett et de Kafka, d'identifier des zones encore inexplorées par la critique littéraire concernant ces deux auteurs. Ce *circuit transdisciplinaire exotopique* renvoie à ce qu'Etienne Souriau nomme *Esthétique Comparée*³⁰. Notre recherche voudrait en être une application.

²⁸ Le terme *exotopie* étant la traduction française par Tzvetan Todorov du concept de « *Vnenakhodimost* » inventé par Mikhaïl Bakhtine.

²⁹ BATT Noëlle, « Pour un dialogisme de disciplines », *TLE, no 21: Pour un dialogisme des disciplines. Avec Bakhtine*, Paris, 2003, p.12.

³⁰ « *On appellera esthétique comparée cette discipline dont la base est de confronter entre elles les œuvres, ainsi que les démarches, des différents arts (tel que peinture, dessin, sculpture, architecture, poésie, danse, musique, etc.).* » SOURIAU, Etienne, *La Correspondance des arts, op. cit.*, p. 11.

1 OBJET *architectural*

1.1 *Lieu*

1.2 *Système*

1.3 *Morphologie*

1.4 *Dimensions*

1.5 *Matériaux*

1.1 LIEU

Introduction

En tant qu'objet physique, tout bâtiment est censé se situer dans un lieu, occuper un espace car, comme le dit Aristote, on ne peut être autrement dans le monde³¹.

Comme l'architecte, l'écrivain conçoit des architectures qui se rapportent à un lieu. Néanmoins, si les bâtiments relevant du statut ontologique traditionnel de l'architecture se situent toujours dans le réel, ceux relevant du statut ontologique *déterritorialisé* et représentés dans le texte littéraire, peuvent ne pas appartenir au réel – qui n'est qu'un monde possible parmi d'autres –, mais à la seule fiction.

« *L'acte de bâtir [...] relie l'homme à un lieu, l'enracine*³² », ainsi que le postulent Christian Godin et Laure Mühlethaler dans leur ouvrage *Édifier. L'architecture et le lieu*. L'architecte et théoricien norvégien Christian Norberg-Schulz, de son côté, invite à comprendre le paysage environnant le futur bâtiment afin de le traduire en architecture, c'est pour cela qu'il appelle l'architecture: « *l'art du lieu*³³ ». Ainsi, l'architecture pourrait se penser comme un agent de médiation entre l'homme et le lieu.

Avant de se mettre à concevoir la maison destinée à sa cousine Marie, Viollet-le-Duc demande à Paul, le frère de cette dernière, de caractériser le terrain sur lequel il va la construire. Paul sort la carte du domaine et lui expose ses qualités principales: « – *Vous voyez, mon cousin, c'est là. Sur le plateau, du côté sud, sont les terres labourées, puis le terrain descend un peu au nord vers le ru. Il y a ici une belle source d'eau vive qui sort du bois situé à l'ouest. Sur la pente du plateau et le fond du vallon sont prairies avec*

³¹ « *Les étants, en effet, tous tiennent pour acquis qu'ils sont quelque part* ». ARISTOTE, *Physique* (tr. fr. Pierre Pellegrin), *Livre IV*, Paris, Flammarion, 2008, p. 201.

³² GODIN Christian et MÜHLETAHLER Laure, *Édifier. L'architecture et le lieu*, Paris, Verdier, 2005, p. 43.

³³ NORBERG-SCHULZ Christian, *L'Art du lieu* (tr. fr. Anne Guglielmetti), Paris, Le Moniteur, 1997, p. 36.

*quelques arbres*³⁴ ». À partir de ces indications, Viollet-le-Duc décide de la manière dont la future maison va se positionner sur le terrain et il nous énumère les raisons de son choix: « – *Bien; donc il faut placer la maison presque au sommet de la pente faisant face au nord, en l’abritant des vents du nord-ouest sous le bois voisin. L’entrée devra faire face à la route qui monte, mais il faut que nous disposions les pièces principales de l’habitation du côté de l’exposition la plus favorable qui est celle du sud-est; de plus nous devons profiter de la vue ouverte de ce même côté, et ne pas négliger la source d’eau vive qui descend sur la droite vers le fond du vallon; nous allons donc nous en approcher et planter la maison sur ce repos que la nature a disposé si favorablement pour nous, à quelques mètres en contrebas du plateau*³⁵ ». Se protéger du vent, profiter de l’exposition du soleil, de la “vue ouverte” et de la source d’eau vive sont les bonnes raisons qui l’ont décidé à retenir l’endroit où implanter la maison.

Notre propos dans ce chapitre consistera à mettre en évidence, à travers les traits d’une architecture donnée, les liens entre un groupe (les personnages du *Dépeupleur*) ou un individu (le personnage-narrateur du *Terrier*) et le lieu qui les entoure. Trois aspects seront principalement analysés: la localisation (l’axe des coordonnées géographiques où l’architecture se situe), l’occupation (les tactiques reflétant comment et dans quels buts l’architecture est implantée dans ce lieu), et la porosité (le degré d’ouverture et d’échange entre l’habitant et son environnement par le biais de l’architecture)³⁶.

³⁴ VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d’une maison*, Paris, Infolio, 2008, p. 33.

³⁵ *Ibidem.*, p. 34.

³⁶ Ces trois critères sont liés en quelque sorte à trois des *échelles architecturologiques* définies par Philippe Boudon pour analyser les critères de conception des architectures dégagés du lieu où elles s’implantent, à savoir: *l’échelle géographique, l’échelle de voisinage et l’échelle de visibilité*.

Echelle géographique: « *Informé, de quelque manière, les mesures d’une partie ou d’un tout de l’espace architectural à partir de considérations sur l’orientation des points cardinaux, la situation et le modelé du terrain, les données climatiques, etc.* »; Echelle de Voisinage: « *Attribuer des mesures par contiguïté, relativement à des éléments appartenant au voisinage et induisant une continuité spatiale* »; Echelle de Visibilité: « *Situer un objet ou une partie d’objet de telle manière qu’il soit vu d’un lieu, ou qu’il ait vue sur un lieu ou un ensemble de lieux, ou plus généralement constituer un point de vue dans l’espace réel* ». BOUDON Philippe, DESHAYES Philippe, POUSIN Frédéric et SCHATZ Françoise, *Enseigner la conception architecturale. Cours d’Architecturologie*, Paris, Editions de La Villette, 1994, p. 171-174.

1.1.1 LE DÉPEUPLEUR

1.1.1.1 Localisation

Où est donc situé l'édifice dont nous parle *Le Dépeupleur* de Beckett? La lecture du texte ne nous permet pas de répondre à la question et rien ne nous autorise à dire s'il est près ou loin de quoi que ce soit dans la cartographie diégétique.

A première vue, l'architecture dans le récit de Beckett ne se situe pas *dans* un espace précis, mais occupe et envahit entièrement l'espace. Dès l'incipit: « *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur* » (p. 7), le lecteur se trouve confronté à cette assimilation de l'architecture au lieu, et/ou du lieu à l'architecture. Le cylindre se présente comme un monde total, clos sur lui-même, accaparant la totalité de l'espace diégétique. Comme le dit Bruno Clément dans son ouvrage *L'Œuvre sans qualités*: « *sa permanence et sa situation englobante [de l'espace] tendent à lui conférer une absolue réalité³⁷* ».

L'édifice dont nous parle *Le Dépeupleur* semble être une utopie (en même temps qu'une *a-topie*) mais dans un sens détourné de sa signification habituelle: ce n'est ni une architecture conçue (projetée) et non-réalisée pour un lieu réel, ni une architecture "réalisée" dans un lieu imaginaire, c'est une architecture sans lieu précis dans la mesure où elle est tous les lieux à la fois, voire un univers (en elle-même). Cette dernière acception est, en l'occurrence, la plus en concordance avec l'étymologie du terme *u-topie*: non-lieu. Ce n'est qu'en devenant univers, en coupant tout lien avec d'autres lieux (et en devenant lieu absolu), que l'architecture du *Dépeupleur* peut être considérée littéralement comme utopique. C'est un lieu qui a absorbé tous les autres, à la fois total et totalitaire.

On songe, à ce propos, au récit *La Bibliothèque de Babel* de Jorge Luis Borges qui, à l'égal du cylindre du *Dépeupleur*, propose une architecture-univers: « *L'Univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être*

³⁷ CLÉMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 304.

*infini, de galeries hexagonales*³⁸ ». Borges conçoit un bâtiment où se trouvent tous les livres que les hommes pourraient écrire en permutant les signes de l'alphabet, le point, la virgule et l'espace. L'image que l'on pourrait s'en faire est celle d'un bâtiment infini (même si, sur le papier, le nombre de livres ne l'est pas). La dimension est telle qu'on ne peut concevoir un extérieur pour cette bibliothèque. Or, le paradoxe des *architectures-univers* du *Dépeupleur* et de *La Bibliothèque de Babel* (et de toutes les *architectures-univers*), réside justement dans le fait qu'il leur manque la dialectique extérieur-intérieur, dehors-dedans, attachée à toute architecture. Il y a plutôt une certaine invagination, une inversion entre intérieur et extérieur que l'on retrouve aussi bien dans le cylindre de Beckett que dans la bibliothèque de Borges. Ce que l'on croit être l'intérieur total est en réalité (aussi) un extérieur absolu.

Pourquoi alors se demander où est cette architecture alors que l'on affirme qu'elle est le monde lui-même? Cela semble aussi absurde que de se demander où se trouve l'univers. Quand l'architecture devient univers, elle fusionne avec lui et le rapport avec le lieu ne se pose plus comme le disent Christian Godin et Laure Mühlethaler dans l'ouvrage cité plus haut: « *seul l'univers n'a pas de lieu (il n'est nulle part) puisqu'il contient tous les lieux. On voit vérifiée cette relation toutes les fois qu'un lieu prétend constituer à lui seul l'univers – il exclut de facto tous les autres*³⁹ ». C'est aussi, en l'occurrence, ce dont parle Benoît Goetz dans son ouvrage *La Dislocation* lorsqu'il analyse le Paradis, le Jardin d'Éden, qui, dans sa condition absolue et sans partage, ne se trouve nulle part⁴⁰. Le Paradis, comme lieu *disloqué* et *délocalisé* ainsi que le dit Goetz, est sans orientation, ce qui semble être le cas de l'architecture-univers du *Dépeupleur*.

Or ce statut du cylindre pose question quant à la condition même des locataires du séjour dans le récit de Beckett. Peut-on encore les considérer comme des humains? Si l'on veut maintenir en vie les condamnés les plus dangereux dans les cachots les plus obscurs, il faut bien garder un trou pour qu'ils puissent recevoir un peu d'eau, des

³⁸ « *El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez indefinido, de galerías hexagonales* ». BORGES Jorge Luis, « La Biblioteca de Babel », *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1995, p. 86.

³⁹ GODIN Christian et Laure MÜHLETHALER, *Edifier. L'architecture et le lieu, op. cit.*, p. 42.

⁴⁰ GOETZ Benoît, *La Dislocation*, Paris, Les Éditions de la passion, 2001, p. 26-28.

aliments et de l'air. Trou ou fenêtre qu'on peut considérer comme *le sens* même de toute architecture: ce par quoi est rendu possible un échange avec le monde extérieur. C'est à cause de l'absence de fenêtres que le récit de Beckett peut nous faire douter de l'appartenance au monde des vivants des deux cents corps locataires du cylindre. Quelle est leur source d'alimentation? Comment la nourriture leur parvient-elle? Comment se défont-ils de leurs déchets, le propre d'un corps organique assimilé au nôtre? Le système thermo-lumineux est-il leur source d'énergie? S'il n'y a pas d'ouvertures vers l'extérieur, les corps ne peuvent y *vivre* à proprement parler, et pourtant ils vivent, ils agissent⁴¹.

Malgré l'insistance avec laquelle le narrateur nous rappelle en permanence le côté paradoxal d'une *architecture-univers* claustrophobe, il abandonne à trois reprises cette prétention en révélant la présence d'un extérieur (peut-être lointain):

1-

[...] *dans l'attitude qui arracha à Dante un de ses rares pâles sourires.* (p.13)

2-

Le spectacle est curieux alors des ébats qui se prolongent douloureux et sans espoir bien au-delà de ce que peuvent en chambre les amants les plus habiles. (p. 44)

3-

Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant comme dit le poète aux asiles de la nature. Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles. (p. 16)

Les deux premières citations rendent compte du fait que le narrateur a bien connaissance d'un extérieur du cylindre, la troisième nous apprend que les personnages du *Dépeupleur* ont connu, dans leur passé, un extérieur où brillaient le soleil et les

⁴¹ David Houston Jones développe ce paradoxe, dans un article consacré au rapport entre les vaincus du *Dépeupleur* de Beckett et la figure du "Muselmann" travaillée par Giorgio Agamben dans son ouvrage *Ce qui reste d'Auschwitz*, les concepts de *néomorts* et de *faux vivants* qui décrivent, justement, l'état intermédiaire des deux cents corps: pas tout à fait vivants, pas tout à fait morts; ils partagent le mode d'existence de ces deux états. HOUSTON JONES David, « NÉOMORTS ET FAUX VIVANTS: Communautés dépeuplées chez Beckett et Agamben », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 17, 2007, p. 249-264.

étoiles et qu'ils aspirent à le retrouver. Ils rêvent en fonction d'un certain type (ou d'une certaine configuration) de bâtiment traditionnel; or le cylindre est profondément autre.

1.1.1.2 *Tactiques d'occupation*

Si l'on prend en compte la citation précédente, il y a donc un *lieu* finalement, et l'architecture n'est pas ce lieu total et absolu d'enfermement sur lui-même comme on aurait pu le croire. Au contraire, elle se trouve bel et bien quelque part dans un monde que nous pouvons assimiler au nôtre. Et même si on ne nous dit pas "où" se trouve précisément le cylindre par rapport à d'autres lieux dans l'espace physique (loin ou près, à gauche ou à droite, en-dessous ou au-dessus de), on sait néanmoins que, *quelque part*, dehors, se trouvent la nature, le ciel et les étoiles, sauf que, ainsi que le narrateur nous le fait comprendre, ce dehors n'est pas (plus?) accessible aux locataires du cylindre: l'intérieur et l'extérieur sont "absolument" isolés l'un de l'autre. Et l'architecture (le cylindre en caoutchouc dur complètement hermétique) est le dispositif qui rend plausible une telle coupure radicale. C'est du fait de ces petites interventions du narrateur qui fait allusion à un monde en dehors du cylindre que nous devons reconsidérer le type d'utopie annoncé quelques lignes plus haut: il ne s'agit donc pas d'une *architecture-univers*, mais d'une architecture située quelque part sans que l'on sache où, ce qui ne va pas sans entraîner chez le lecteur une certaine gêne. La condition de *non-lieu* de cette architecture est en étroite relation avec son indétermination géographique, elle est perdue (*lost*) car déconnectée de toute référence spatiale. Lorsque le narrateur mentionne l'existence du soleil, des étoiles et de la nature, à savoir un monde en dehors du cylindre où jadis vécut le poète Dante, le lecteur peut difficilement s'empêcher d'essayer de localiser le cylindre dans le monde réel, mais sa tentative reste infructueuse: l'ellipse des données spatiales dans le récit, l'absence d'énoncés concernant par exemple l'épaisseur du mur de caoutchouc séparant l'intérieur du cylindre de l'extérieur dérobent au lecteur les éléments qui lui permettraient de visualiser la situation de l'architecture du cylindre dans le lieu où elle est censée se trouver. C'est une architecture dont la localisation est dissimulée. Cette incertitude spatiale interdit d'ailleurs toute possibilité d'affectation d'un esprit du lieu, d'un *genius loci* à cette architecture qui se révèle autonome, indifférente au lieu dans lequel elle est

implantée⁴². La tactique d'occupation est très claire: oblitérer le lieu pour que l'architecture se constitue en univers⁴³. Ainsi, l'architecture peut s'envisager indifféremment comme souterraine, posée à la surface de la terre ou aérienne, et même subaquatique, puisqu'on ignore ce qui l'entoure, son environnement. Oui, "les asiles de la nature" sont là, dehors, où fut le poète, où sont (furent) le soleil et les étoiles, mais on ne sait pas quels rapports ils entretiennent avec le cylindre. On est donc réduit à les imaginer.

1.1.1.3 Degré de porosité

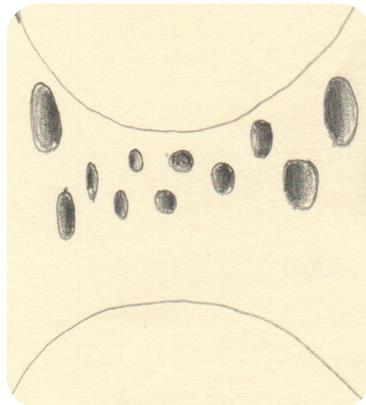


figure 1.

Or, même s'il est clair que le rapport entre le cylindre et le lieu dans lequel il se trouve présente un degré zéro de perméabilité, on ne peut s'empêcher d'observer une "certaine porosité", qui se manifeste à l'intérieur de l'habitable. En effet, la façade intérieure du cylindre n'est pas lisse mais trouée par une série de bouches de profondeur variable, allant de simples niches à des tunnels. Il y a une *apparence de porosité*, mais les trous

⁴² On songe à ce propos à un certain *Génie du non-lieu* ou *genius deloci*, expression créée par Georges Didi-Huberman pour définir la série d'œuvres de l'artiste Claudio Parmiggiani intitulée *Delocazione*. « "Génie du non-lieu": pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement, le voue à une delocazione) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique) [...] Delocazione ne veut pas dire absence du lieu, mais son déplacement producteur de paradoxes ». DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 136 et 34.

⁴³ Dans son ouvrage *Asiles*, Erwin Goffman parle à ce propos, des institutions dites "totalitaires" qui « procurent une sorte d'univers spécifique qui tend à envelopper [ceux qui en font partie] », et où se produit d'ailleurs une « déculturation » (en anglais *disculturation*, terme emprunté à Robert Sommer : « Patients Who grow Old in a Mental Hospital », *Geriatrics*, XIV, 1959, p. 586-87) dans laquelle l'isolement serait la première de différentes techniques de mortification. « La barrière interposée entre le reclus et le monde extérieur constitue la première amputation que subit la personnalité ». GOFFMAN Erwin, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux* (trad. fr. de Liliane et Claude Lainé), Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 45, 56 et 57.

ne sont pas suffisamment profonds pour traverser l'épaisseur du cylindre et atteindre l'extérieur. Vus depuis la base du séjour, ce ne sont que des trompe-l'œil, des issues illusoires: des formes laissant entrevoir une fonction qui, à l'expérience, se révèle une tromperie, ainsi que nous le fait comprendre la *figure 1*.

L'habitable où se trouvent les personnages de la pièce *Fin de partie*, Ham et Clov, Nell et Nagg, présente une situation similaire à celle du cylindre du *Dépeupleur*. Les ouvertures des deux espaces n'entraînent aucun "contact" avec l'extérieur. Si dans le cas du cylindre du *Dépeupleur* les bouches n'ont pas d'issue, dans l'habitable de *Fin de partie*, les fenêtres, quoique "ouvertes", n'offrent au regard – même télescopique! – aucune vision, rien qui permette d'établir une quelconque communication: seul le néant s'ouvre devant les yeux de Ham et Clov.

« CLOV. – *J'apporte l'escabeau* (il installe l'escabeau sous la fenêtre à droite, monte dessus, se rend compte qu'il n'a pas la lunette, descend de l'escabeau.) *Il me faut la lunette.*

[...]

(Il [Clov] monte sur l'escabeau, braque la lunette sur le dehors.)

CLOV. – *Voyons voir...* (Il regarde, en promenant la lunette.) *Zéro...* (il regarde)... *zéro...* (il regarde)... *et zéro.* (Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.) *Alors? Rassuré?*⁴⁴ »

1.1.1.4 *L'abandon (progressif) du lieu chez Beckett*

Le rapport des architectures avec le lieu où elles sont censées être installées est de plus en plus problématique au fur et à mesure que l'on avance dans l'œuvre de Beckett. La localisation, la tactique d'occupation et le degré de porosité des architectures deviennent de plus en plus flous et indéterminés et vont conduire peu à peu à une coupure radicale avec l'extérieur. L'œuvre expose l'expérience de personnages qui fuient ou tentent de fuir les architectures dans lesquelles ils séjournent. Les personnages *s'utopisent* au fur et à mesure, se délocalisent, perdent leur (lien avec le) lieu. L'architecture dans laquelle ils se trouvent devient pour eux totalitaire. À la sédentarité bien située, Beckett oppose progressivement l'errance délocalisée: si dans les premiers romans et nouvelles il y a encore des références géographiques pour un monde extratextuel: la campagne autour

⁴⁴ BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 43-44.

de Dublin dans *Bande et Sarabande* ou la ville de Londres dans *Murphy*, dans *Mercier et Camier* et *Watt* les personnages et les architectures se trouvent déjà, comme le dit Ludovic Janvier, « en perte de référent géographique, ou mondain ou reconnaissable⁴⁵ ». La maison de Mr. Knott dans *Watt*, les architectures où "échouent" Mercier et Camier tout au long de leur errance ou les espaces dans lesquels Molloy circule (y compris la maison maternelle) se trouvent, quoique sans nom, et sans référent dans le réel, quelque part, dans un lieu. Un rapport existe encore entre des intérieurs architecturaux et des extérieurs urbains ou champêtres, côtiers ou forestiers. Or, le point charnière de la délocalisation des architectures dans l'œuvre de Beckett est sans doute *Malone meurt*; dans ce deuxième roman de la trilogie, le personnage, Malone lui-même, se trouve cloîtré dans une chambre, sans savoir comment il y est arrivé; c'est à partir de là que les intérieurs commencent à s'absolutiser dans l'œuvre beckettienne. Malone immobile sur un lit de la chambre peut voir une porte qui s'entrouvre deux fois par jour par où une main glisse un plat de nourriture, ainsi qu'une fenêtre par où il regarde le ciel et le bâtiment d'en face. Mais il ne sait pas où il est, le lecteur non plus. C'est la dernière fois que nous voyons une distinction intérieur-extérieur aussi nette, mais c'est aussi la première fois que nous voyons un personnage emprisonné, condamné à jamais à un seul espace dans lequel, du fait de son amnésie, il commence à oublier qu'il existe un extérieur: ce qu'il voit, ce qu'il perçoit (sa propre chambre) dans son immédiateté devient pour lui le *tout spatial*, comme c'est aussi le cas pour les deux cents corps du *Dépeupleur*. *Les asiles de la nature, le soleil et les étoiles*, sont si loin dans le temps qu'ils semblent les avoir oubliés, ce qui a comme conséquence que le peu que les corps ont devant eux devient le tout de leur univers.

A partir de *L'Innommable*, le lieu acquiert un autre statut, il devient question: les personnages, leurs actions, et les architectures où ils vivent ne sont plus situés quelque part. Au contraire, le lieu est toujours à chercher. Le déplacement, dans sa double acception (mouvement et placement ailleurs), devient la modalité fondamentale d'existence du personnage beckettien. Le lieu n'est plus une certitude mais une interrogation: « *Où maintenant?* » est en l'occurrence l'une des trois questions inaugurales du roman qui clôt la trilogie beckettienne. Elle coïncide avec le début d'une

⁴⁵ JANVIER Ludovic, « Lieu dire » dans Tom BISHOP et Raymond FEDERMAN (sous la dir. de), *Beckett*, Paris, Éditions de L'Herne, 1976/1997, p. 197.

quête du personnage pour répondre justement à la question elle-même. Cette question fait démarrer son errance dans un espace dé-codifié spatialement... sans architecture. Errance à la recherche d'un espace qu'il puisse dire sien, un espace définitif qui fasse cesser l'errance elle-même, lui permettant le début d'une vie sédentaire qui serait garantie grâce à l'architecture. L'errance doit donc être considérée comme une pratique de l'espace à propos de laquelle la question « *Où maintenant?* » devient la norme. De cette manière, l'incipit ne cesse de revenir tout au long du roman, la question est posée en permanence, elle est, en fait, le moteur de la narration dans l'œuvre de Beckett.

Le personnage-narrateur de *L'Innommable* épuise le lieu et les architectures qui pourraient s'y trouver par le biais de l'énonciation (comme si la parole proférée, telle une sorte de sortilège magique, allait les faire apparaître, tout d'un coup, devant lui). L'impossibilité de répondre à la question de l'*Où* (de l'architecture et du lieu), l'échec de la localisation, marque la fin d'une période dans l'œuvre et en inaugure une autre, une période où la question ne se pose plus. L'ici et l'ailleurs ne sont plus deux catégories opposées mais interchangeables, et le rapport entre le lieu et l'architecture se radicalise, au point de fusionner comme dans *Le Dépeupleur* ou d'autres récits de Beckett dont *Bing*, *Se voir*, *Imagination mort imaginez*, et *Sans*. *Le Dépeupleur* synthétise donc, dans un espace paradoxal, des modalités de séjour opposées et récurrentes des personnages beckettien : des chambres closes non situées et des espaces complètement ouverts non référencés.

1.1.2 **LE TERRIER**

1.1.2.1 *Localisation*

Comme dans *Le Dépeupleur*, il est impossible de définir d'emblée où se trouve la construction de la créature du *Terrier*. Le récit ne nous fournit pas assez de données pour que nous puissions la situer sur un axe de coordonnées conventionnelles en un point géographique précis. Néanmoins, le terrier n'est pas un lieu absolu, un univers, comme (prétend l'être) le cylindre du *Dépeupleur*. En fait, le récit raconte la relation conflictuelle entre un lieu et une créature, la lutte entre les deux, la construction étant le

moyen choisi et déployé par la créature dans cette lutte, une défense dans le cadre du conflit.

Le conflit principal du personnage avec le lieu dans lequel il s'installe, tient à ce qu'il ne veut rien avoir à faire avec lui. Il veut s'en séparer complètement. Il a choisi le lieu malgré lui, parce qu'on ne peut pas, en tant qu'étant, comme le dit Aristote, être autrement (que) dans le monde.

Ce désir de détachement total est lié au fait que le personnage qui est aussi le narrateur du récit kafkaïen est de plus en plus paranoïaque et développe une méfiance progressive envers le lieu dans lequel il a décidé de placer sa demeure. Comme il se méfie du lieu, il ne peut pas s'empêcher d'y penser tout le temps et de se concentrer sur lui de manière obsessionnelle et totalisante, voire *hystérique*⁴⁶. C'est pour cela qu'il commence à développer avec lui un rapport qui n'est plus réel mais imaginaire. La créature ne parle pas des qualités du contexte et des particularités des alentours immédiats, mais elle récrée ce contexte comme un espace menaçant, elle s'en forge l'image terrifiante d'un lieu rempli d'ennemis invisibles. C'est à partir de cette image du lieu, ou plutôt contre elle, que la créature concevra les préceptes conceptuels et matériels de son architecture.

L'une des manifestations fondamentales de la lutte contre le lieu, est que la créature semble vouloir remplacer ce lieu par sa propre construction et c'est pour cela qu'elle s'attache à élargir en permanence cette construction. Toute parcelle libre constitue une menace pour elle, c'est la raison pour laquelle il lui faut s'appropriier tous les recoins de l'espace extérieur, les contrôler à travers une action qui passe par l'architecture. Par ce biais, elle prétend neutraliser progressivement le lieu afin d'en prendre possession. La construction, en devenant un lieu total et absolu, un univers (contrôlé), semble être la seule manière d'écarter à jamais les menaces, l'imprévu et la mort.

La particularité de l'utopie du personnage kafkaïen réside dans son caractère individualiste. Ce n'est pas un cas d'utopie sociale, la recherche d'un (meilleur) modèle

⁴⁶ Nous reprenons ici la définition que Gilles Deleuze donne de l'hystérique: « *c'est à la fois celui qui impose sa présence, mais aussi celui pour qui les choses et les êtres sont présents, trop présents, et qui donne à toute chose et communique à tout être, cet excès de présence* ». DELEUZE Gilles, Francis Bacon. *Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 1981/2002, p. 52.

de société. En l'absence de tout rapport avec l'extérieur et avec autrui, le personnage va se renfermer de plus en plus en lui-même, et la disposition spatiale de la construction le reflétera.

Même s'il s'agit d'un animal si singulier que son terrier puisse supporter un voisinage, mon terrier à moi n'en admet aucun, tout au moins aucun qui s'entende avec un autre. (p. 771)

Mais l'expansion démesurée du terrier n'est pas seulement associée au désir de la créature d'en faire un lieu, elle est avant tout liée à l'inquiétude et à l'angoisse éprouvées par le personnage kafkaïen qui le poussent à toujours être en mouvement. Ce mouvement perpétuel n'est pas celui d'une personne anxieuse qui se rongerait les ongles en permanence ou qui parcourrait sa chambre ou sa maison d'un bout à l'autre, en boucle, pendant des heures. Non, l'angoisse de la créature s'exprime et se matérialise d'une toute autre manière: l'angoisse la pousse à vouloir améliorer en permanence les conditions de sécurité de sa demeure. Ce qui est tout à fait surprenant, c'est qu'elle choisit comme moyen idéal pour atteindre son but l'expansion – et non pas, comme dans les constructions modernes, le renforcement de l'élément de contact avec l'extérieur, l'ajout d'une grille à une fenêtre par exemple. Et comme la paranoïa de la créature n'a pas de limite, celle-ci n'arrête pas de construire. Construire est, en quelque sorte, son calmant.

Ainsi, toujours en activité, elle altère la condition de la demeure comme lieu de repos, d'immobilité et de quiétude pour en faire un lieu d'action, de mobilité, et d'inquiétude. La construction n'est plus une demeure au sens strict du terme, mais une suite de déplacements. La créature élabore des parcours, des trajets, des échappatoires, toute une infrastructure de mobilité à l'opposé de l'aménagement d'un espace pour y séjourner⁴⁷.

⁴⁷ Rudolf Arnheim, dans son livre *Dynamique de la forme architecturale* parle à ce propos du terrier comme de l'opposé de l'archétype architectural de l'abri: « *Le terrier prescrit l'itinéraire de l'usager aussi inéluctablement qu'une voie de chemin de fer* ». ARNHEIM Rudolph, *Dynamique de la forme architecturale* (tr. fr. Michèle Schoffeniels-Jeunehomme et Geneviève Van Cauwenberge), Bruxelles/Liège, Pierre Mardaga, 1995, p. 152.

1.1.2.2 *Tactiques d'occupation*

Or, il y a un risque lié à l'expansion illimitée de la construction, et la créature en est parfaitement consciente. Elle sait que l'agrandissement de son habitacle (dans sa tentative de conquérir le lieu) peut la conduire à interférer avec un autre habitacle, ce qui pourrait devenir une source de conflit:

Peut-être suis-je, pensais-je, au milieu du terrier d'un autre, son possesseur va venir jusqu'à moi. (p. 769)

La créature craint le voisinage. La croissance démesurée du terrier menace sa propre délimitation spatiale; il est, de fait, toujours plus ouvert et par conséquent plus vulnérable, ce qui est en contradiction avec les enjeux initiaux de la construction elle-même. Dans le désir de porter la protection de sa construction à un degré maximal, la créature s'expose à être découverte: le moyen par lequel la créature prétend assurer sa protection, l'architecture, finit par attenter contre le but lui-même.

Le "choix du lieu" de la créature du récit de Kafka n'est pas arbitraire. Il obéit, comme on l'a dit, à une tactique d'occupation. On y décèle une intention. Malgré son besoin radical d'individuation, la créature semble avoir choisi, comme lieu pour sa demeure, un point d'intense circulation comme elle nous le fait comprendre lorsqu'elle espionne l'entrée de sa construction depuis l'extérieur:

Sans doute, si à l'écart que j'aie choisi l'entrée, la circulation y est intense, comme on peut s'en rendre compte en faisant le total des observations d'une semaine, mais il en est certainement ainsi dans toutes les régions habitables, et il vaut probablement mieux s'exposer aux dangers que peut faire courir une circulation d'une certaine importance, que son propre volume entraîne toujours plus loin, que de risquer dans une solitude totale d'être livré au premier intrus qui aurait cherché avec patience. (p. 747-748)

Cela peut sembler, à première vue, une décision très astucieuse. L'espace étant le lieu d'une « *intense circulation* », toute pause et par là toute inspection et/ou attaque de la part d'un passant peut difficilement se produire. C'est comme construire sa propre maison au milieu d'une autoroute, ou d'un carrefour⁴⁸. Personne ne s'y *arrêtera*, ce qui

⁴⁸ Jacques Derrida affirme en effet qu'il n'y a pas de bâtiment sans carrefour: « *Each architectural place, each habitation has one precondition: that the building should be located on a path, at a crossroads at which arrival and departure are both possible. There is no building without streets leading towards it or away from it* ». (Chaque lieu architectural, chaque habitation a un préalable: que le bâtiment soit placé sur un chemin, à un carrefour où arriver et partir soient tous les deux possibles. Il n'y a pas de bâtiment

garantit une certaine tranquillité à celui qui ose bâtir dans de tels lieux ou à leur proximité immédiate. Mais pour que cette tactique soit vraiment efficace, il ne faut pas que la circulation des passants s'interrompe, c'est pourquoi la créature – même si ce n'est pas la seule raison – construit sa demeure *au-dessous* du flux de circulation. L'utopie de la créature ne se réalise pas à l'écart du monde mais bien au cœur du monde, dans un *non-lieu*, entendu cette fois selon les termes de Marc Augé⁴⁹: un lieu de passage, de croisement de flux rapides et ininterrompus, et par là sans identité, sans histoire, réfractaire au relationnel. L'astuce architecturale de la créature réside donc dans le choix d'un lieu *a priori* contradictoire avec l'idée d'habiter; ce choix lui permettra de garder un total anonymat en réduisant les possibilités d'être repérée, dérangée et éventuellement chassée.

A l'isolement s'ajoute la *désolation* – concept développé par Hanna Arendt dans *Les Origines du totalitarisme*⁵⁰ – causée par un excès d'éloignement subi par les hommes placés dans une situation d'extrême solitude au milieu d'une foule. Cela semble s'appliquer non seulement aux locataires du *Dépeupleur* mais aussi à la situation de la créature du *Terrier* qui choisit (volontairement), non pas de s'isoler, mais de *se désoler* avec comme objectif affiché de réduire les possibilités d'être aperçu par les passants et d'être attaqué par eux.

L'autre aspect remarquable de ce choix réside dans la décision de construire la demeure sous la terre, ce qui veut dire renoncer à la surface terrestre et par là au ciel⁵¹, à la

sans des rues qui y mènent ou s'en éloignent). DERRIDA Jacques, « Where the desire may live » (Interview with Eva Meyer) dans Neil LEACH (sous la dir. de.), *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, New York, Routledge, 1997, p. 145.

⁴⁹ AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

⁵⁰ « L'homme désolé [...] se trouve entouré d'autres hommes avec lesquels il ne peut établir de contact, ou à l'hostilité desquels il est exposé [...] Dans la désolation je suis en vérité un seul, abandonné de tous les autres [...] Ce qui rend la désolation si intolérable c'est la perte du moi, qui, s'il peut prendre réalité dans la solitude, ne peut toutefois être confirmé dans son identité que par la présence confiante et digne de mes égaux ». ARENDT Hannah, citée par Jean-Pierre SARRAZAC, « Dépeupleur (L'Humanité au) » dans Marie-Claude HUBERT (sous la dir. de), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 312.

⁵¹ Rappelons que pour Martin Heidegger l'habiter « "sur terre" déjà veut dire "sous le ciel" ». HEIDEGGER Martin, « Bâtir, Habiter, Penser », *Essais et Conférences* (tr. fr. André Préau), Paris, Gallimard, 1951, p. 176.

Augustin Berque, de son côté, rappelle dans son article « *De la terre, du ciel, et de l'insoutenable en architecture* » que toutes les architectures comme descendant du *templum* sont tantôt découpées dans le

lumière et à la vue du proche comme du lointain. Ainsi, au cours de cette construction souterraine "à tâtons", beaucoup de surprises, beaucoup d'imprévus (non-vus) surgiront, au fur et à mesure de l'excavation vers les entrailles de la terre. Un bon exemple est l'apparition soudaine d'une source d'eau que la créature découvre à peine commencée la construction et qu'elle se voit forcée de détourner si elle veut continuer à rendre habitable son terrier. Le lieu commence donc à montrer sa vraie nature.

[...] j'ai détourné les eaux que j'ai trouvées au début, et, dans ce sous-sol sablonneux, elles ne sont jamais revenues. (p. 766)

Mais si cette première bataille a été remportée par la créature, elle semble annoncer d'autres batailles à venir qui vont se *concentrer* sur un facteur unique et envahissant: le bruit comme signal de l'ennemi potentiel.

Dans la construction souterraine, on est toujours confronté à la terre. Il y a donc une radicalisation du sentiment d'être enveloppé. La maison, comme re-présentation et re-production nostalgique de l'utérus maternel, comme espace privilégié pour se maintenir en vie, se trouve ici, exacerbée, portée à son état limite, au point qu'elle risque de se nier elle-même, pour se rapprocher de son strict opposé, de ses doubles sinistres: le cercueil et la prison. Il y a en effet dans cette recherche de maison en excès, dans cette maison *hystérique* et *hystérisée*, le risque permanent de l'effondrement et par là de la claustrophobie et de l'enterrement, vivant, de l'habitant.

Cependant il faut noter un paradoxe dans l'idée de sauver sa vie en se réfugiant dans une construction souterraine. Pensons à ce propos aux bunkers: lorsqu'on se construit un bunker, il n'y a pas de renoncement au lieu puisqu'il n'y a ni fuite ni abandon du lieu à proprement parler, mais bien au contraire un désir de se fixer qui s'intensifie jusqu'au point de décider de rester *sous* le lieu même. Construire et/ou habiter un bunker démontre un certain entêtement à vouloir s'enraciner, un désir de rester à tout prix dans un lieu en dépit des adversités et des périls qui pourraient le menacer, car habiter là,

ciel tantôt ancrées dans la terre, et que l'absence d'horizon (de contact entre ciel et terre) conduit le monde au chaos. « Si l'horizon borne le monde, en effet, c'est pour assurer que la terre s'y trouve correctement inscrite, c'est-à-dire sous le ciel ; et que, par conséquent, les choses ont un sens. Quand il n'y a pas d'horizon règne le chaos ». Il parlait d'un certain « espace immonde, le non-sous-ciel de l'espace de la sauvagerie ». BERQUE Augustin, « De la terre, du ciel, et de l'insoutenable en architecture » dans Chris YOUNÈS et Thierry PAQUOT (sous la dir. de), *Philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2002, p. 46, 50 et 47.

sous le lieu, est l'unique manière de lui rester attaché, de lui appartenir, et par là de garder une certaine identité garantie par le fait de pouvoir continuer à dire qu'on est (de) quelque part.

Et même si la créature essaie de faire de sa construction un lieu total, il lui faut un autre lieu, un ailleurs, pour épier sa propre demeure.

Je cherche une bonne cachette et je passe des jours, des nuits à épier — du dehors cette fois — l'accès de ma demeure. Qu'on me traite de fou, [mais] c'est une occupation qui me procure une joie indicible et [,bien mieux,] qui tranquillise mon esprit. (p. 747)

Il y a donc une partie de ce dehors contre lequel elle lutte et qui néanmoins lui sert pour accomplir sa tâche de surveillance. La cachette va être un endroit (*a priori* indépendant de l'architecture) nécessaire pour garantir l'existence de sa propre maison. Elle a besoin d'un poste d'observation depuis lequel vérifier le bon fonctionnement de l'architecture, notamment des pièges destinés à tromper l'ennemi potentiel: le trou visible ou fausse entrée qui prétend lui faire croire qu'il y a quelque chose derrière (quand, au contraire, il n'y a rien) et le tapis de mousse invisible ou vraie entrée qui prétend lui faire croire qu'il n'y a rien (quand, au contraire, il y a, au-dessous, quelque chose: une demeure). La maison se relie donc aussi au lieu en ce point d'une cachette extérieure.

Et si, dans la plupart des cas, l'architecture (surtout d'ordre militaire), s'érige avec, entre autres, l'objectif de surveiller les environs de manière tactique et stratégique afin de voir l'ennemi arriver de loin et d'être ainsi prêt pour la défense, les choses ne se passent pas ainsi dans le récit de Kafka. Ce n'est pas le lieu qui est surveillé depuis la maison, mais c'est la maison qui est surveillée depuis un point extérieur. Ce qui était censé être l'objet à défendre, devient l'objet épié... et la cachette qui permet d'épier risque de devenir la demeure, ainsi que nous le laisse entendre la créature à plusieurs reprises:

J'ai ressenti si violemment cette sensation que j'ai parfois éprouvé le désir enfantin de ne plus y retourner du tout et de m'organiser ici, à proximité de l'entrée, de passer ma vie à l'observer et de trouver mon bonheur à me représenter combien ma demeure me protégerait, si j'étais dedans. (p. 748)

[...] *qu'il épie innocemment du fond du buisson voisin. (p. 749)*

[...] *c'est déjà presque comme si j'étais l'ennemi et que j'épiasse l'occasion favorable pour me ruer avec succès à l'intérieur. (p. 751)*

L'espace diégétique de la nouvelle de Kafka semble être composé de quatre "zones", entre lesquelles existe un rapport d'opposition mais aussi de complémentarité. Il y a la *construction souterraine* en tant que telle, le *site* où elle s'implante (ou s'excave), le *monde lointain* et une *zone intermédiaire* ou *de transition* (une forêt en l'occurrence) à laquelle la créature se réfère occasionnellement.

La construction du terrier s'oppose non seulement au lieu où la créature tente de s'établir, à son environnement, mais aussi au *monde lointain* d'où elle vient et qu'elle semble avoir fui. La citation ci-dessous signale qu'à un moment donné, la créature a en effet, habité "le monde" et y a souffert:

Évidemment, il est bien venu des gens auprès desquels je n'osais pas rester et devant qui je devais fuir du plus loin que je les sentais, [je n'aurais rien pu dire avec certitude sur leur comportement envers mon terrier,] mais je ne tardais pas à revenir, et il me suffisait pour être rassuré de voir qu'ils avaient disparu et que l'entrée était intacte. J'ai connu d'heureux moments et je me suis presque dit que l'hostilité du monde à mon égard avait peut-être cessé ou que le pouvoir du terrier m'arrachait au combat mortel que j'avais mené jusqu'ici. (p. 748)

Or ce *monde lointain* ne disparaîtra pas. Si les limites entre le *terrier* et le *site* semblent s'estomper du fait de la croissance illimitée du premier (au détriment du deuxième), il en est de même des limites entre le *site* et le *monde au loin*. Il semblerait que le *site* (entendu comme le morceau de terrain choisi pour installer sa propre demeure, le *carrefour* auquel il a été fait référence plus haut) et le *monde lointain* s'allieraient (dans la tête de la créature) pour venir la chasser. Le bruit, indiquant la présence à chaque fois plus inquiétante d'un ennemi potentiel, semble démontrer une telle alliance. La peur de la créature est la peur du rapprochement de l'ancien monde en direction de sa demeure, son nouveau monde, d'un certain « *déloignement* » qui selon Martin Heidegger veut dire « *faire disparaître le lointain*⁵² », c'est-à-dire la distance qui sépare l'ici du là-bas. Le contact entre ces deux "mondes" supposerait l'échec, non seulement du dispositif architectural entrepris par le personnage kafkaïen, mais aussi l'échec de sa fuite et de sa tentative de fonder un nouveau mode de vie.

[...] j'ai changé d'endroit, j'ai quitté le monde, je suis descendu dans mon terrier et j'en ressens aussitôt les effets. C'est un royaume nouveau qui donne de nouvelles forces, et ce qui était fatigant en haut ne l'est plus ici. Je suis revenu de voyage, mort de fatigue et d'épuisement. (p. 754)

⁵² HEIDEGGER Martin, *Être et Temps* (tr. fr. Francois Vezin), Paris, Éditions Gallimard, 1986, p. 99.

L'ensemble "site et monde au loin" et la bête, l'ennemi imaginaire, deviennent une seule et même entité. La paranoïa de la créature altère l'ensemble géographique, *site et monde lointain*, qui prend alors l'apparence de son ennemi imaginaire.

Ajoutez que la bête n'avance pas sur moi, aussi le bruit ne peut-il changer; elle doit avoir quelque projet dont le sens m'échappe; je pense qu'elle m'enveloppe, qu'elle me cerne — ce qui ne veut pas dire qu'elle connaisse mon existence; elle doit avoir déjà plusieurs fois tourné autour de mon terrier depuis que j'observe son travail. (p. 767)

Or, la forêt semble jouer un rôle très important dans la tactique d'occupation du terrier. Elle fonctionne comme une barrière permettant d'éviter la confusion entre le *monde lointain* et le *site* de la construction elle-même, et par là l'avènement du « *déloignement* » lui-même. La forêt, grâce à sa densité et à ses qualités labyrinthiques, le permet mais pas seulement. Elle n'est pas qu'un espace liminaire et défensif choisi consciemment par la créature, elle est aussi un appel d'air, un espace de liberté auquel la créature a recours lorsqu'elle se sent étouffée par sa propre demeure. Il est à remarquer que le peu de fois où la référence à la forêt est requise, l'angoisse semble disparaître, ainsi que l'atteste la citation suivante:

Sans doute n'ai-je plus à me faufiler dans des couloirs, je cours en pleine forêt, je me sens de nouvelles forces qui ne pourraient trouver dans le terrier un exutoire suffisant, même si la grande place était dix fois plus vaste. (p. 747)

Ceci renforce l'idée que, par moments, la maison (re)présente, pour la créature, un grave danger.

1.1.2.3 Degré de porosité

Si le caractère complètement hermétique du séjour du *Dépeupleur* met en question la condition biologique de ses corps locataires, cette condition est, en revanche, affirmée en permanence dans le récit de Kafka:

Il me faut la certitude de posséder quelque part une sortie d'accès facile et grande ouverte par où je puisse passer sans peine. (p. 739)

Outre ce grand couloir, je possède encore, pour me relier avec le monde extérieur, de petits boyaux très étroits et assez hasardeux qui me procurent un air respirable; ils sont percés par les campagnols. (p. 740)

La créature sait que sans air et sans nourriture elle ne peut pas vivre et, en effet, ces deux activités vitales l'obligent à établir un contact (quoique minimal) avec l'extérieur,

à maintenir une certaine porosité entre l'extérieur et sa "construction"; porosité, qui serait aussi le(s) *sens* de cette architecture. En effet les boyaux ouverts par les campagnols seraient les poumons de la demeure, et l'entrée cachée par une couche de mousse en serait la bouche. Les organes du corps ont leurs extensions, leurs correspondants dans l'architecture du terrier: le corps en effet y respire et y mange. Le corps qui ne respire ni ne mange meurt, soit par suffocation, soit d'inanition.

1.1.2.4 *L'ailleurs kafkaïen*

La plupart des architectures dans l'œuvre de Kafka possèdent une tension avec un ailleurs. Elles semblent se fonder en rapport étroit avec lui. C'est comme si l'essence de l'architecture kafkaïenne se trouvait là où elle n'était pas, dans un lieu lointain que les personnages auraient laissé derrière eux (*L'Amérique*) ou qu'ils désirent avec une ferveur malsaine (*Le Château*). L'architecture dans l'œuvre de Kafka est toujours "étrangère". Ses différents ouvrages rendent compte de la variation du concept.

Dans *L'Amérique* par exemple toutes les architectures habitées par le protagoniste, Karl Rossmann, pendant son séjour sur le nouveau continent sont hantées par le fantôme d'un lieu lointain, laissé derrière lui: sa terre natale, l'Allemagne. Il a été forcé de la quitter à cause du déshonneur dans lequel il a plongé sa famille lorsqu'une jeune fille est tombée enceinte de son fait. Ce *péché originel* est la cause de son exil. Le bateau dans lequel il part pour New York est le premier espace où l'étrangeté se fait sentir, entre deux terres, l'Europe et l'Amérique. L'accueil auquel succède le rejet façonnent le grand motif kafkaïen du roman: accueilli chez lui par l'oncle Jakob à New York et aussitôt rejeté, accueilli dans la maison de M. Pollunder aux alentours de la grande ville et aussitôt rejeté, à l'hôtel Occidental, chez Brunilda, etc... toujours la même histoire, d'accueil et de rejet répétés systématiquement dans les rencontres de Rossmann avec des personnages et des lieux différents.

L'architecture étrangère est fragile, elle ne garantit pas la continuité de la promesse d'un chez soi, faisant chaque fois échouer K. Rossmann dans sa tentative de se dire de quelque part, de s'enraciner. C'est au moment de l'échec que le chez soi originel revient avec le plus de force. L'architecture s'allie au lieu lointain, déracinant complètement le

personnage, lui ôtant tout espoir, le condamnant à une incertitude existentielle qui est aussi spatiale: ni d'ici, ni de là-bas. A partir de ce moment, le personnage erre sans but, et le monde s'homogénéise, devient plat, lisse, égal, sans traces auxquelles le personnage puisse se raccrocher pour entamer une *re-fondation*. C'est cela qu'essaie d'éviter avec férocité la créature du *Terrier*. Or, même si *L'Amérique* reste inachevé, ce n'est pas un hasard si le dernier chapitre promet précisément l'appartenance à un lieu que tous les autres chapitres ont au contraire interdit, espace qui n'est autre que *le grand théâtre d'Oklahoma*:

« *Le grand théâtre d'Oklahoma vous appelle! Il ne vous appellera qu'aujourd'hui; c'est la première et la dernière fois! Qui laisse passer cette occasion la laisse passer pour toujours! Si vous pensez à votre avenir vous êtes des nôtres! Chacun est le bienvenu chez nous. Rêvez-vous de devenir artiste? Venez! Notre théâtre emploie tout le monde et met chacun à sa place. Êtes-vous décidé?*⁵³ »

C'est la dernière chance qui reste au protagoniste de se lier à un lieu, de se dire de quelque part, d'arrêter son errance et sa condition d'étranger. Mais le roman se termine (ou plutôt s'interrompt) au milieu du voyage en train. On ne saura pas si Karl Rossmann est vraiment arrivé en ce lieu rêvé, s'il a finalement réussi son entreprise (d'adaptation). Mais si l'on se fonde sur les expériences précédentes et sur l'œuvre de l'écrivain, on ne peut que douter de la promesse représentée par *le grand théâtre d'Oklahoma*.

On peut aussi rappeler l'état de tension entre l'architecture et l'ailleurs dans le roman *Le Château*:

« *Il [K] recommença donc à avancer, mais le trajet était long. La rue, en effet, cette grande rue du village, ne conduisait pas au Château, elle s'en approchait seulement, puis semblait dévier à dessein et, sans s'éloigner de la colline, elle ne s'en rapprochait pas non plus*⁵⁴ ».

Protégé par sa propre distance, le Château ne s'offre à celui qui le regarde que jusqu'à un certain point. Lorsque quelqu'un essaie de s'en rapprocher, il se refuse. Lorsque K. se rapproche, espérant en observer certains détails, démasquer quelques procédures dans lesquelles il est directement impliqué, le bâtiment s'éloigne. La condition d'éloignement doit se comprendre comme un trait constitutif du Château et non pas comme quelque

⁵³ KAFKA Franz, « L'Amérique » (tr. fr. Alexandre Vialatte), *Kafka. Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 235.

⁵⁴ KAFKA Franz, *Le Château* (tr. fr. Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, Collection Folio, 1996, p. 31.

chose d'extérieur à lui: l'éloignement est l'un de ses composants substantiels. Le Château conçu par Kafka manque d'intériorité, il est exclusivement extérieur, un *château-lointain*. Ce n'est pas la forme, pas même les matériaux qui le constituent, c'est plutôt l'avènement d'une vision lointaine et la condition d'extériorité qui lui sont désormais essentiels.

Un dernier exemple, incontournable par rapport à cette tension entre l'architecture et l'ailleurs, est *La Construction de la muraille de Chine*. Ce récit nous parle d'une étrange et paradoxale manière d'unifier un vaste empire par la construction d'une muraille tout autour de lui. Mais cette muraille n'est composée que de fragments, sa complétude n'est qu'une illusion comme d'ailleurs l'unité du territoire qu'elle enferme. L'incommensurabilité de l'empire est telle que le lien qui réunit toutes les zones qui lui sont rattachées est "pratiquement impossible". Elles fonctionnent entre elles comme autant d'ailleurs. Et les constructeurs en font l'expérience en permanence: à chaque fois qu'ils terminent un tronçon de mille mètres, ils sont envoyés *ailleurs* pour en commencer un autre. Ce déménagement se répète systématiquement et de manière contractuelle. L'ailleurs est donc partie intégrante de l'empire, et la "muraille" semble incarner cette condition avec comme résultat une frontière fragmentée.

Or, l'architecture du *Terrier* n'est pas étrangère à cette condition. Elle est d'abord née du désir de la créature de quitter le monde, le terrier serait l'ailleurs de l'ailleurs, son négatif; puis la présence d'un ennemi imaginaire situé dans un ailleurs intermédiaire (plus proche que l'autre), à chaque fois plus près de la construction mais néanmoins irréparable affole la créature jusqu'à la pousser à utiliser la construction elle-même comme arme de guerre pour chasser l'ennemi, avec la production d'un effet inattendu: l'introduction dans le terrier de cet ailleurs intermédiaire – et avec lui de l'ennemi qui s'y trouve –, ce qui fait que le terrier devient progressivement étranger à lui-même, contaminé par cette "présence" extérieure.

Conclusion

Les architectures présentes dans les deux récits de notre corpus mettent en évidence la relation conflictuelle qu'entretiennent les personnages avec le(ur) lieu(x). Aussi bien le cylindre du *Dépeupleur* que la construction souterraine du *Terrier* sont conçus par Beckett et Kafka non seulement pour agir *contre* le lieu mais aussi comme *lieux totaux* et *totalitaires*. Le premier bâtiment empêche les deux cents corps locataires de se relier à l'extérieur, le deuxième est le lieu à partir duquel la créature cherche à se maintenir à l'écart du monde. Dans les deux récits les personnages sont décontextualisés et déracinés – involontairement ou volontairement –, et l'architecture joue un rôle fondamental dans ce processus. C'est à ce (non-)lieu que, paradoxalement, ils appartiennent: des *architectures-ailleurs* pour des *locataires-ailleurs*.

Les espaces de transition entre l'architecture et le (reste du) monde ne sont jamais mis en avant dans la *narration*, leur modélisation reste floue, voire inexistante, il manque toujours des éléments pour permettre au lecteur de relier le cylindre ou le terrier à leurs environnements respectifs. L'effet esthétique recherché par les auteurs semble résider dans le maintien à l'état elliptique de ces espaces de transition afin que le lecteur se demande en permanence *où* se trouvent ces architectures, et ressente d'autant plus la délocalisation, l'isolement et le déracinement éprouvés par les personnages eux-mêmes en même temps que le caractère total et totalitaire des deux bâtiments. Le lieu reste donc, non à l'état d'affirmation, comme une donnée positive, mais, au contraire, à l'état d'interrogation, comme une donnée incertaine.

1.2 SYSTÈME

Introduction

Henri Maldiney définit l'architecture comme un savoir portant sur « *l'articulation d'espaces*⁵⁵ ». En effet, l'architecte conçoit un système *spatio-matériel*, un ensemble de parties se rapportant les unes aux autres d'une certaine manière, dans un but déterminé.

Or, si articuler des parties afin de constituer un tout est le propre de l'architecture, c'est parce qu'avant cette articulation, les parties se trouvent, en quelque sorte, énoncées et énumérées, mais en ordre dispersé, comme dans le télégramme envoyé par la sœur de M. Paul à son cousin l'architecte Viollet-le-Duc, à propos du programme de sa future maison, dans le roman *Histoire d'une Maison*: « *Paul a excellente idée. Rez-de-chaussée, vestibule, salon, salle à manger, office, cuisine pas dans le sous-sol, billard, cabinet travail. Premier, deux grandes chambres, deux cabinets toilette, bains; petite chambre, cabinet de toilette: lingerie, garde-robes; combles, chambres, armoires trop. Escalier pas casse-cou. Marie N...*⁵⁶ ». Dans ce télégramme nous pouvons noter qu'il s'agit sans aucun doute d'une maison, un espace pour un couple et son éventuelle progéniture. On y lit le désir d'organiser l'espace en fonction des activités ménagères et/ou domestiques des habitants: cuisiner, manger, se reposer, se divertir, se laver, dormir, ranger, etc. Mais le fait que la sœur de M. Paul ait conscience des espaces que sa maison doit contenir à chaque étage, ne veut pas dire qu'elle sache comment les articuler, les distribuer, voire les organiser. Le travail de l'architecte va donc consister à imaginer comment lier ces parties, ou comme le dit Christian Norberg-Schulz « *systématiser les rapports [entre les parties]*⁵⁷ ». C'est pour cela qu'il parle de l'architecture comme d'un *savoir prépositionnel* – nous pourrions dire aussi syntaxique ou mieux encore syntagmatique –, parce que c'est en effet un savoir sur les liens, chaque partie devant se lier à une autre partie par une relation topographique: en haut /

⁵⁵ MALDINEY Henry, « Rencontre avec Henry Maldiney: Ethique de l'architecture » dans Chris YOUNÈS et Thierry PAQUOT (sous la dir. de), *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000, p. 21.

⁵⁶ VIOLLET-LE-DUC, *Histoire d'une maison*, op. cit., p. 29.

⁵⁷ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci* (tr. fr. Odile Seyler), Bruxelles, Mardaga, 2006, p. 16.

en bas, à droite / à gauche, au-dessus / au-dessous, derrière / devant, sur / sous / entre, etc. Aucun élément n'est isolé, il se rapporte aux autres, et l'ensemble de ces rapports constitue le tout architectural ou le système en lui-même, l'*architectonique*⁵⁸.

Nous allons, dans ce chapitre, essayer de reconstruire le système spatial des deux univers représentés de notre corpus à partir de ce que le narrateur nous en dit. Nous étudierons l'ensemble des énoncés relatifs à l'articulation entre les différentes parties du système architectural dans les constructions du *Dépeupleur* de Beckett et du *Terrier* de Kafka, avec pour objectif de cerner les enjeux esthétiques et cognitifs qui en découlent.

1.2.1 LE DÉPEUPLEUR

1.2.1.1 Programme

Quelle est la fonction du bâtiment qui sert de cadre au récit *Le Dépeupleur*? Reprenons encore une fois ce que nous dit l'incipit: « *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur* ». (p. 7)

Le narrateur nous dit d'abord qu'il s'agit d'un « *séjour* », puis il nous dit que « *des corps vont cherchant chacun son dépeupleur* ». Par le premier terme il rend compte de la typologie architecturale, et par, le deuxième, il renvoie à l'activité générale qui s'y déroule. Nous allons voir comment, à travers une certaine articulation spatiale, ce séjour *dépeuple* des corps.

Ce qui trouble d'emblée, c'est la manière dont Beckett nous présente un bâtiment associant une *typologie* architecturale à connotation positive (*séjour*) et une *fonction* à connotation négative (*dépeupler*). L'incompatibilité entre les deux énoncés est évidente,

⁵⁸ « C'est uniquement de manière architectonique, en raison de l'affinité des parties et de leur dérivation à partir d'un objectif suprême et interne qui seul rend possible le tout, que peut naître ce que nous appelons science, dont le schème doit contenir les contours et l'articulation du tout en ses membres conformément à l'Idée, c'est-à-dire a priori, et distinguer celui-ci de tous les autres avec certitude et après des principes ». KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (tr. fr. Alain Renaut), Paris, Flammarion, 2006, p. 675.

mais c'est en elle que réside la singularité du bâtiment proposé par l'écrivain. Le lecteur est confronté à cette contradiction dès le tout début du récit. Les deux énoncés semblent s'annuler l'un l'autre. Dès l'incipit, l'écrivain interdit au lecteur de considérer l'objet qu'il présente comme univoque.

L'utilisation courante du terme « *séjour* » fait référence la plupart du temps au fait de demeurer un certain temps dans un lieu, mais il désigne aussi un espace, une partie d'un ensemble plus grand – appartement ou maison – où des individus demeurent pour y réaliser des activités variées. Le terme est utilisé (la plupart du temps⁵⁹), dans le récit de Beckett, dans cette deuxième acception:

Niches et tunnels sont soumis au même éclairage et au même climat que l'ensemble du séjour. (p. 11)

Mais la persistance de la double vibration donne à penser que dans ce vieux séjour tout n'est pas encore tout à fait pour le mieux. (p. 49-50)

Néanmoins, il est suffisamment vague et général pour renvoyer à l'activité qui s'y poursuit. A première vue on pourrait penser que le terme fait référence aux fonctions primordiales de l'habiter, à savoir: demeurer un certain temps dans un lieu pour s'y abriter, se reposer, se réchauffer. Cette connotation sera très vite détournée parce que la deuxième partie de l'incipit met en évidence que le séjour n'est pas destiné à assurer la protection de ceux qui y séjournent mais, au contraire, risque d'entraîner leur destruction. Cette dernière fonction confirme le "pouvoir" exercé par cet espace singulier et met en doute l'action de séjourner suggérant, au contraire, le tourment et la mort⁶⁰. L'indétermination fonctionnelle du premier mot de l'incipit oriente le lecteur vers une architecture générique, imprécise ou *quelconque*⁶¹, très vite démentie par la

⁵⁹ Je dis: "la plupart du temps" car parfois l'emploi du terme "séjour" obéit aussi à une connotation temporelle plus que spatiale: « *Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur.* » (p. 7), « *Leur séjour va peut-être finir.* » (p. 7)

⁶⁰ Christian Godin et Laure Mühlethaler postulent à ce propos que « *d'un point de vue pratique, l'espace est ce qui, dans et par l'architecture, induit des effets de contrainte et d'incitation, d'inhibition et de dressage, bref des effets de pouvoir* ». GODIN Christian et Laure Mühlethaler, *Edifier. L'architecture et le lieu, op. cit.*, p. 13.

⁶¹ Rappelons à ce titre la notion d'*espace quelconque* qui est développé par Gilles Deleuze dans plusieurs de ses textes, dont *L'Image-Temps*, deuxième tome de ses études sur le cinéma, mais notamment dans le petit essai sur Beckett, *L'Épuisé*: « [...] *l'espace doit toujours être un espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier [...] L'espace quelconque est peuplé, parcouru, c'est même lui que nous peuplons et parcourons, mais il s'oppose à toutes nos étendues pseudo-qualifiées* ». DELEUZE Gilles, « L'Épuisé » dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour*

proposition qui le détermine grammaticalement. Ce paradoxe va subsister tout au long du récit. Le narrateur ne cesse d'appeler ce lieu « *séjour* », tout en contredisant les particularités attachées à la qualité de l'habitat – si on prend le terme "habitat" dans son acception commune, un « *espace qui offre des conditions qui conviennent à la vie et au développement d'une espèce animale ou végétale*⁶² »; au contraire, il s'attache à le définir comme l'inverse de ce qu'il devrait être en explicitant les conditions particulières conduisant à la mort (et au non-développement) de la communauté qui l'occupe: l'enfermement total, l'action brutale du dispositif thermo-lumineux sur les corps et la haute densité d'occupation de ces derniers dans l'espace du cylindre. On est donc confronté au paradoxe d'un *séjour-dépeupleur*.

Or, le *séjour-dépeupleur* est le type de bâtiment dont le récit va – en dépit du paradoxe – nous entretenir. Ce bâtiment particulier tue un ensemble d'individus, une collectivité. Notons que ce n'est ni une collectivité quelconque ni une collectivité anonyme, il s'agit, comme le signale le narrateur à deux reprises et comme l'indique le terme *dépeupleur* lui-même, d'un peuple, c'est-à-dire un « *ensemble d'humains vivant en société sur un territoire déterminé et qui, ayant parfois une communauté d'origine, présentent une homogénéité relative de civilisation et sont liés par un certain nombre de coutumes et d'institutions communes*⁶³ ».

Mais il en restera toujours assez pour abolir chez ce petit peuple à plus ou moins longue échéance jusqu'au dernier vestige de ses ressorts. (p. 13)

Voilà en gros le dernier état du cylindre et de ce petit peuple de chercheurs dont un premier si ce fut un homme dans un passé impensable baissa enfin une première fois la tête si cette notion est maintenue. (p. 51)

Tout au long du récit, on va ainsi trouver des allusions relatives aux affinités ou aux traits de parenté entre les individus:

Parents proches et lointains ou amis plus ou moins beaucoup en principe se connaissent. L'identification est rendue difficile par la presse et par l'obscurité. (p. 11)

la télévision suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p.74-75.

⁶² *Trésor de la Langue Française* : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=1804877250;?b=0;>

⁶³ *Trésor de la Langue Française* : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?44;s=1804877250;?b=0;>

ou bien

Parents et amis sont bien représentés sans parler de simples connaissances. La presse et l'obscurité rendent difficile l'identification. (p. 28-29)

Néanmoins, la première *action de dépopulation* effectuée par le bâtiment n'est pas celle de tuer – ce peuple – mais plutôt de supprimer la qualité de peuple aux deux cents corps qui l'habitent en leur ôtant leur cohésion et leur identité collective. En effet, ils ne manifestent plus qu'ils se reconnaissent les uns aux autres, même s'ils ont des liens forts de parenté:

À deux pas de distance mari et femme s'ignorent pour ne parler que du lien intime entre tous. Qu'ils se rapprochent encore un peu jusqu'à pouvoir se toucher et échanger sans s'arrêter un regard. (p. 29)

A ce stade on pourrait penser que, après avoir enlevé aux occupants leur condition de peuple, les avoir fait devenir un *ensemble de corps* et rien que cela, le bâtiment opérerait une destruction massive. Mais, comme on le sait bien, il ne s'agit pas de cela. Aucune action ne se présente de manière collective et synchronique. Les corps ne sont pas dépeuplés dans le sens de *tués ensemble*, voire massacrés; mais, comme il est précisé dans le récit, ils sont forcés à « *chercher chacun son dépeupleur* ». Chaque corps se détache de la masse pour entreprendre la quête solitaire de son propre dépeupleur. Le récit met en acte une impossibilité troublante: le corps est *dé-peuplé*, mais en même temps le dépeupleur s'individualise en chacun. La dépopulation est totale: même la mort ne survient pas de manière collective. A ce propos, il faut revenir encore une fois sur la notion de *désolation* comme un excès de séparation subi par les hommes placés dans une situation de solitude au milieu d'une foule. Voilà comment Beckett, à travers le récit de son bâtiment *séjour-dépeupleur* atteint (représente) le degré maximal de la désolation.

Les édifices à dépeupler dans l'œuvre de Beckett forment tout un réseau. On pourrait tracer une archéologie de ce type d'architecture en commençant par l'hôpital psychiatrique – La Maison Madeleine de Miséricorde Mentale – où Murphy travaille et meurt, en poursuivant par la chambre-cellule dans laquelle Malone attend sa propre mort, puis le canot-cercueil dans lequel le personnage de la nouvelle « *La Fin* » s'enferme ne laissant qu'un petit trou par lequel l'eau va s'infiltrer et finir par le noyer, etc. Par ailleurs, la présence d'abattoirs – autres espaces dont la fonction est de

dépeupler – est récurrente dans l'œuvre de l'écrivain; ces espaces sont de véritables repères pour les personnages, un nord magnétique qui les attire et les oriente en même temps. Rappelons ici le cas de Molloy qui, pour localiser la maison maternelle, fait appel dans sa mémoire aux abattoirs se trouvant aux alentours:

« [...] et que je me rendais chez ma mère, aux crochets de qui j'agonisais. Pour ce qui était de l'adresse de cette dernière, je l'ignorais, mais savais très bien m'y rendre, même dans l'obscurité. Le quartier? Celui des abattoirs, mon prince, car de la chambre de ma mère, à travers les fenêtres fermées, plus fort que son babil, j'avais entendu le rugissement des bovins, ce mugissement violent, rauque et tremblé qui n'est pas celui des pâturages, mais celui des villes, des abattoirs et marchés aux bestiaux⁶⁴ ».

1.2.1.2 Articulation spatiale

Or comment le système spatial d'un tel *séjour-dépeupleur* fonctionne-t-il? Comment les différentes parties s'agencent-elles, s'articulent-elles, pour atteindre la dépopulation (dans les deux sens énoncés)?

Le principe fondamental du programme du *séjour-dépeupleur* est de produire une organisation spatiale qui permette de tuer lentement les deux cents corps locataires. La vitesse à laquelle le bâtiment tue n'est pas celle d'une chambre à gaz, d'une chaise électrique ou d'un abattoir. Il ne s'agit pas d'abattre de façon soudaine, instantanée, comme c'est le cas dans les dispositifs évoqués plus haut. Ici, il s'agit, au contraire, de tuer progressivement, de faire évoluer lentement chacun des locataires vers son propre anéantissement qui se manifeste par un dessèchement de la peau, par une perte de la vue jusqu'à un affaiblissement, une immobilisation, voire une mort. Cela clarifie et contraint la spécificité du bâtiment et de son programme: un espace de torture et d'agonie (si l'on considère que ce sont ces pratiques qui définissent le mieux le fait d'infliger une mort lente).

Si le programme de l'édifice s'accomplit parfaitement en spatialisant et en matérialisant les trois modalités de la torture énoncées précédemment: enfermement total, brutalité thermo-lumineuse et densité de population, pourquoi le narrateur insiste-t-il sans relâche sur l'activité de recherche des deux cents corps? Pour tuer lentement les corps, il ne semblerait pas nécessaire qu'ils se mettent à chercher quoi que ce soit. Cette recherche

⁶⁴ BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection "double", 1951/1982, p. 28.

n'est-elle pas destinée à troubler le lecteur, à l'illusionner, à détourner son attention du vrai but de cet espace ou de sa fonction essentielle? Le récit, en effet, consacre une place importante au compte rendu de cette activité. C'est donc un bâtiment à double programme, comme le sont également les cages à souris: le premier (qui est aussi le principal) est de conserver l'animal en captivité, le second de lui offrir des espaces de jeu pour apaiser sa claustration, et c'est la raison pour laquelle à l'intérieur de la cage il y a des roues, des barres, des labyrinthes. Mais ce n'est qu'un dérivatif, tout comme le dispositif *échelles-niches* pour les deux cents corps du *Dépeupleur*. Ce second programme n'est qu'un faux-semblant. Il n'est là que pour masquer le but du programme principal.

Il faudra s'arrêter un moment sur les enjeux de conception sous-jacents à l'articulation entre l'intérieur cylindrique et les niches ou tunnels.

Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur [...] Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne [...] Certaines sont reliées entre elles par des tunnels pratiqués dans l'épaisseur du mur et pouvant atteindre jusqu'à cinquante mètres. Mais la plupart n'ont pas d'autre sortie que l'entrée. (p. 10-11).

C'est dans le fait de concevoir un changement de niveau entre les deux espaces – la base de l'espace central et la mi-hauteur de l'espace périphérique – et d'obliger les corps à monter et descendre de l'un à l'autre par des échelles (dont certaines à coulisses) que se joue l'articulation du programme dérivatif de l'architecture du *Dépeupleur*.

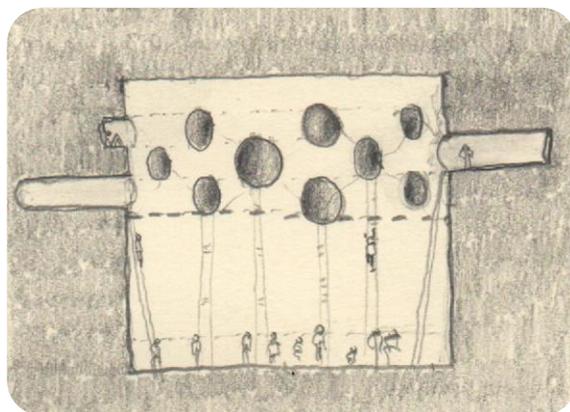


figure 2.

Mais pour quelles raisons Beckett a-t-il décidé de placer les niches au-dessus de la moitié inférieure de cet espace central?

Il y a d'abord des raisons strictement fonctionnelles. Si les niches avaient été placées au même niveau que la base, d'une part elles n'auraient pas pu être aussi nombreuses – « *une vingtaine* », comme nous le dit explicitement le narrateur –, et seraient réduites au tiers, soit six environ; d'autre part, elles auraient perdu la condition d'« intimité » créée par la différence de niveau.

Il y a aussi des raisons d'ordre typologique. A première vue, le *séjour-dépeupleur* est un bâtiment sans cloisons intérieures, où l'action de dépopulation se déroule de la même manière pour chacun des deux cents corps qu'ils soient sur la base ou dans les niches. L'effet thermo-lumineux, cause (ou source) de la torture, affecte toute la surface du bâtiment comme dans une chambre à gaz où il s'agit de faire arriver la substance mortifère jusqu'au dernier recoin. Néanmoins, la manière dont les niches s'articulent au vide central nous rappelle une architecture, non seulement mortifère, mais aussi funéraire. Le mot « *niche* » évoque en effet chacune des cases placées hors-sol dans un columbarium pour abriter les urnes contenant les cendres des défunts au cimetière. Cependant, cette condition définitive pour un repos dit éternel est sans pertinence dans le récit de Beckett. On sait que dans *Le Dépeupleur* le repos est systématiquement interrompu, de façon répétée et cyclique. C'est comme si l'idée de repos éternel qui accompagne (apparemment) la mort était interdite aux deux cents corps. La torture n'est pas seulement infligée aux corps par le mécanisme thermo-lumineux qui les tue lentement, mais aussi par le « contrat » social qui les oblige à anticiper le non-accomplissement de l'action (post-mortem) de déposition définitive du corps dans une niche. La torture s'exerce simultanément dans le temps de la vie (de l'avant mort), mais aussi de façon métaphorique dans un temps simulé de l'après-mort⁶⁵. L'action du

⁶⁵ On ne peut s'empêcher de remarquer la similitude entre le récit de Beckett et l'une des « machines » créées par Raymond Roussel dans son roman *Locus Solus*. Dans ces deux récits les écrivains développent des dispositifs qui cherchent à répéter inlassablement, en boucle, le moment de la mort, ce qui fait que, paradoxalement, la mort disparaît. « *Le maître fit édifier dans son parc, en élargissant partiellement certaine allée rectiligne afin de se fournir un emplacement favorable, une sorte d'immense salle rectangulaire, simplement formée d'une charpente métallique supportant un plafond et des parois de verre. Il la garnit d'appareils électriques réfrigérants destinés à y créer un froid constant, qui, suffisant pour préserver les corps de toute putréfaction, ne risquait cependant pas de durcir leur tissu [...] Transporté dans cette vaste glacière, chaque sujet défunt agréé par le maître subissait une injection crânienne de resurrectine. [...] Livré à lui-même et habillé conformément à l'esprit de son rôle, le*

fossoyeur de monter et de déposer les restes du cadavre dans une niche est reprise par Beckett dans *Le Dépeupleur*, mais, ici, le corps(e) et le fossoyeur sont une seule et même personne – le corps(e) s’auto-dépose lui-même dans la niche.

Mais ce n’est pas tout. La manière dont les niches se situent par rapport au vide central rappelle aussi l’image d’un théâtre dans lequel les trous opérés tout au long de la moitié supérieure seraient des balcons ou des loges d’où l’on regarderait un spectacle se déroulant sur une scène à la base du cylindre. Cependant, même si la configuration spatiale renvoie à un théâtre, les occupants de ces deux espaces – scène (base du cylindre) et loges (niches) – refusent les places et les actions supposées s’y tenir. En effet, d’une part les locataires du cylindre refusent souvent d’être au centre du cylindre – au centre du spectacle –, la plupart se dirigent vers le mur du pourtour; et, d’autre part, les grimpeurs se replient à l’intérieur des niches, ils n’ont aucun intérêt à regarder ce qui se passe en bas quand ils se trouvent à l’intérieur. On peut donc dire qu’il y a autant un refus de la position d’acteur que de la position de spectateur. L’incandescence lumineuse et l’obscurité totale rendent d’ailleurs difficile, voire impossible, une visibilité constante et directe d’un de ces deux espaces à l’autre. L’architecture du *Dépeupleur* semble remettre en question les bases (spatiales et fonctionnelles) de la tradition du théâtre, tout en proposant celles d’un certain *anti-théâtre*⁶⁶ dont Beckett serait l’un des principaux représentants. Le système spatial du *Dépeupleur* semblerait en donner les prémisses architecturales.

cadavre, trouvant en place meubles, points d’appui, résistances diverses, affaires à soulever, s’exécutait sans chutes ni gestes faussés. On le ramenait à son point de départ après l’achèvement de son cycle d’opérations, qu’il recommençait indéfiniment sans nulle variante ». ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, Paris, Gallimard, coll. L’Imaginaire, 1963, p. 129-131.

⁶⁶ Le terme *anti-théâtre* est développé pour la première fois (au moins théoriquement) par Ronald Hayman, ainsi que nous le rappelle June Schlueter, dans son analyse du livre *Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett*: « Martin Esslin christened the drama of Beckett, Adamov, Ionesco, Genet, and proselytes of various nations "the theatre of the absurd," a term which, despite its limitations, still survives to describe the work of the generation of dramatists writing in the wake of Waiting for Godot. Now, in implicit recognition of the inadequacy of that label, Ronald Hayman suggests one of his own, which he calls, simply, "anti-theatre." The term of course, is not new, having been applied by Ionesco to his plays, by Rainer Werner Fassbinder to his Munich Theatre, and by Nicholas Hem to the drama of Handke (Peter Handke: Theatre and Anti-theatre. London: Oswald Wolff, 1971). But Hayman sees the label as one capable of encompassing the new movements in theatre since Beckett. For Hayman, anti-theatre emphasizes the "negative, destructive, revolutionary, reductionist, and abstractionist tendencies in the new theatre art." ». SCHLUETER June, « Theatre and Anti-Theatre: New Movements since Beckett by Ronald Hayman », *Modern Drama*, vol. 23, n° 3, Automne 1980, p. 323-324.

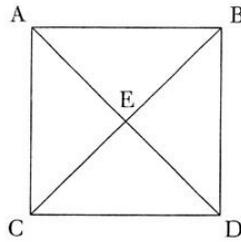
On voit donc, à partir de ces analyses, comment le choix de Beckett de surélever les niches donne au bâtiment du *Dépeupleur* une nature ambiguë: aussi bien chambre de torture que prison, aussi bien columbarium que théâtre. Le mélange de traits caractéristiques de bâtiments bien définis va désorienter le lecteur. L'architecture du *Dépeupleur* pourrait être considérée comme un pastiche architectural, une synthèse de quelques "bâtiments" présents dans ses ouvrages précédents – asile (*Murphy*), abattoir (*Molloy*), cellule (*Malone meurt*), cercueil (*La Fin*).

Or, si le système spatial du *séjour-dépeupleur* est clairement radial et se construit à partir d'un centre, le centre lui-même, comme nous venons de le dire, est refusé en permanence. Ce refus n'est pas une nouveauté mais au contraire une constante, un thème de l'œuvre de Beckett. Le personnage beckettien est par définition *décentré*. Craignant le centre ou ne l'atteignant jamais, il essaie consciemment d'être ailleurs. La problématique spatiale du centre parcourt de manière obsessionnelle l'œuvre de l'écrivain. Dans la pièce pour la télévision *Quad*, par exemple, une centralité problématique et paradoxale domine l'œuvre. La pièce nous montre de façon synthétique ce que Beckett a exploré dans ses projets précédents, aussi bien dans ses romans que dans ses nouvelles et ses pièces de théâtre, à savoir le double mouvement de personnages attirés par un centre mais en même temps rejetés par lui, personnages soumis à une force simultanément centripète et centrifuge. Ces forces opposées se neutralisent mutuellement et semblent produire chez les personnages beckettien, à l'instar des planètes, un certain équilibre qui va se manifester par leur rotation autour d'un centre, par une certaine "mise en orbite" autour de lui. Le personnage de *L'Innommable* l'explique à sa façon:

« À mesure que moi je tournais à l'extérieur, eux ils tournaient à l'intérieur, compte tenu de la différence de courbure⁶⁷ ».

Le centre devient une « zone de danger » ainsi que l'écrit Beckett lui-même dans une didascalie à la fin du scénario de *Quad* définissant le sentiment des quatre figures masquées, les "personnages" de la pièce, par rapport à (E), ce lieu géométrique redoutable et farouche et pourtant privilégié:

⁶⁷ BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 1953/2004, p. 52.



« *E* supposé zone de danger. D'où déviation. Manœuvre établie dès le départ par le premier solo à la première diagonale (CB)⁶⁸ ».

Comme les êtres encagoulés de *Quad* ou comme le personnage de *L'Innommable*, les deux cents corps du *Dépeupleur* craignent le centre du cylindre; la majorité d'entre eux restent à l'écart, privilégiant la périphérie où se trouve la zone d'ascension aux niches ou la zone de transition entre cette dernière et le centre du cylindre. Ce dernier n'est pas chez Beckett un lieu privilégié jouissant de toute une série de connotations positives: un cœur, un chef-lieu, une base, un fondement, un foyer, une source, etc. C'est bien au contraire un lieu redoutable. Les deux cents corps du récit de l'écrivain irlandais ne s'y rendent que las d'avoir cherché en vain ailleurs. Se rendre au centre du cylindre signifie, pour les corps, échouer dans leur entreprise de recherche, ce qu'ils font de manière récurrente et cyclique.

Arrêtons-nous maintenant sur les enjeux de la conception de la partie du système spatial conçue pour relier le vide cylindrique aux niches: les échelles.

Le but des échelles est de porter les chercheurs aux niches. Ceux qui n'y vont plus s'en servent simplement pour quitter le sol. (p. 10)

Seuls objets une quinzaine d'échelles simples dont plusieurs à coulisse dressées contre le mur à des intervalles irréguliers. (p. 15)

Le choix architectural des échelles mobiles comme moyen d'atteindre les niches peut se justifier de plusieurs manières. En premier lieu, il libère de toute *altération spatiale* la première moitié du pourtour du cylindre; cette partie est en effet complètement lisse, hermétique et impénétrable, ce qui accentue la sensation de claustrophobie lorsqu'on est sur la base. C'est là que la perception de la circularité du séjour est la plus évidente, que

⁶⁸ BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p.14.

la limite matérielle s'affirme de la manière la plus catégorique; c'est là que viennent aussi se heurter inévitablement quelques vaincus qui, après avoir renoncé à monter aux niches, errent sans direction et sans aucun *ordre*, sans aucune *harmonie*.

Le système spatial s'arrête ou plutôt s'interrompt aux niches et aux tunnels. Niches et tunnels sont deux catégories résultant de creusements opérés dans le mur de caoutchouc. Le volume de la niche permet à un corps de s'*allonger*, alors que le tunnel peut atteindre une longueur qui permet au corps de le *parcourir*. Néanmoins, aucun tunnel ne débouche vers l'extérieur, ce qui produit, dans le *séjour-dépeupleur*, un effet de reflux, parce que les corps ne peuvent y rester longtemps. Le grimpeur réussit à s'individualiser quelques instants mais il doit aussitôt rejoindre le groupe.

1.2.1.3 *Division virtuelle*

Or, dans *Le Dépeupleur*, l'articulation des différentes parties de l'espace ne s'exerce pas toujours grâce à l'architecture mais à partir de critères qui relèvent de la pensée et de l'imaginaire des deux cents corps. On peut observer ce type de divisions au « *fond* » du cylindre:

Le fond du cylindre comporte trois zones distinctes aux frontières précises mentales ou imaginaires puisque invisibles à l'œil de chair. D'abord une ceinture extérieure large d'un mètre environ réservée aux grimpeurs et où bizarrement se tiennent aussi la plupart des sédentaires et vaincus. Ensuite une ceinture intérieure légèrement plus étroite où lentement défilent à l'indienne ceux qui las de chercher au centre se tournent vers la périphérie. Enfin l'arène proprement dite représentant une surface de cent cinquante mètres carrés chiffre rond et chasse d'élection du plus grand nombre. (p. 35-36)

Il y a donc trois zones sur la base du cylindre comme le montre la citation ci-dessus. Une première zone, la plus extérieure, est destinée aux échelles, à leurs porteurs (ou grimpeurs) et à ceux qui attendent leur tour pour monter; cette zone, d'une largeur d'« environ » un mètre, côtoie le mur. La deuxième zone est réservée à ceux qui attendent l'entrée dans cette première zone; on les appelle « guetteurs »: « *Leur lente ronde à contre-courant des porteurs crée une seconde piste plus étroite encore et respectée à son tour par le gros des chercheurs* » (p. 24). Enfin, dans une troisième zone, la plus intérieure, se retrouvent ceux qui ne sont plus intéressés à monter aux échelles. Cette division correspond à des fonctions précises: *zone d'ascension*, *zone*

d'attente et *zone d'errance*, qui incarnent les modalités de la quête. Il faut remarquer que ce système par anneaux ne prétend pas distinguer les corps eux-mêmes mais plutôt les activités eu égard à la montée aux niches. En effet, les corps passent d'une zone à l'autre avec pour seule obligation de respecter le fonctionnement prescrit pour chacune d'elles. C'est le respect des zones qui évite un éventuel chaos dans le *séjour-dépeupleur*.

Si l'architecture, telle qu'on l'a définie, est une expression à la recherche d'un ordre spatial qui, à travers la matière construite, ordonne (une fraction de) l'espace (continu), on voit que l'agencement spatial du cylindre ne dépend pas seulement de l'architecture. En effet, aucune partition construite ne sépare les trois zones constituant la base du cylindre, ce qui n'empêche pas qu'elles soient utilisées de façon claire et distincte. Autrement dit, la base du cylindre n'a pas besoin de frontières matérielles pour être utilisée correctement. La partition y est purement contractuelle. Elle trouve son efficacité grâce à l'*accord* implicite et permanent des deux cents corps et à leur respect de l'attribution respective des zones. Cet accord est donc un accord politique soit imposé, soit civique et contractuel, qui garantit l'ordre dans le cylindre.

A ce propos, on notera que lorsque Pierre Lévy parle du contrat, il le présente comme une virtualisation de la violence: « *Les rituels, les religions, les morales, les lois, les règles économiques ou politiques sont des dispositifs sociaux pour virtualiser les relations fondées sur les rapports de force, les pulsions, les instincts ou les désirs immédiats*⁶⁹ ». Le récit de Beckett se concentre sur l'explicitation détaillée des règles qui s'exercent dans l'espace du cylindre. En effet, les deux cents corps sont engagés dans une suite de « *conventions d'origine obscure qui dans leur précision et par la soumission qu'elles exigent des grimpeurs ressemblent à des lois* » (p. 18). Les conventions prévoient et interdisent tout un ensemble d'actions virtuelles qui pourraient advenir dans l'espace (social), et dont le non-respect pourrait déclencher la violence et le chaos à l'intérieur du cylindre. Ces actions virtuelles sont en l'occurrence ce qui justifie les conventions du contrat. Ces dernières sanctionnent et censurent de façon anticipée certaines actions afin d'éviter qu'elles ne se réalisent dans l'espace et le temps

⁶⁹ LÉVY Pierre, *Qu'est-ce que le Virtuel ?*, Paris, La Découverte, collection de poche, 1998, p. 75.

actuels. Les clauses interdisant ou permettant des actions sont donc exposées dans l'espace de la narration. Cependant, comme le narrateur l'avoue lui-même: « *Tout n'a pas été dit et ne le sera jamais* » (p. 42), ce qui met par avance en évidence les limites du narrateur lui-même au regard de cette entreprise impossible et vaine d'énoncer l'ensemble des conventions.

Quel pourrait donc être le rapport entre conventions destinées à empêcher toute violence virtuelle, et architecture?

Si les conventions et leur « bordure imaginaire » n'avaient pas été suffisantes pour rappeler et faire respecter les pratiques de chaque zone, le concepteur du lieu (ou le commanditaire, ou les usagers eux-mêmes) aurait pu tracer des lignes sur la surface de caoutchouc pour indiquer la frontière entre les trois espaces; ces lignes auraient alors fonctionné comme rappel (du contrat), comme avertissement. Ce marquage aurait pu alors être considéré comme de l'*archi-graphie* ou même comme de la *géo-graphie* – mais pas (encore) de l'architecture⁷⁰.

Et que se serait-il passé si ces marquages s'étaient avérés insuffisants? Que se serait-il passé si les corps avaient oublié la différence fonctionnelle entre les trois zones? Il aurait alors fallu les renforcer et les matérialiser, donc faire appel à l'architecture. De la graphie bidimensionnelle, on serait passé à la tectonique, à savoir à une action matérielle et tridimensionnelle. Ce jeu d'hypothèses met en évidence le fait que, dans certains cas, l'architecture a une portée politique radicale visant la conservation d'une souveraineté spatiale, et que, par conséquent, elle comporte potentiellement une certaine violence; ce qu'elle cherche à faire, c'est à prévenir ou à mettre fin à une autre violence, celle des forces de la nature ou des hommes eux-mêmes. Dans cet état, la ligne se *con-solide* (devient solide), et cela implique l'explicitation du fait architectural: l'apparition de la matière constructive comme affirmation répétée et redondante de la ligne séparatrice. Ainsi la ligne fait de la surenchère, en gagnant du volume, elle devient barrière; elle n'est plus une limite optionnelle mais une limite contraignante, une interdiction corporelle. Quand les codes, les lois et les accords ne réussissent pas à se

⁷⁰ Si l'on est fidèle à l'étymologie des deux mots: *archigraphie*, *arkhê* ou principe ordonnateur ayant la graphie, la trace, comme expression ; et *géographie*, *graphie*, trace, marquant la terre.

faire respecter, l'architecture joue un rôle de renforcement matériel de ces *immatériels*-là, en les réaffirmant. Ce changement ontologique, de l'immatériel au matériel, fonde ainsi une tradition militaire de l'architecture. Le mur ou la muraille agit comme une armée positionnée à titre de dissuasion; il suffit de rappeler le rôle historique de la grande muraille de Chine, du mur d'Hadrien, du mur de Berlin séparant l'Ouest et l'Est de la ville, de la "clôture de sécurité" à Jérusalem séparant Israël de la Palestine et du mur matérialisant la frontière entre les Etats Unis et le Mexique. L'architecture est le *devenir-matière* des imaginaires invisibles d'un espace politique et politisé.

L'érection de l'architecture met donc en évidence un certain échec du contrat. Si le contrat, en restreignant certaines actions dans l'espace social, n'enlève pas, du fait de sa condition immatérielle, la liberté d'action des individus – les corps du *Dépeupleur* peuvent en effet ne pas respecter le contrat, ne pas respecter la file d'attente aux échelles, rester plus longtemps que permis dans les niches, etc., tout en assumant, bien sûr, les conséquences –, l'architecture, de son côté, vient imposer matériellement ce que le contrat impose linguistiquement et juridiquement. Les interdits se concrétisent, s'actualisent tous en une seule entité matérielle, il n'y a plus la possibilité pour le corps de s'affranchir d'un dictat: une force (plus dure que la chair et les os) vient s'interposer, prendre la place du contrat lui-même. L'architecture accomplit en quelque sorte par un "coup" physique et concret ce que le contrat n'a pas pu exercer par le biais pacifique des mots. Avec l'architecture, la violence s'empare de l'espace pour restaurer l'ordre.

Mais peut-être l'architecture n'est-elle pas nécessaire lorsqu'on est dans un état d'aliénation avancé, ce qui semble être le cas des deux cents corps du *Dépeupleur*. Si l'architecture est érigée pour matérialiser la règle, c'est parce que celui qui l'édicte craint l'apparition d'une éventuelle violation de celle-ci de la part des corps qui s'y trouvent enfermés: l'architecture décourage leurs envies de franchir les limites imposées. L'aliéné, en revanche, a déjà intériorisé dans son esprit les limites elles-mêmes et, à chaque mouvement, il les réactualise, rendant inutile celles, matérielles, d'une architecture. La constitution de la règle a, pour lui, la même force que l'architecture concrète et physique pouvant la matérialiser. Il n'y a nul besoin de la redoubler, ni de la symboliser.

1.2.2 LE TERRIER

1.2.2.1 Articulation spatiale

Si après avoir relu l'incipit du *Terrier*: « *J'ai organisé mon terrier et il m'a l'air bien réussi* » (p. 738), on examine ce qui se passe ensuite, on ne peut que douter de la réussite du système mis en place; il n'est pas tenable et on en arrive à se demander si cette construction a jamais atteint, même pour quelques instants, le statut d'"organisation réussie". Une telle assertion n'a pu être proférée par la créature que dans un moment d'euphorie. Ce dont parle en fait le récit, c'est, au contraire, de l'impossibilité de toute organisation spatiale en correspondance avec les attentes du protagoniste du récit. Dans ce que la créature nous raconte, il est question d'agrandissement, d'amélioration ou de correction (en œuvre et en projet) mais l'"organisation réussie" n'est jamais atteinte. Si l'organisation (spatiale) est l'articulation des parties, celle-ci est toujours remise en question. A la différence de ce qui se passe dans *Le Dépeupleur*, où l'organisation est donnée d'emblée de façon définitive, fixe et immuable, dans *Le Terrier*, sa discussion réitérée est un leitmotiv du récit; le système spatial est en perpétuelle réorganisation. Il faut donc cerner les contours de cet échec; c'est ce que nous allons tenter de faire.

Dans *Le Dépeupleur* l'articulation spatiale est fondée sur un vide de forme cylindrique flanqué d'une série de niches et de tunnels surélevés creusés dans l'épaisseur du cylindre à mi-hauteur. Dans *Le Terrier*, le système spatial semble lui aussi s'articuler autour d'un centre mais dans un type de construction toujours en expansion. Dans une construction stable, dont les limites sont définies pour toujours, le centre est fixe. En revanche, dans une construction qui s'élargit et se déforme en permanence de façon non symétrique, le centre est toujours à même de se déplacer. Et pourtant la créature accorde de l'importance au centre. Il semble lui servir de repère à chaque fois qu'elle entreprend une modification de la demeure. De fait, le centre auquel il est fait référence n'est pas le centre exact comme le montre la citation ci-dessous:

En un point qui n'est pas tout à fait le centre du terrier mais, qui a été mûrement choisi pour un cas d'extrême péril – poursuite, non, mais plutôt siège – j'ai bâti le cœur de ma citadelle. (p. 741)

Bien qu'il y ait sans doute un centre géométrique, ce n'est pas lui qui est associé à la fonction stratégique principale. Non, la créature a plutôt choisi comme cœur de sa demeure « *un point qui n'est pas tout à fait le centre* ». Ce cœur qu'elle appelle la place forte, son lieu de stockage et sa chambre, ce centre vital, est de fait, décalé et désynchronisé par rapport au centre géométrique, ce qui mérite d'être noté.

L'existence d'un centre virtuel dans l'image mentale que la créature se fait de sa demeure suppose l'existence d'un projet, d'une structure imaginaire préalable qui régit et régule la construction elle-même. En effet, la créature a conçu un "plan d'ensemble" de son terrier. Elle y fait référence à différentes reprises:

D'ailleurs je ne peux plus, après coup, les situer dans le plan d'ensemble.
(p. 743)

On aurait pu à cet égard prendre bien des dispositions sans déranger le plan d'ensemble. (p. 765)

Il y a donc eu un projet général (et générateur) établi avant que la créature ne commence véritablement la construction du terrier et dont elle semble s'être servi pour entreprendre le chantier:

Dans mes périodes de coin du feu je l'évite, j'évite même de pénétrer dans les couloirs qui me mèneraient à la galerie qui y conduit [à la sortie]; il n'est d'ailleurs pas facile d'évoluer dans ce secteur, car j'y ai creusé un labyrinthe de boyaux déconcertant; c'est par là que j'avais commencé mon terrier; à ce moment, je n'avais pas le droit d'espérer que je pourrais jamais le finir conformément aux exigences de mon plan. (p. 745)

Nous ne savons pas si ce plan a été *réalisé* en totalité ou en partie. Nous ne savons pas non plus si les actions réalisées et énoncées dans la narration appartiennent ou non à ce plan. Le plan reste un mystère. Il semble pourtant que la créature le garde en tête avec son centre toujours présent malgré les élargissements, les prolongements et toutes les modifications qui auraient pu déplacer ce point privilégié. Cette indication nous donne une information supplémentaire sur le degré de paranoïa de la créature: si elle a décidé de construire la place forte dans un endroit qui n'est pas tout à fait le centre (géométrique), c'est peut-être par crainte de le voir facilement découvert par l'ennemi; mais si le centre, comme nous venons de l'envisager, est plus un lieu appartenant au projet et par conséquent, plus virtuel que réel, n'existant que dans la tête de la créature,

on peut penser que l'une des peurs de la créature est que l'ennemi le lui vole (le projet) et pour cela pénètre jusque dans sa propre tête, dans son cerveau.

Malgré ce décalage, tous les espaces restent en lien avec ce "cœur déplacé", la place forte. Pour comprendre comment les différents espaces du terrier s'articulent autour de lui pour former un tout, il faut donc partir de lui:

– Galeries (*Gängen*):

Quand je me tiens dans la place forte, entouré de mes grand stocks de viande, le visage tourné vers les dix galeries qui partent de là et dont chacune, obéissant au plan d'ensemble, s'enfonce ou monte, s'étire s'arrondit, s'élargit ou se rétrécit [...] (p.753)

– Ronds-points (*Platzen*):

[...] et quand je les vois toutes ainsi, plongées dans le même silence et même vide, prêtes à me mener, chacune à sa façon, aux nombreaux ronds-points du terrier aussi vides et silencieux qu'elles, tout souci de sécurité s'éloigne bien loin de mon esprit. (p. 753)

– Labyrinthe (*Labyrinth*):

Dans mes périodes de coin du feu je l'évite, j'évite même de pénétrer dans les couloirs qui me mèneraient à la galerie qui y conduit; il n'est d'ailleurs pas facile d'évoluer dans ce secteur, car j'y ai creusé un labyrinthe de boyaux déconcertant; c'est par là que j'avais commencé mon terrier. (p. 744)

– Toit de mousse (*Moosedecke*):

À quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation. (p. 738)

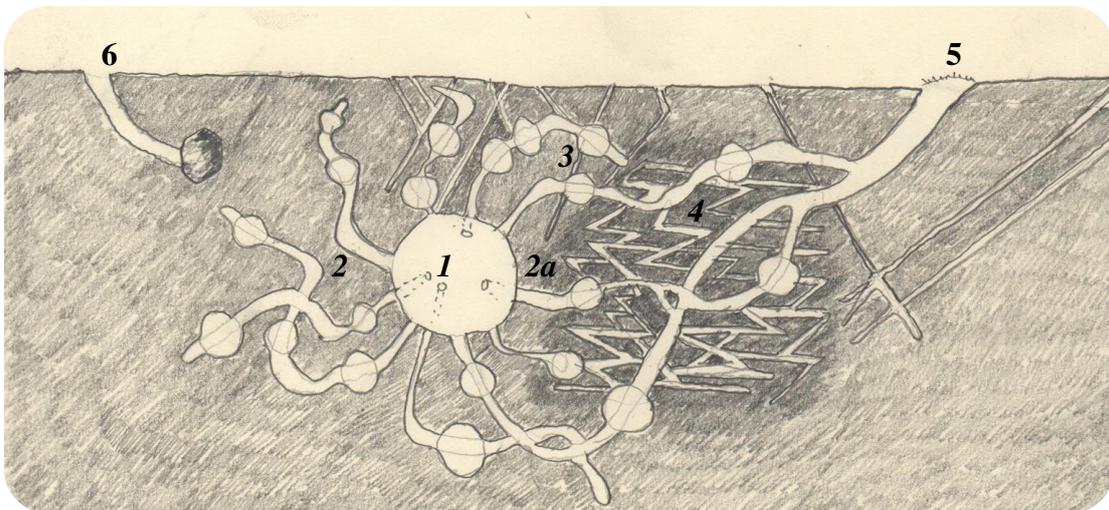


figure 3.

Comme on peut le voir dans la *figure 3*, le système spatial du terrier pourrait se résumer ainsi: de la citadelle (1) partent dix galeries ou tunnels (2) dans toutes les directions. Chacune de ces galeries a un nombre indéterminé de ronds-points ou de places (3). Plusieurs de ces galeries (2a) se connecteraient directement avec le labyrinthe (4) à la suite duquel se trouve la sortie du terrier avec son toit de mousse (5).

Comme on l'a dit dans le chapitre précédent, les voies de circulation dans le terrier, occupent la presque totalité de la construction souterraine. A l'exception de la place forte, tout est passage. Pourtant, à un moment donné, la créature semble dessiner les traits d'une éventuelle hiérarchie dans les circulations lorsqu'elle distingue les voies utilisées pour le passage de son corps de celles servant au passage de la nourriture. La construction semble alors devenir un peu plus complexe qu'il n'y paraissait de prime abord. Et on découvre, en effet, une spécialisation des voies, ainsi que nous le fait comprendre la citation ci-dessous, représentée dans la *figure 4*:

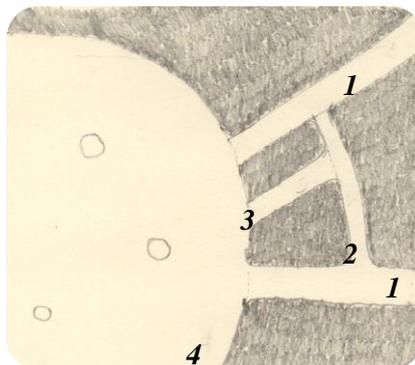


figure 4.

[...] *je me retrouve dans une vraie galerie* (regelrechten Gang) [1], *je pousse mon butin par un couloir transversal* (Verbindungsgang) [2] *jusque dans l'un des grands passages* (Hauptgang) [3] *organisés spécialement pour ces cas-là et qui conduisent en pente rapide à la place forte* (Burgplatz) [4]. (p. 755)

Pourtant, la manière dont le narrateur se réfère à de telles voies – surtout les adjectifs utilisés pour les définir –, introduit de la confusion: leur spécialisation ne correspond à aucun terme précis, au contraire, chaque terme – galerie, couloir et passage – se subdivise en sous-catégories qui ramifient encore plus la structure. Cela nous oblige

donc à opérer une nouvelle version de notre "déchiffrement" et à faire une nouvelle version de notre figure.

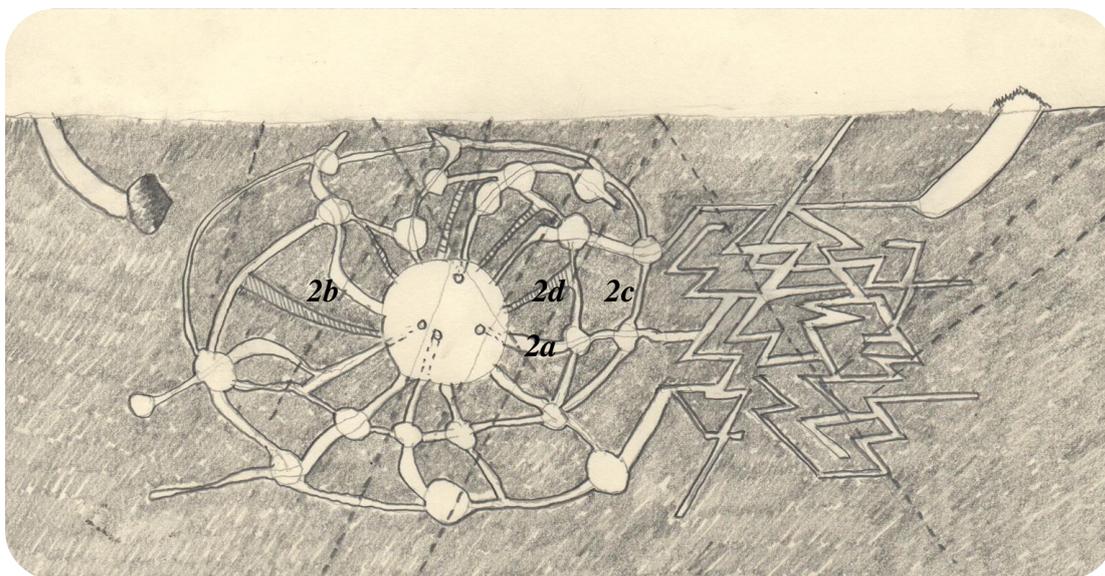


figure 5.

La galerie évoquée ci-dessus est considérée comme une *vraie galerie* (2a) – on pourrait penser qu'il s'agit de l'une des galeries qui relie le labyrinthe et la place forte –, et qu'il y en aurait d'autres qui ne le sont pas, des "fausses" (2b) – sans doute celles qui ne conduisent pas à la place forte ou qui en partent mais pour aboutir nulle part –, puis il y a le(s) *couloir(s) transversal(aux)* (2c) – ce qui suppose l'existence d'un sous-système liant les galeries –, et enfin il y a les *grands passages* (2d) organisés pour la nourriture en direction de la place forte.

Mais ce n'est pas tout. A un autre moment de la narration, quand le narrateur-personnage se met à inspecter l'ensemble du terrier après qu'il y soit redescendu, il révèle un trait supplémentaire du système de circulation en décrivant de manière assez précise comment il se déplace d'une galerie à l'autre:

J'attaque donc la seconde galerie, puis au milieu, je passe dans la troisième qui me ramène à la citadelle, ce qui m'oblige évidemment à reprendre la seconde galerie. (p. 755-56)

Cela nous permet d'envisager qu'il y a, en fait, des galeries qui n'arrivent pas directement à la place forte et que, en conséquence, il y en aurait plus de dix (ce qui est, en principe, le nombre de celles qui débouchent sur la place). Le système est donc bien plus complexe encore que ce que l'on croyait.

Toute la distribution spatiale de la demeure, sauf la chambre de stockage, est conçue en prévoyant des leurres dans le but d'égarer celui qui oserait s'y aventurer. Du fait de l'état technologiquement précaire du couvercle réalisé dans un matériau très fragile (de la mousse), la créature doit concevoir, pour empêcher l'entrée de l'ennemi, un système qui relève d'une astuce formelle, celle du labyrinthe. C'est ainsi que l'accès est démesuré par rapport à l'ensemble de la construction, il se prolonge et se dilate de manière presque indéfinie. C'est du fait de l'absence d'un dispositif puissant de séparation radicale avec l'extérieur – une porte solide, par exemple –, que la dialectique intérieur-extérieur est absente du terrier. Tout le système spatial se présente comme un système intermédiaire entre ces deux catégories. Pas tout à fait intérieur, pas tout à fait extérieur, le terrier est un seuil continu.

Sans doute la sortie [c'est-à-dire la perte de la protection que me donne ma maison,] suffit-elle par elle-même à provoquer [ces] sentiments [malsains], mais c'est quand même sa construction qui me tourmente au premier chef. (p. 746)

C'est cette situation qui empêche la créature de (se) dire "je suis dedans" – bien qu'elle soit sous terre et que ce matériau lui serve à la fois de toit et de murs –, provoquant chez elle un sentiment de vulnérabilité et d'angoisse qui s'exacerbe sans cesse. C'est comme si la porte de notre maison se détériorait pour une raison quelconque en nous laissant en contact permanent avec l'extérieur. C'est grâce au geste technique de la porte qui se ferme hermétiquement – et qui enferme –, que nous pouvons nous sentir en sécurité, laissant dehors, comme le dit Bachelard, « *le drame de l'univers*⁷¹ » car « *c'est contre les événements du monde, en effet, que la maison sera construite*⁷² ».

Mais évidemment, pour l'instant, je suis encore à l'extérieur et je cherche un moyen d'entrer; c'est là que mes architectures me feraient le plus grand besoin. (p. 752)

Il ne faut pas oublier la fausse entrée (signalée avec le nombre 6 dans la *figure 3*) qui, bien entendu, ne conduit nulle part et dont l'objectif est de tromper l'ennemi en créant chez lui l'illusion d'une (autre) demeure derrière le trou. En fait, cette fausse entrée est partie intégrante du système spatial du terrier et participe de la défense et de la

⁷¹ BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1958, p. 43.

⁷² GODIN Christian et Laure Mühlethaler, *Edifier. L'architecture et le lieu, op.cit.*, p. 29.

protection de la demeure elle-même. Sa fonction est, en l'occurrence, de masquer le vrai système, le terrier en tant que tel.

1.2.2.2 *Méta-système*

Pour la créature, l'efficacité du système consiste à faire agir de façon conjointe les deux pièges architecturaux: le labyrinthe et les galeries sous la couche de mousse et le trou ou fausse entrée. Apparemment séparés et déconnectés physiquement (« à quelques mille pas » l'un de l'autre), ils forment tout de même un *ensemble méta-architectural*, le système spatial de la demeure de la créature n'étant pas seulement constitué du rhizome souterrain mais aussi d'un autre système qui le complète et le fait devenir *méta-système*.

Et si le trou ou fausse entrée fait partie de ce *méta-système*, la cachette d'où la créature surveille sa propre demeure en fait aussi partie. L'expansion ne concerne pas seulement les prolongements et les élargissements de l'intérieur du terrier, mais aussi la consolidation d'un espace extérieur minimal, appui du "plan" défensif, et auquel on pourrait ajouter la forêt elle-même, comme il a été dit au chapitre précédent.

Un cinquième élément à ne pas oublier dans ce *métasystème*, est le buisson de ronces qui se donne comme un espace de châtiment.

Je m'arrache alors à mes doutes et je cours droit à ma porte, en plein jour, dans l'inexcusable dessein de la lever, mais je ne peux pas, je la dépasse et je me jette exprès dans un buisson de ronces pour me punir, pour me châtier d'une faute que je ne connais pas. (p. 750)

Or, il est important de remarquer dans la "reconstruction" spatiale que nous permet cette citation le rapport axial qu'entretiennent trois parties du *métasystème*: le poste d'observation, le couvercle de mousse, et le lieu du châtiment. En effet, la créature sort du premier, « cour[t] droit » vers le second, sa demeure, mais au lieu d'y entrer, la dépasse, et se jette sur le troisième, le buisson de ronces.

Or, ce genre de débordement architectural dans un *métasystème*, n'est pas nouveau dans l'œuvre de Kafka. On en trouve des antécédents dans *Le Château*. Le bâtiment dont parle ce roman possède un système spatial interne, défini certes par ses propres limites matérielles, par sa propre silhouette, mais on peut observer un système plus large que ce

qu'on aurait imaginé à première vue, qui excède les limites matérielles du bâtiment lui-même. En effet, d'autres espaces, *hors* de ses contours, tels que la chambre de l'auberge des Messieurs où Klamm donne ses rendez-vous, peuvent se voir comme l'un des bureaux du "Château". Et le lecteur ne peut s'empêcher de penser, à un moment donné de la lecture du roman, que tous les espaces du village pourraient bien faire partie du château lui-même, et que la silhouette qu'on voit en haut n'est qu'un symbole, une représentation trompeuse d'une entité monstrueuse et totalitaire beaucoup plus vaste que ce qu'elle donne à voir, qui a avalé tous les espaces du village: l'auberge du Pont, l'auberge des Messieurs, l'école, la maison de la famille de Barnabas, etc. Ce totalitarisme spatial est aussi à l'œuvre dans *Le Terrier* dans le désir de la créature de prendre possession du lieu en élargissant de plus en plus sa construction, en accaparant tous les espaces disponibles qui se présentent sous ses pas: les restes d'un chantier antérieur devenu par la suite piège ou fausse entrée, les éventuelles constructions d'autres animaux souterrains, des buissons extérieurs (devenus poste d'observation et lieu de châtement), et la forêt elle-même.

1.2.2.3 Variations: réalisations, projets, reprogrammations

Nous avons vu jusqu'ici la constitution générale du système spatial, la manière dont les espaces s'articulent les uns aux autres. Cependant, d'autres modifications (réalisées ou projetées) sont envisagées par la créature; et c'est dans leur éventuelle action conjointe qu'une "organisation réussie" pourrait être atteinte. Nous allons les étudier maintenant une par une, tout en observant leurs conséquences sur le système spatial.

Nous proposons de classer ces tentatives en deux parties: d'une part les *constructions réalisées* par la créature et d'autre part les *projets non réalisés* mais énoncés par elle et qu'elle aurait voulu réaliser. Dans les deux cas l'énumération suivra l'ordre de la narration (et non l'ordre chronologique de la diégèse). Afin de faciliter l'analyse, nous mettrons à chaque fois un astérisque entre la première partie du récit (lorsque la créature est à l'extérieur et récapitule ce qu'elle a fait jusqu'à une certaine date), et la deuxième partie (lorsqu'elle redescend dans le terrier et entend pour la première fois le bruit).

CONSTRUCTIONS RÉALISÉES:

1- Le trou ou fausse entrée:

[...] un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. (p. 738)

2- La vraie entrée de mousse:

[...] sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation [...] (p. 738)

3- Les boyaux de ventilation:

[...] pour me relier avec le monde extérieur, de petits boyaux très étroits et assez hasardeux qui me procurent un air respirable; ils sont percés par les campagnols. (p. 740)

4- L'élargissement des couloirs:

Tous les cent mètres [environ] j'ai élargi les couloirs. J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule. (p. 740)

5- La citadelle:

En un point qui n'est pas tout à fait le centre du terrier mais qui a été mûrement choisi pour un cas d'extrême péril — poursuite, non, mais plutôt siège —, j'ai bâti le cœur de ma citadelle. (p. 741)

6- Le labyrinthe de boyaux:

[...] j'y ai creusé un labyrinthe de boyaux déconcertant [...] (p. 744)

*

7- Le trou d'essai:

Je creuse, [naturellement] à distance suffisante de la véritable entrée, un trou d'essai que je recouvre d'une couche de mousse, je m'enfonce dans le trou, je le rebouche sur moi, j'attends soigneusement un temps plus ou moins long à différentes heures du jour, puis je rejette la mousse, je sors et j'enregistre mes observations. (p. 749)

8- Les réparations:

[...] les petits accrocs que je remarque du premier coup d'œil seront bien vite réparés; il suffira de passer d'abord une longue inspection des galeries, mais cela n'est pas un travail. (p. 755)

9- Détournement des eaux:

[...] j'ai détourné les eaux que j'ai trouvées au début, et, dans ce sous-sol sablonneux, elles ne sont jamais revenues; et puis, c'est bien un crissement et il n'y a pas moyen de le prendre pour un bourdonnement. (p. 766)

10- Construction de la première galerie:

Je travaillais alors en petit apprenti à ma première galerie, le labyrinthe était à peine projeté en gros, j'avais déjà creusé une petite place. (p. 769)

PROJETS NON RÉALISÉS:

1- Création d'une entrée en deux couches:

J'aurais pu, pensera-t-on, boucher aussi cette [véritable] entrée avec une mince couche de terre bien tassée, puis au-dessous avec une couche plus molle. (p. 739)

2- Création de plusieurs places fortes:

Le principe d'une répartition des provisions est juste en soi, mais seulement quand on dispose de plusieurs endroits du genre de ma place forte. Plusieurs endroits de ce genre-là? Évidemment! Mais qui les bâtirait? (p. 743)

3- Reconstruction du secteur des labyrinthes:

Dois-je donc rebâtir toute cette partie? J'hésite toujours à le faire et elle restera sans doute comme elle est. (p. 745)

4- Modification de la sortie:

Il m'arrive de rêver que je l'ai modifiée, que je l'ai transformée de fond en comble, à toute vitesse, en une nuit, avec des forces de géant, sans que personne s'en aperçoive, et qu'elle est maintenant imprenable. (p. 746)

5- Créations d'une double entrée:

J'aurais dû installer la première galerie de façon à lui procurer deux entrées à distance convenable, je serais alors descendu par la première entrée avec tous les ennuis qu'on ne peut éviter, mais j'aurais couru rapidement jusqu'à l'autre, j'aurais entrouvert la trappe de mousse qui eût été préparée à cette fin et j'aurais tâché, de ce poste, de surveiller la situation pendant quelques jours et quelques nuits. (p. 752)

*

6- Creusement de boyaux de contrôle:

Il faudra que j'aïlle écouter contre les murs de ma galerie et que je creuse des boyaux d'essai pour déterminer d'où vient le bruit, avant de pouvoir le faire cesser. (p. 756)

7- Isolement de la place forte:

Ah! si j'avais du moins réalisé les projets les plus importants de ma jeunesse et des premiers temps de mon âge mûr! Hélas! que n'en ai-je eu la force! Car ce n'était pas la bonne volonté qui me manquait. L'une de mes idées préférées eût été d'isoler la citadelle, de la séparer de la terre environnante, c'est-à-dire de ne laisser subsister ses parois que sur une épaisseur correspondant à peu près à ma taille et de creuser au-delà, tout autour, à une petite base près qui n'aurait pu, hélas! être isolée du sol, un espace vide de même épaisseur que le mur. (p. 759)

8- Construction d'une galerie en direction du bruit:

Je creuserai une véritable galerie dans la direction de ces bruits, et ne cesserai d'avancer que je n'aie trouvé leur véritable cause, en dehors de toute théorie. (p. 761)

Je passe devant l'endroit où j'aurais voulu creuser la galerie d'exploration; je l'examine une fois de plus, c'eût été le bon endroit, la galerie aurait conduit dans la direction où se trouvent le plus de dispositifs d'aération; ils m'auraient bien facilité le travail; je n'aurais peut-être pas eu à [creuser] bien loin, je n'aurais peut-être pas eu à creuser jusqu'à l'origine du bruit, peut-être m'aurait-il suffi d'écouter le long des conduits. (p. 770-771)

9- Perfectionnement global du terrier postérieur à la recherche du bruit:

Quand je reviendrai, la paix sera rétablie, je parferai définitivement tout. (p. 763)

10- Amélioration du projet défensif du terrier:

La première chose qu'il faudrait faire serait de réviser le terrain soigneusement, d'examiner toutes ses ressources défensives, d'élaborer un plan de la défense et un plan du terrier qui s'y adaptât bien. (p. 765)

11- Construction d'un système de défense en cas d'une éventuelle attaque:

Il faudrait surtout s'arranger pour que certaines de ses parties, et en nombre aussi grand que possible, pussent être très rapidement bouchées en cas d'attaque et séparées des régions moins menacées par des masses de terre si grandes et si efficaces que l'intrus ne pût même pas soupçonner que le véritable terrier se trouve au-delà d'elles. Bien plus, ces éboulements devraient être propres non seulement à cacher le terrier, mais encore à enterrer l'envahisseur. (p. 768)

Après l'examen des constructions effectives et des projets envisagés dans la première partie du récit on observe qu'il y a beaucoup plus de réalisations effectives que de projets énoncés non accomplis, alors que dans la deuxième partie, juste après la descente de la créature dans le terrier et l'apparition du bruit, c'est le contraire, il y a beaucoup plus de projets non réalisés que de constructions effectives; dans cette dernière partie, on constate une certaine immobilité, beaucoup de propositions mais peu d'actions. L'immobilité est produite par le fait que les plans, les projets, se contredisent les uns les autres, laissant la créature dans l'impossibilité de faire quoi que ce soit. Elle s'en explique de la façon suivante:

Or, je n'ai rien fait dans ce sens; rien, rien de rien n'a été entrepris qui puisse servir à cette fin, j'ai été étourdi comme un enfant. (p. 768)

Le système spatial plus ou moins stable du terrier va être mis à rude épreuve avec l'apparition du "bruit", juste après la redescente de la créature dans sa demeure. Le risque potentiel qu'il représente va progressivement venir hanter la créature et l'amener à envisager de nouveaux projets défensifs. Un seul sera offensif (*projet #8*): la construction d'une galerie se dirigeant vers le bruit pour le supprimer. Avec elle, surviendrait une altération du système, une variation de méthode qui transformerait tout d'un coup un système de croissance radiale en un système de croissance excentrique, ce qui ferait désormais de la demeure, une demeure encore plus décentrée et dont la qualité fondamentale serait d'affronter (architecturalement et militairement) un événement ponctuel. L'excentrement spatial projeté devient du même coup un décentrement de l'esprit. En effet le bruit fait sortir la créature d'elle-même.

Je creuserai une véritable galerie dans la direction de ces bruits, et ne cesserai d'avancer que je n'aie trouvé leur véritable cause, en dehors de toute théorie. Après quoi je supprimerai cette cause si je le peux; sinon, je posséderai du moins une certitude. Cette certitude m'apportera ou la paix ou le désespoir; de toute façon, ce sera l'un ou l'autre; ce sera net et prouvé. Cette décision me fait du bien [; d'ailleurs en me perdant dans cette nouvelle galerie creusée au hasard, c'est comme si j'émigrais hors de chez moi; tout ce qui m'y arrive m'arrive hors de la demeure que je laisse endommagée derrière moi]. (p. 761-62)

Notons que l'expression « *creusée au hasard* » introduit une indétermination majeure sur la direction d'où vient le bruit. La créature ne sait pas d'où il provient. Le creusement, s'il se produisait, serait donc hasardeux: la créature avançant à la recherche de la source censée produire le bruit. Or, étant donné les conditions

incertaines de ce projet, étant donné qu'il n'obéit à aucun ordre, on peut penser que s'il se produisait malgré tout, la créature risquerait d'introduire un certain élément *anarchitectural* (sans *arkhê*, c'est-à-dire sans principe d'ordre) dans le système spatial. Cet élément *a-systémique* pourrait conduire le terrier à sa propre ruine, si l'on entend le terme "ruine" comme l'impossible cohabitation de deux systèmes (spatiaux), voire leur incompatibilité.

A ce moment, la demeure se comporte comme une machine de conquête territoriale – variable de la machine de guerre dont Gilles Deleuze et Félix Guattari parlent dans *Mille Plateaux*. Quand la machine de guerre entre en opération, une grande partie de l'armée quitte la place centrale du territoire pour se diriger d'abord aux limites de celui-ci afin de le protéger et de le conserver (opération défensive), puis, éventuellement, encore plus loin afin d'étendre et d'agrandir le territoire (opération offensive). La machine de conquête fait ainsi du dehors un dedans en l'avalant. Or, dans *Le Terrier* il s'agit d'une armée composée d'un seul membre, le centre demeure vulnérable à cause du départ de son seul occupant parti au front de guerre. À un moment donné il y a eu conquête d'un territoire hostile: « *je sais que c'est ici mon château fort que j'ai conquis sur le sol rebelle à coups de griffes et de dents, à coups de bélier et à coups de muscles* » (p. 753), mais le récit se concentre surtout sur l'action défensive, pour empêcher que la demeure ne lui soit arrachée. Il faut plutôt se déplacer pour protéger le centre, le trésor, la chambre forte et au bout du compte soi-même. Le projet de la galerie creusée vers le bruit, impliquerait l'abandon de la caserne. Ne pouvant plus supporter l'attente de celui qui produit le bruit, la créature envisage de repartir au front (de guerre) pour l'affronter (ou, du moins, pour voir son visage). Avec la construction de cette galerie le système spatial du terrier se connecte(r)ait à un autre, le champ de bataille. En cas de victoire, il y aurait annexion du territoire de l'ennemi au sien; en cas de défaite, c'est par là que l'ennemi annexerait le terrier à son territoire.

D'autres projets n'entraînent pas de construction ou de reconstruction à proprement parler, mais des changements de fonctions, comme celui du stockage de la nourriture (en l'occurrence déplacé de la chambre forte aux ronds-points), qui entraînent en permanence des *dé-programmations* et des *re-programmations* du terrier:

Quoi qu'il en soit, je suis obligé de m'en contenter, les petits endroits ne peuvent la remplacer et, quand cette opinion est devenue assez puissante en moi, je me remets à tout ramener des petits ronds-points [vers] la place forte [...] Je cherche de diverses façons à me protéger de la tentation; la répartition des provisions dans les ronds-points fait partie de ces mesures de prudence. (p. 743-44)

1.2.2.4 Les "constructions" de l'ennemi

Or, à un moment donné, la série de projets laisse place à un troisième type de "constructions": celles que la créature imagine être réalisées par ses "ennemis", mais ces constructions peuvent être considérées comme de purs produits de son propre délire et de sa paranoïa:

1- Percement d'un trou:

[...] quelque part, n'importe où, l'ennemi perce un trou qui l'amènera sur moi. (p. 739)

2- Fouissements:

Mais il existe des ravisseurs acharnés qui fouissent aveuglément et, vu la formidable étendue de mon terrier, ceux-là mêmes peuvent espérer tomber un jour sur l'une de mes voies. (p. 739)

[...] elle fouit et jour et nuit, toujours avec la même force, toujours avec la même vigueur, tenant toujours son but présent à son esprit, et un but qu'il lui faut atteindre en toute hâte, et elle a toutes les facultés nécessaires pour aboutir. (p. 767-768)

3- Grattements dans la terre:

[...] ils arrivent, on entend leurs ongles gratter juste au-dessous de soi dans cette terre qui est leur élément [...] (p. 739)

4- Construction d'un chemin:

[...] des petites bêtes ont construit un chemin: les petites bêtes que j'ai trop peu surveillées et trop épargnées se sont percé en mon absence un nouveau chemin quelque part, cette petite galerie en a rencontré une autre, l'air s'y engouffre et c'est ce qui produit ce sifflement. (p. 756)

5- Percement dans les murs:

Et maintenant, ils percent dans les murs! (p. 759)

6- Franchissement du sol:

[...] *la bête doit travailler très vite, elle traverse aussi rapidement le sol qu'un promeneur traverse un chemin; la terre frémit sous ses griffes, et, même quand la bête est passée, ce tremblement et le bruit du travail marient leurs sons à cette grande distance, et moi, qui n'en entends que les dernières vibrations, je les entends partout semblables.* (p. 767)

7- Forage:

[...] *elle doit simplement s'en aider, elle opère sans doute surtout avec son museau ou son groin qui doit aider sa force formidable de je ne sais quels tranchants aigus. Elle fore probablement la terre d'un seul coup de ce groin puissant, elle arrache du sol un énorme morceau.* (p.767)

8- Détournement:

[...] *à partir d'un certain moment les grattements diminuèrent d'intensité, ils devinrent de plus en plus légers comme si [la bête fouisseuse] se détournait: petit à petit de sa première direction, et tout d'un coup on n'entendit plus rien: on eût dit que l'animal s'était mis à [creuser] dans une direction complètement opposée et s'éloignait de moi en me tournant le dos [...]* (p. 769-770)

9- Creusement d'un chemin:

[...] *je pense à la bête étrangère qui creuse son chemin au loin [...]* (p. 771)

10- Creusement d'un terrier à soi:

Mais peut-être la bête creuse-t-elle le sien [son terrier à elle]. (p. 771)

Les projets cessent d'être énoncés parce que la créature semble ne plus trouver en elle les ressources pour concevoir de nouvelles options architecturales pour se défendre contre l'ennemi. Il y a là, non seulement une interruption de toute action constructive, mais un *épuisement* (cf. Deleuze) des projets possibles. De cette immobilité surgissent des délires paranoïaques précédemment ébauchés. La créature donne comme certaines les actions de son éventuel ennemi et les verbes utilisés par elle pour s'y référer sont toujours à l'indicatif de l'ordre de l'action et de l'affirmation, alors que les verbes concernant ses propres projets sont toujours au conditionnel; cela met en évidence la différence de *statut de réalité* accordé aux uns et aux autres. Enfin, il est à remarquer que la quantité de détails apportés dans la première partie à la description des différents espaces de sa construction est la même que celle apportée à la fin du récit aux méthodes employées par l'ennemi pour assaillir sa maison. Nous voyons à nouveau à l'œuvre, la

symétrie schizophrénique qui nous donne à penser que *l'ennemi* est peut-être la créature elle-même.

1.2.2.5 Projets emboîtés

Une quatrième catégorie d'énoncés évoque des projets potentiels à partir de situations hypothétiques. Ce ne sont pas à proprement parler des projets comme ceux qu'on vient d'énumérer plus haut. Ce sont, pourrait-on dire, des projets de deuxième degré. Il y a d'abord la formulation d'une situation hypothétique (virtuelle) "dans" laquelle la créature pourrait se trouver à un moment donné, puis l'élaboration d'un projet pour répondre à cette situation.

Peut-être suis-je, pensais-je, au milieu du terrier d'un autre, son possesseur va venir jusqu'à moi. Si cette hypothèse s'était vérifiée, n'ayant jamais été avide de conquêtes ni de querelles, j'aurais pris le large pour aller bâtir ailleurs. (p. 769)

ou bien:

Même s'il s'agit d'un animal si singulier que son terrier puisse supporter un voisinage, mon terrier à moi n'en admet aucun, tout au moins aucun qui s'entende avec un autre. Pour le moment, évidemment, la bête semble être très loin, si elle se retirait, encore un petit peu plus, je pense que le bruit disparaîtrait et peut-être tout s'arrangerait-il encore comme dans l'ancien temps; je n'aurais fait qu'une expérience pénible, mais bienfaisante, elle me pousserait à opérer les plus diverses modifications; dès que j'aurai un peu de repos et que le danger me pressera de moins près, je serai capable de toutes sortes de grands ouvrages; peut-être, étant donné les formidables possibilités que lui accorde sa puissance de travail, la bête renoncera-t-elle à étendre son terrier dans la direction du mien et se dédommagera-t-elle ailleurs. (p. 772)

Le projet s'enclenche ici sur une situation hypothétique. C'est l'état limite de la paranoïa. La création d'hypothèse dans les hypothèses, voire la mise en abîme du projet. Le bruit ne sert plus de stimulant pour engendrer des projets, il faut l'inclure dans une situation fictionnelle et créer des projets à partir d'elle.

Dans la troisième partie de notre recherche, notamment dans le chapitre 3.2 *Modulation*, nous analyserons plus en profondeur la manière dont les constructions, les projets et les délires évoluent au fil de la narration, tout en "transformant" progressivement la perception que la créature se fait de l'architecture.

Conclusion

La conception du système spatial de l'architecture dans le texte littéraire permet à l'écrivain d'afficher sa vision (métaphorique) du monde. Cela est vrai dans les deux récits. On découvre dans *Le Dépeupleur*, la vision beckettienne du monde où tout espoir et tout sens sont vains, où vivre se réduit au seul fait de s'éteindre lentement. *Vivre* aurait pour Beckett un sens strictement opposé à ce qu'on associe normalement à ce verbe. C'est cette condition désespérée qui est représentée architecturalement dans *Le Dépeupleur* par un *vide intérieur*. Une sorte de *place* organisée au milieu d'un entourage construit, tout sauf un lieu public d'échange et de partage, une agora, mais au contraire, un lieu de réclusion, une espèce de cour à l'intérieur d'une prison. Bien que le système spatial de l'architecture du cylindre de Beckett présente une certaine simplicité, celle-ci n'est qu'apparente. D'autres facteurs viennent le complexifier, à travers notamment le paradoxe de sa fonction (*séjour-dépeupleur* ou *séjour à dépeupler*), son double programme (*dépopulation* et *recherche*), et son hétérogénéité typologique (cercueil, prison, théâtre, cirque, columbarium, asile, etc.). Dans *Le Terrier* aussi, la vision du monde de Kafka se donne à voir à travers le système spatial de l'architecture, dont les traits représentent le "mécanisme" qui régit le rapport entre l'individu et le monde. Rapport à chaque fois plus complexe, absurde et impossible, et d'où découle une paranoïa qui va pousser l'individu à transformer, à bifurquer, à « rhizomatiser » sans cesse – réellement ou mentalement – son instrument de médiation avec le monde, l'architecture, avec comme but d'en neutraliser les effets. But qui, comme on le sait bien, n'est pas atteint.

1.3 MORPHOLOGIE

Introduction

L'historien de l'architecture Sigfried Giedion, dans son texte *L'Éternel Présent*, postule qu'« *il est possible de délimiter l'espace, bien que, par nature, il soit illimité et intangible [...] Il n'a pas de forme; il faut des intermédiaires pour le rendre visible; il doit acquérir une forme et des bornes, soit de la nature, soit de la main de l'homme. Le reste ne dépend que de l'établissement des rapports*⁷³ ». Cette idée de l'architecture comme dispositif de délimitation et de (re)formalisation de l'espace primordial – infini et informe – entre en résonance avec ce que Philippe Hamon dit à son tour dans sa préface au colloque Architecture, Littérature et Espaces, qui s'est tenu à Limoges en 2006: « *L'espace [...] ne serait maîtrisable, concrètement et intellectuellement que dans l'acte d'une mise en architecture*⁷⁴ ». L'architecture, selon ces auteurs, est chargée de donner forme à l'espace, elle module en effet, la *Khôra* platonicienne, réceptacle de toutes les choses sensibles.

Or l'architecte, pour concevoir la forme singulière d'un espace (à travers la matière), tient compte de différents facteurs qui font qu'elle sera ainsi et pas autrement. Ces facteurs d'influence sont appelés *échelles de conception* par Philippe Boudon. Tout architecte privilégie certaines *échelles* par rapport à d'autres: l'usage prédominant d'une *échelle* (*symbolique, technique, géographique, etc.*) dans l'œuvre d'un architecte met en évidence les traits de la poétique de son œuvre.

Dans cet ordre d'idées, le travail de conception de la forme architecturale porté par l'écrivain n'est, à première vue, pas si différent de celui de l'architecte, car lui aussi tient compte de différents facteurs pour choisir une forme et pas une autre pour les bâtiments présents dans ses récits. Pourtant, ainsi que nous le disions déjà dans l'introduction de notre thèse, ce n'est pas la même chose de concevoir une architecture

⁷³ GIEDION Sigfried, *L'Éternel présent. La Naissance de l'architecture* (tr. fr. Eléonore Bille-De Mot), Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1966, p. 340.

⁷⁴ HAMON Philippe, « Préface » dans Pierre HYPPOLITE (sous la dir. de), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006, p 11-12.

destinée à être construite et éprouvée dans l'espace physique et de concevoir une architecture qui sera narrée dans l'espace du texte, subordonnée à l'œuvre littéraire elle-même, éprouvée dans l'imaginaire.

Le rapport entre le bâtiment et les moyens traditionnels utilisés par l'architecte pour représenter les formes de l'architecture est d'ordre mimétique avec une ressemblance figurative immédiate. Si l'architecte se sert d'*images* et de *plans (coupes et façades)* pour représenter les formes du bâtiment, c'est parce que ces modes de représentation reproduisent *fidèlement* la perception visuelle qu'il a du futur bâtiment. Dès que l'on s'emploie à analyser l'architecture dans un texte littéraire, on se trouve confronté non plus à des représentations mimétiques mais à des signes et des symboles: ce qui entraîne la perte du rapport de ressemblance – figurative immédiate – au profit d'un rapport de signification. Ainsi, c'est l'*état d'indétermination* relative dans lequel se trouve l'architecture qui constitue l'une de ses particularités formelles lorsqu'elle se trouve représentée dans le texte littéraire. Michel Foucault le montrait déjà de manière didactique lorsqu'il faisait "dialoguer" la pipe dessinée du célèbre tableau de Magritte avec le texte placé sous elle: « [la pipe :] *Les mots, à coup sûr, me dessineraient moins bien que je ne me représente; [le texte :] Je ne prétends pas m'arrondir puis m'étirer, pour devenir le fourneau d'abord, ensuite le tuyau d'une pipe*⁷⁵ ». Les mots de Maurice Blanchot sur le passage de la condition objectale de la chose dans le monde physique à sa condition insaisissable dans l'espace littéraire nous permettent de préciser notre pensée: « [...] *dans le monde, les choses sont transformées en objets afin d'être saisies, utilisées, rendues plus sûres, dans la fermeté distincte de leurs limites et l'affirmation d'un espace homogène et divisible – mais, dans l'espace imaginaire, transformées en l'insaisissable, hors d'usage et de l'usure, non pas notre possession, mais le mouvement de la dépossession, qui nous dessaisit d'elles et de nous, non pas sûres [...]*⁷⁶ ».

Ainsi, il faudra examiner attentivement l'ensemble des conditions (contraintes, références et antécédents) qui ont amené Beckett et Kafka à concevoir les formes architecturales du *séjour-dépeupleur* et du *terrier*, mais aussi la "manière" dont ces

⁷⁵ FOUCAULT Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973/2010, p. 20.

⁷⁶ BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p. 182.

formes sont représentées dans chacun des récits, tout en essayant de comprendre les effets esthétiques et cognitifs qui en découlent. C'est ce que nous allons faire dans ce nouveau chapitre.

1.3.1 *LE DÉPEUPLEUR*

Le fait que l'on puisse dire que *Le Dépeupleur* est l'un des récits les plus "architecturaux" de Beckett tient sans doute au rôle central que joue le bâtiment dans l'œuvre, mais aussi aux précisions géométriques que le narrateur donne sur le séjour où "habitent" les deux cents corps locataires. *Le Dépeupleur* appartient à une "série" de petits récits "architecturaux" que Beckett a écrits dans les années soixante et dont font partie aussi *Se voir*, *Imagination morte imaginez*, *Sans* et *Bing*. Et même si l'architecture est constamment détaillée dans son œuvre, c'est dans ces derniers récits que Beckett manifeste un intérêt particulier à créer des univers clos qui prennent corps dans des architectures capables d'enfermer de un à des millions d'habitants. Si Molloy et Malone se trouvent chacun dans une habitation, à l'intérieur d'une maison et dans un univers qu'on peut toujours associer au nôtre; et si le protagoniste de *L'Innommable* et Pin, au contraire, errent dans un espace mental et/ou boueux sans véritable architecture, les habitants des cinq récits dont *Le Dépeupleur* fait partie, occupent des *chambres-univers*, dont Beckett a pris un soin évident à décrire la composition formelle. Comme nulle part ailleurs dans l'œuvre de l'écrivain, le "faire" architectural (dans le sens architecturologique du terme: *concevoir des formes et des mesures*) est mis en action de manière explicite. Il conçoit des habitacles pour des individus (*Plafond*, *Bing*, *Sans*), pour des binômes (*Imagination morte imaginez*), pour des communautés (*Le Dépeupleur*) ou même pour des millions d'êtres (*Se voir*). Mais, quel que soit ce nombre, il semble que l'expérience reste toujours la même pour les individus qui y habitent. Tel un demiurge cherchant la meilleure manière de créer un monde, Beckett a recours à l'architecture pour donner une forme précise à ce monde-là. On repère dans ces textes la répétition d'éléments architecturaux en variation permanente, au sens musical du terme, au sens où l'élément architectural, comme un thème, subit des modifications, mais d'une manière telle qu'on puisse toujours le reconnaître, comme un motif.

1.3.1.1 (*tourner en*) *Rond*

Alors: pourquoi un cylindre, et non pas un cube ou une pyramide? Quels enjeux découlent de ce choix formel opéré par Beckett pour l'architecture du *Dépeupleur*?

Ce type de figure à la surface lisse rend difficile l'orientation pour celui qui se trouve à l'intérieur, tous les points du pourtour étant identiques, à la différence, par exemple, d'un cube qui présente des angles et des arêtes permettant de se repérer⁷⁷.

Il y a aussi la base circulaire: le cercle est la seule figure géométrique dont tous les points sont équidistants d'un point central, ce qui renforce la difficulté à s'orienter. On pense à l'expression populaire "tourner en rond", qui signifie qu'on ne trouve pas son sens, son centre; sans repères on revient toujours au même endroit, ce qui arrive aux deux cents corps du *Dépeupleur*. *The Lost Ones* est d'ailleurs le titre que Beckett a donné à la version anglaise du *Dépeupleur* qu'il a écrite ensuite, indice supplémentaire de l'importance du cercle comme choix formel.

Mais les « *lost ones* » ne se limitent pas aux personnages de ce seul récit particulier; le désorienté est, comme on le sait, un archétype du personnage beckettien. De Belacqua à Pim, en passant par Molloy ou le protagoniste de *L'Innommable*, tous les personnages beckettien sont des désorientés dans l'espace mais aussi dans le temps. Néanmoins, leur désorientation ne les immobilise pas; bien au contraire, elle semble les pousser à l'errance, au mouvement incessant, sans manifester de volonté réelle de s'en sortir. C'est l'absurde du mouvement pour le mouvement⁷⁸. Dans *Le Dépeupleur* Beckett

⁷⁷ Enoch Brater dans son article « Mis-takes, Mathematical and Otherwise, in *The Lost Ones* », consacré au récit de Beckett, remarque la particularité du choix de la figure géométrique beckettienne pour son "purgatoire" à la différence du cône de *La Divine Comédie* de Dante et de la sphère du *Finnegans Wake* de Joyce, en insistant sur la forme: une base à mouvement non unidirectionnelle et par conséquent sans but. BRATER Enoch, « Mis takes, Mathematical and Otherwise in *The Lost Ones* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Baltimore, vol. 29, n° 1, p. 93-109.

⁷⁸ Pascale Casanova dans son livre *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, dit à ce sujet, que le mouvement chez le personnage beckettien inverse la connotation positive que le sens commun lui a donné historiquement et surtout, la formule de la Pensée XXV de Pascal: « "Notre nature est dans le mouvement; le repos entier est la mort" [...] [Beckett] inverse le sens attribué à ces catégories en apparence banales – le mouvement comme malheur et damnation, l'immobilité comme promesse de bonheur ». CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997, p. 112.

concrétise cette condition au monde de ses personnages dans une architecture à géométrie précise dominée par le cercle.

En effet, de nombreux termes, dans le récit, font allusion à des formes circulaires ou à des formes courbes (le cercle étant une ligne courbe qui se ferme sur elle-même). Nous allons inventorier ces allusions – parfois très subtiles – afin d’identifier cette présence géométrique de la courbe qui persiste tout au long du récit à des niveaux très divers.

1- Dans le choix des termes utilisés pour décrire les niches:

Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur [...] Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. (p. 10)

2- Dans l’emploi du terme *bougie* dont la forme est celle d’un cylindre:

Entre les extrêmes qui contiennent la vibration l'écart n'est guère plus de deux ou trois bougies. (p. 31)

3- Dans la posture attribuée aux corps des vaincus:

C'est celle-ci [l'attitude] le plus souvent profondément voûtée qu'ils soient debout ou qu'ils soient assis qui permet de les distinguer des chercheurs sédentaires dévorant du regard chaque corps qui passe sans que pour autant la tête bouge. (p. 26)

De face la tête rousse parvenue aux limites du fléchissement laisse voir une partie de sa nuque. (p. 50)

4- Dans les modalités d’action des corps, et dans leur disposition à la base du cylindre:

Le pire qu'il risque est que son attente soit longue à cause de la circulation des échelles. (p. 20)

Une intelligence serait tentée de voir en ces derniers les prochains vaincus [les chercheurs sédentaires] et continuant sur sa lancée d'exiger de ceux qui circulent sans trêve [...] (p. 27-28)

Leur lente ronde à contre-courant des porteurs crée une seconde piste plus étroite encore et respectée à son tour par le gros des chercheurs. Ce qui convenablement éclairé et vu d'en haut donnerait par moments l'impression de deux minces anneaux se déplaçant en sens contraire autour du pullulement central. (p. 24)

5- Dans l'allusion au soleil et aux étoiles:

Les autres rêvent d'une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles. (p. 16)

6- Dans la référence récurrente à tout ce qui a à voir avec les yeux (oculus) des habitants du cylindre:

D'autres s'immobilisent brièvement de temps à autre sans s'arrêter de chercher des yeux. (p. 27)

Ils sont sujets toujours à de brusques retours de fièvre oculaire tout comme ceux qui ayant renoncé à l'échelle subitement s'y remettent. (p. 26)

7- Enfin Beckett emploie deux fois le terme "zéro" dans le récit:

Mais à envisager l'une éteinte faute de raison d'être et l'autre fixe dans le voisinage de zéro. (p. 14)

Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et se pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. (p. 51)

La représentation graphique de ce nombre, comme on le sait, est un cercle en lui-même. Mais la différence du zéro (0) avec les termes apparentés à la forme circulaire et listés plus haut, réside dans le fait qu'il n'évoque pas la rondeur sémantiquement mais graphiquement par la forme du signifiant numérique.

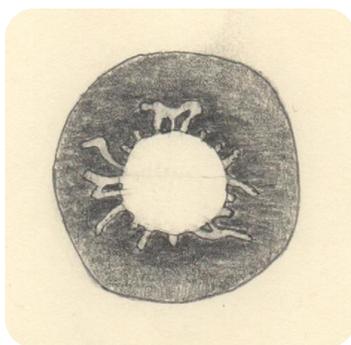


figure 6.

1.3.1.2 L'Œil-Zéro

La forme architecturale de l'habitable du *Dépeupleur* est, en effet, la *forme du zéro*, constituée d'un centre vide configuré par un périmètre doté d'une épaisseur (en caoutchouc dur), tous deux de forme circulaire, ainsi que nous le montre la figure 6. Dans le premier

chapitre, nous avons vu comment le cylindre n'était pas seulement la forme volumétrique du vide intérieur mais aussi la forme de l'objet dans lequel se trouve ce "vide intérieur" (un cylindre) et dont l'épaisseur reste indéterminée. La troisième phrase du récit est claire en ce sens: « *C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie* » (p. 7) (et pas "c'est l'intérieur cylindrique de ...").

La signification du zéro comme absence, comme néant, "contamine" par transfert métonymique le cylindre lui-même, qui devient un zéro tridimensionnel nous suggérant, en effet, que, dans le séjour, « *tout va peut-être finir* » (p. 7), que tout va bientôt devenir néant, « devenir zéro »⁷⁹.

En regardant le plan du séjour (*figure 6*) on ne peut s'empêcher de remarquer sa ressemblance avec un œil, dans lequel le vide central serait la pupille et le plein occupé par l'iris (ou l'ensemble pupille, iris et sclérotique). Les niches et tunnels seraient alors les vaisseaux sanguins de la conjonctive. Le rapport de Beckett à cet organe et à la vision en général est fondamental dans son œuvre et *Le Dépeupleur* n'y échappe pas. On peut voir le séjour comme un grand œil qui se regarde lui-même, atteint par une alternance d'obscurité et d'incandescence, ce qui entraîne dans les deux cas une dégradation de la vision de ceux qui se trouvent à l'intérieur.



figure 7

⁷⁹ Ce devenir-zéro est traité par Hélène Cixous dans son ouvrage *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, consacré à Samuel Beckett. « *Le Voisin de Zéro tend vers Zéro, il n'y arrive jamais. Il reste toujours un petit quelque chose, precious little. Un petit quelque chose c'est pas rien, c'est un petit rien, c'est jamais rien, on se rapproche, le Voisin va chez Zéro, l'ensemble vide. Le Voisin ou sa Voix* ». CIXOUS Hélène, *Le Voisin de zéro. Sam Beckett*, Paris, Galilée, 2007, p. 20.

Au début du film *Film* écrit par Beckett et réalisé par Alain Schneider on peut voir un plan d'un œil dont le cadrage est très serré. C'est un œil atteint par la cataracte, à la pupille aveuglée par un rayon de lumière très puissant. L'œil est empêché de voir, tout comme les deux cents corps du *Dépeupleur*. Et la caméra de *Film*, à l'instar du narrateur dans le récit, regarde ce(ux) qui ne peu(ven)t pas voir. Nous explorerons plus loin les conditions de vision des personnages (chapitre 2.1 *Perception*) et du narrateur (chapitre 3.1 *Situation*).

Le zéro – et par là la représentation en plan du cylindre, sa circularité – *apparaît* encore à chaque fois que le narrateur énonce le chiffre deux cents en référence au nombre de corps. La représentation graphique du nombre (200) inclut un double zéro (00), une duplication (2 x 00) du cercle et par là une emphase et un clin d'œil évidents à l'anéantissement imminent du séjour. De plus, on rencontre à différentes reprises le terme « [chiffre] *rond* » qui accentue, voire exacerbe encore, l'idée de circularité et d'anéantissement.

Mais le *zéro-cercle* incarne et renvoie aussi à l'idée de cycle: le cycle est un parcours qui revient toujours à son point initial dans un constant recommencement. Dans le séjour du *Dépeupleur* cette idée est manifestée par la condition cyclique du mécanisme thermo-lumineux qui passe d'une température de 25 à 5 degrés et vice versa, oscillant rythmiquement en même temps de la lumière à l'obscurité. Les corps, au moins ceux appelés grimpeurs, réalisent, eux aussi, de façon cyclique le même parcours en quatre étapes: faire la queue pour arriver à l'échelle de leur choix, monter à la niche où elle mène, y séjourner pendant un temps – d'ailleurs assez court – puis redescendre par l'échelle qu'un autre grimpeur pose à l'ouverture de la niche, à la base du cylindre.

Le *zéro-cercle*, forme du plan du *séjour-dépeupleur*, subit une mise en abîme. D'autres zéros peuvent être trouvés à l'intérieur de l'habitable. Notamment à sa base. Des contrats politiques s'y "formalisent" en zones de forme circulaire et concentrique sans avoir pourtant une frontière tangible, ainsi que nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Ces "formes" circulaires présentes à la base du cylindre sont redoublées par le mouvement des grimpeurs et des guetteurs, mais aussi par les termes choisis par Beckett pour s'y référer:

Si las de chercher en vain dans la cohue ils se tournent vers la piste c'est pour en suivre lentement la bordure imaginaire tout en dévorant des yeux tous ceux qui s'y trouvent. Leur lente ronde à contre-courant des porteurs crée une

seconde piste plus étroite encore et respectée à son tour par le gros des chercheurs. (p. 24)

Ce qui convenablement éclairé et vu d'en haut donnerait par moments l'impression de deux minces anneaux se déplaçant en sens contraire autour du pullulement central. (p. 24)

1.3.1.3 "Antépurgatoire" intertextuel

L'une des sources de la figure récurrente du cercle dans l'œuvre de Beckett se trouve dans la configuration spatiale de *La Divine Comédie* de Dante, œuvre de référence pour *Le Dépeupleur*. L'Enfer, Le Purgatoire et Le Paradis sont, pour Dante, constitués de différents niveaux circulaires (ascendants ou descendants selon les cas), qui représentent les différents degrés de pureté des âmes. *Le Dépeupleur* n'a pourtant qu'un niveau circulaire: la base du cylindre. Or, parmi tous les espaces de *La Divine Comédie*, il en est un que Beckett privilégie et explore et qui constitue un lien intertextuel avec le texte de Dante, c'est celui de l'Antépurgatoire. Dante et Virgile retrouvent Belacqua dans cet espace qui, comme son nom l'indique, précède le premier échelon du Purgatoire⁸⁰. Le Purgatoire est une montagne, composée de sept grands échelons correspondant aux sept péchés capitaux. Plus on monte, moins le péché est grave; tout en bas, on trouve l'orgueil, et tout en haut la luxure. Belacqua se trouve donc au pied de la montagne avec les âmes dont la conversion à la vie chrétienne a été tardive et qui doivent y rester pendant un temps égal à celui de leur vie, avant de pouvoir accéder au Purgatoire. Le Belacqua de Beckett possède exactement les mêmes caractéristiques que le Belacqua de Dante⁸¹. Celui de Dante devient une sorte d'anticipation du personnage beckettien et

⁸⁰ Jean-Pierre Ferrini, dans son livre *Dante et Beckett*, cite Jacques Le Goff: « *L'originalité de Dante est d'avoir imaginé que beaucoup de pécheurs, avant de pénétrer dans l'espace où se déroule le processus de purgation, font un stage dans un lieu d'attente, l'ante-Purgatoire, au pied de la montagne* ». Cette idée est complétée par Ferrini qui ajoute: « *Un stage qui n'échappa pas à l'attention de Beckett, comme en témoignent les trois fiches manuscrites sur les cinq premiers chants du Purgatoire rédigées sans doute au milieu des années 50, alors qu'il commençait à écrire Le Dépeupleur. C'est le seul endroit de la Comédie où les âmes, ni sauvées, ni damnés, attendent quelque chose: ailleurs, en Enfer, au Purgatoire ou au Paradis, elles n'attendent plus, la vérité qui les attendait les a rattrapées* ». FERRINI Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Paris, Editions Hermann, 2003, p. 22.

⁸¹ Joseph Long, dans son article « *Divine Intertextuality: Samuel Beckett, Company, Le Dépeupleur* », relève à ce propos: « *The attitude is that of Belacqua as described in the fourth Canto of the Purgatorio It is evoked obliquely, by refraction, as object of the amused, ironic gaze of the Italian Poet* ». LONG Joseph, « *Divine Intertextuality: Samuel Beckett, Company, Le Dépeupleur* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* n° 9, 2000, p. 154.

représente la condition de l'attente qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain. Il suffit d'évoquer Vladimir et Estragon qui attendent Godot; Malone et le personnage de *La Fin* qui attendent la mort. On peut y ajouter les deux cents corps gris du *Dépeupleur* qui poursuivent chacun une attente sans but. Le personnage de Belacqua et l'Antépurgatoire vont se projeter sur tous les personnages et toutes les architectures de l'œuvre de Beckett. Celles-ci doivent se comprendre comme des architectures de l'attente, des antichambres. Les personnages de Beckett pourraient être appréhendés comme des variations, à chaque fois plus subtiles du Belacqua de Dante, et ses architectures comme des variations de l'Antépurgatoire. La conception de la base de l'architecture du *Dépeupleur*, est en fait le produit d'une opération intertextuelle au cours de laquelle Beckett abstrait de la *Comédie* de Dante un seul anneau et le recompose à sa manière.

Enlever le purgatoire à l'antépurgatoire, c'est aussi enlever l'espoir propre à l'attente. L'espace dans lequel on attend est celui qui va autoriser un passage qu'il faut mériter, il faut se rendre digne d'y accéder. Sans purgatoire, l'attente perd son sens, il ne reste que l'action mécanique de l'attente, réduite à une gestualité sans finalité.

1.3.1.4 *Autres séjours sinueux chez Beckett*

Dans l'un des récits "architecturaux" écrit à la même époque que *Le Dépeupleur*: *Imagination morte imaginez*, on trouve au lieu du plafond plat rencontré dans *Le Dépeupleur*, une voûte: « *Blanc aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s'appuie*⁸² ». Ce geste formel consistant à courber le toit rencontre le désir de l'écrivain de produire une architecture à réminiscence astrale, mais aussi plus organique, mieux adaptée au corps, surtout si l'on pense que dans *Imagination morte imaginez*, le monde prison ne contient que deux corps, chacun dans son habitacle, les deux habitacles étant contigus mais sans porte de communication. C'est comme si Beckett cherchait à réduire au maximum l'habitable en éliminant tout espace entre le contenu et le contenant de manière à en faire le moule du corps, comme un utérus... ou encore un sarcophage ou un cercueil. Ainsi, on voit comment Beckett conçoit, simultanément, l'espace du premier et du dernier séjour de l'homme: *avant-naissance* et

⁸² BECKETT Samuel, « *Imagination morte imaginez* », *Têtes mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 51.

après-mort, négligeant l'entre-deux qui est la vie elle-même. Alors que dans une bonne partie de l'œuvre précédente, *L'Innommable*, *Molloy*, *La Fin*, l'espace était destiné à l'errance, dans *Imagination morte imaginez* l'espace qui rendrait possible cette pratique n'existe pas. Le corps compressé par l'architecture atteint un degré d'immobilité presque totale. Si la particularité formelle des habitacles représentés dans *Imagination morte imaginez* est la courbure de leurs plafonds, on peut voir dans un autre petit récit de la même époque, une tentative pour courber la base. Il s'agit du récit *Se voir* appartenant au recueil *Pour finir encore et autre foirades*, dans lequel on découvre, outre une *arène* et une *piste*, une *fosse* qu'on peut assimiler à une sorte de voûte renversée.

1.3.1.5 Connotations du cylindre

Pour revenir à la forme cylindrique, on ne peut s'empêcher de penser à certaines armes de guerre de type cylindres à gaz ou à cartouches. Non seulement la forme du bâtiment y renvoie mais aussi ses effets: le cylindre comme machine à dépeupler est une arme qui va anéantir une communauté, mais à la différence d'autres armes de forme cylindrique, elle ne détruit pas par une explosion soudaine et intempestive mais par une implosion lente et imperceptible. Le dispositif d'anéantissement est une machine à combustion qui "brûle" lentement les corps qui y sont enfermés.

On peut aussi voir le cylindre comme un tuyau. La particularité de ce tuyau serait qu'à la différence des tuyaux qui conduisent les fluides d'un point à un autre –les eaux, les déchets ou même les personnes –, le tuyau du *Dépeupleur* ne conduit nulle part, ses occupants ne vont nulle part. Il serait peut-être un tuyau d'un autre ordre, comme un réservoir, un silo, dont le contenu serait stocké, coupé du monde.

Ceci étant, la forme cylindrique du *séjour-dépeupleur* risque de s'altérer, de se déformer (dans l'esprit du lecteur) à cause de l'apparition du mot « *tourbillon* » dans le discours du narrateur pour se référer au fait que:

Le transport non plus ne se fait pas n'importe comment mais toujours en longeant le mur dans le sens du tourbillon. (p. 22-23)

Ce mot « *tourbillon* », décrivant le sens dans lequel les grimpeurs se déplacent dans le cylindre, n'est pas gratuit. Beckett aurait pu employer une autre expression, par exemple *dans le sens des aiguilles d'une montre*. Le choix du mot « *tourbillon* » contamine l'image de la base du cylindre qui devient momentanément abîme. Le *tourbillon* indique la forme d'un parcours, souvent descendant, en entonnoir, qui devient de plus en plus serré au fur et à mesure de la descente, jusqu'à n'être plus qu'un étroit point central. Le lecteur peut se figurer, un bref instant, que défiant la continuité et la stabilité formelle du cylindre, le sol servant de base aux grimpeurs pour effectuer toujours le même parcours commence à céder (et peut-être du fait de la répétition elle-même), à s'effondrer sous l'action "tourbillonnesque", anticipant en quelque sorte ce qui va arriver bientôt à tous les locataires du cylindre. Le *tourbillon* remplace le cylindre, et le cylindre ne pourra plus jamais être le même. Le *tourbillon* lui ouvre un nouveau mode d'existence dans l'espace de l'imaginaire.

1.3.1.6 *Niches-bouches*

Parlons maintenant des niches. Quelle est donc la forme de ces cavités constituant le seul endroit où les corps peuvent s'allonger quelques instants avant de redescendre comme l'exige le règlement du lieu? Quelques citations vont nous permettre d'entrevoir les enjeux formels qui s'y attachent:

Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. (p. 10)

Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne [...] Certaines sont reliées entre elles par des tunnels pratiqués dans l'épaisseur du mur et pouvant atteindre jusqu'à cinquante mètres. (p. 10-11)

Commençons par analyser les bouches d'accès. D'abord il faut remarquer la connotation formelle du terme "bouche". On a déjà vu qu'il évoque une certaine circularité. Ce n'est pourtant pas une circularité parfaite et strictement géométrique, mais approximative. Le terme est par ailleurs souvent utilisé pour désigner les accès de transports de masse, surtout souterrains. La bouche indique ainsi la descente dans le monde des profondeurs (pensons à notre propre bouche et aux endroits auxquels elle

conduit ou encore aux bouches d'égouts). Mais dans *Le Dépeupleur*, les profondeurs ne sont pas descendantes, il faut au contraire monter pour y accéder. Par ailleurs, l'espace auquel conduit la bouche n'a pas d'évacuation, de sortie, d'anus, ce qui fait que le système qu'elle inaugure est en fait une impasse, un espace qui s'étrangle et se constipe créant même un reflux, malgré la rigidité liée à l'emploi des échelles.

La bouche, comme l'œil, n'est pas un organe étranger à l'œuvre de Beckett, il suffit de se rappeler la pièce *Pas moi (Not I)* de 1973, où seule une bouche parle sur un fond noir.

Sans corps ni tête. Que la bouche. Une bouche d'ailleurs ouverte la plupart du temps dans une gestualité hystérique. Pour Beckett la bouche est le lieu du reflux d'une parole qui essaie en vain de sortir de la cavité mais qui reste bloquée et obstruée; pourtant c'est grâce à cette obstruction, qu'elle va émerger d'une autre manière, par bribes, avec une force inusuelle et une syntaxe propre, troublante. Et, du fait de la déformation du mécanisme émetteur de la parole, le sens du dit se tord.



figure 8.

Le bégaiement est en l'occurrence l'un des modèles langagiers privilégiés de l'œuvre de Beckett et dans celle-ci, l'interlocuteur du bègue impatient de voir sortir les mots de sa bouche et inquiet qu'ils ne sortent pas malgré les efforts qu'il déploie, ne voit plus en lui qu'une bouche. La bouche du bègue devient le tout de son corps... vision unique, absolue... le corps du bègue se réduit en effet à sa propre bouche. A noter, au passage, la condition bégayante du mécanisme thermo-lumineux du cylindre, du fait de ses arrêts soudains et de ses reprises inattendues.

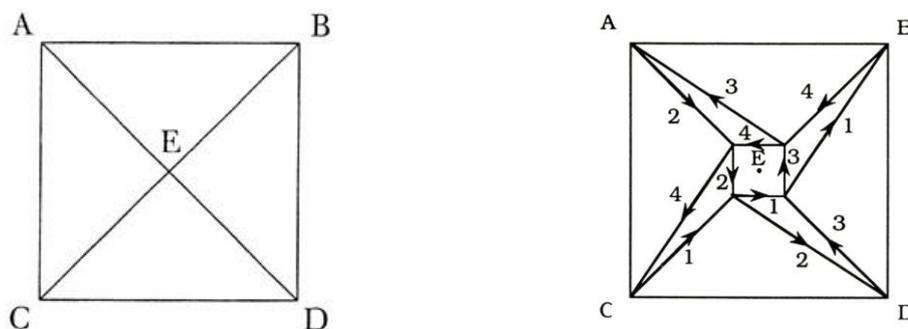
1.3.1.7 Idéal formel: Blake plutôt que Vitruve

Arrêtons-nous sur la disposition des niches qui s'ouvrent par des bouches sur la moitié supérieure du mur de caoutchouc:

Dans la moitié supérieure du mur sur tout son pourtour disposées en quinconce pour l'harmonie une vingtaine de niches. (p. 15)

La première chose que nous remarquons, c'est la division (virtuelle) verticale du cylindre en deux moitiés égales. Et même s'il n'y a pas d'évidence physique à cette division – un changement de matériaux, de couleur ou la présence d'un joint constructif –, l'énonciation fait que le lecteur "trace" virtuellement une ligne de séparation et l'intègre dans l'image qu'il se fait du cylindre. En deuxième lieu, l'emploi du mot « *quinconce* » met en évidence un schéma formel très précis. Ce schéma est composé d'un carré (ABCD) auquel on ajoute deux lignes en diagonale reliant les angles A-D et B-C, dont l'intersection révèle le centre (E) de la figure, le cinquième élément de cette figure virtuelle.

Ce schéma va être, en l'occurrence, utilisé par Beckett, un peu plus tard, en 1980, pour la pièce écrite pour la télévision QUAD :



Les interprètes (1,2,3,4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel. Trajet de 1: AC, CB, BA, AD, DB, BC, CD, DA; Trajet de 2: BA, AD, DB, BC, CD, DA, AC, CB; Trajet de 3: CD, DA, AC, CB, BA, AD, DB, BC; Trajet de 4: DB, BC, CD, DA, AC, CB, BA, AD. A, B, C, D (qui sont les points de départ ou d'arrivée), reliés à E, point central (toujours à éviter).

Il faut signaler que plusieurs études sur *Le Dépeupleur*, dont celle d'Helène L. Baldwin, voient dans les quinconces une allusion au livre de Thomas Browne *The Garden of Cyprus* où ce dernier parle d'une certaine manière de planter quatre arbres dans un cercle avec un en plus au centre, ce qui forme une croix, symbole chrétien par excellence; symbole également présent dans l'espace de référence de l'œuvre de Beckett⁸³.

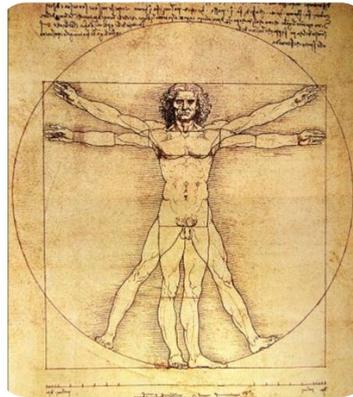


figure 9.

Mais la croix inscrite dans un cercle est aussi, comme on le sait, la représentation, au premier siècle de notre ère, de l'harmonie humaine par l'architecte Vitruve, ultérieurement (ré)interprétée par Léonardo da Vinci dans son célèbre dessin: *Étude des proportions du corps humain selon Vitruve*.

Les rapports idéaux de proportion du corps de l'homme ont été fixés dans ce (super)homme, les bras et les jambes étendus formant une croix, dont les extrémités, rapportées au centre (le nombril), formeraient un cercle.

Or, cette géométrie précise (et harmonique) avait déjà été réfutée quelques pages auparavant par la description suivante :

Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres carrés de côté en moyenne. (p. 10)

⁸³ « *These quincunxes are possibly an allusion to Sir Thomas Browne, yet another man of science who, like Descartes and Pascal so dear to Beckett, affirms the mystical side of Christianity in spite of their scientific bias and training. In The Garden of Cyprus, Browne describes the quincunx – a way of planting four trees in a circle with one in the center. If a line be drawn bisecting the circle of trees, through the central tree and again at right angles, as described by Browne, we have the cross, where the cross of Christ or that of St. Andrew. The cross being virtually an obsession with Beckett* ». BALDWIN Hélène L., « *The Way out of the Cylinder: the Quest for the Lost Ones* », *Samuel Beckett's Real Silence*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1981, p. 129.

Il y a donc une déformation dans le modèle du quinconce. Les images ci-dessous montrent cette déformation:

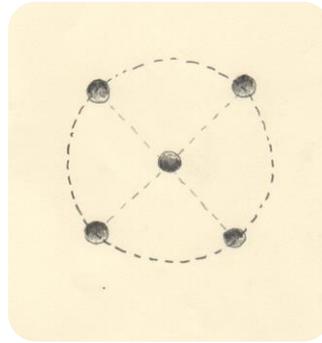
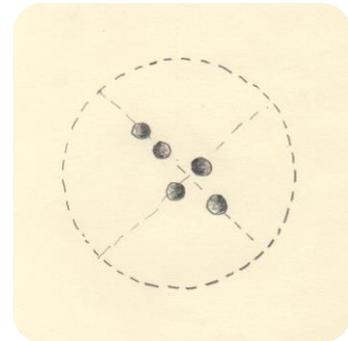
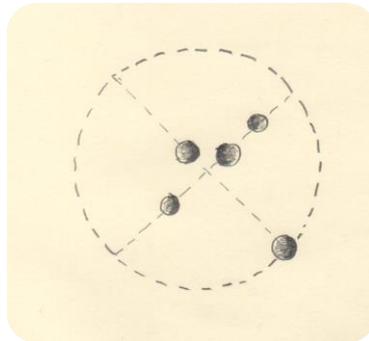
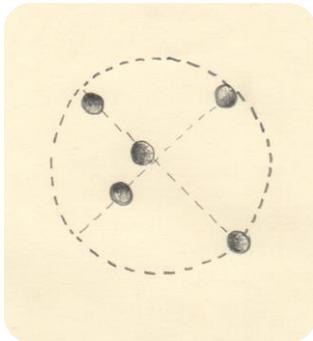


figure 10. Quinconce idéal



figures 10a, 10b et 10c Désaxements possibles du quinconce

Le désaxement serait donné par une nouvelle disposition des cinq points du quinconce, différente de la disposition idéale dont parle Hélène Baldwin (à propos de Thomas Browne): les points ne seraient plus situés sur les intersections entre la circonférence (axe circulaire) et les extrémités de la croix (axes intérieurs). Différence que nous indiquons dans les figures 10a, 10b et 10c. Les niches se désaxeraient donc de l'axe circulaire, tout en se repliant sur les axes internes de la figure vitruvienne. Or, la forme qui résulte du "savant" désaxage des quinconces reste un mystère. Rien ne nous aide à comprendre les critères utilisés par Beckett. On ne sait pas de quelle compétence scientifique ou artistique il s'est servi pour effectuer un tel désaxement du quinconce idéal.

Si la position de l'homme vitruvien, dont les extrémités étendues en croix forment un cercle parfait, correspond à un idéal harmonique, tout désaxement de l'un ou de

plusieurs points du quinconce, serait une déformation de cet idéal. Or, si l'on pense au supplice auquel sont soumis les deux cents corps locataires du cylindre, et aux positions désespérées (les vaincus) ou acrobatiques (les grimpeurs) qu'ils adoptent, on est loin de l'harmonie du corps vitruvien. Le *désaxement savant* des niches pourrait aussi être mis en relation avec toutes ces postures non-harmoniques adoptées par les corps dont le modèle pourrait se trouver à l'opposé de l'homme vitruvien, par exemple dans le corps peint par William Blake (notamment dans *L'Humanité Endormie*) dont les extrémités se replient sur le centre, annulant la configuration en croix proposée par l'architecte romain, et faisant converger, en revanche, les 5 points du quinconce sur un seul point placé au centre⁸⁴.



figure 11

1.3.1.8 Variété formelle (probable) des tunnels

Quant à la forme des tunnels, il y a là aussi une indétermination formelle. On nous dit que certaines bouches sont reliées entre elles par des tunnels mais on ne sait pas combien d'entre elles sont censées jouir de ce privilège. On nous dit aussi qu'il y a un tunnel en cul-de-sac et que le tunnel le plus long peut atteindre jusqu'à cinquante mètres, mais dans aucun des deux cas on ne connaît les formes qu'ils adoptent.

⁸⁴ Le rapport entre les corps du *Dépeupleur* de Beckett, notamment les vaincus, et les dessins et peintures de Blake avait déjà été remarqué par Antoinette Weber-Caflisch: « Chez cet artiste [Blake], grand créateur de mondes étranges, les personnages prostrés (hommes et femmes, car on ne distingue pas toujours tout de suite "si c'est un homme") sont légion [...] Il s'agit d'une sorte de motif privilégié, qui revient dans de nombreuses œuvres, affecté à plusieurs thèmes symboliques ». WEBER-CAFLISCH Antoinette, *Chacun son dépeupleur: sur Samuel Beckett*, Les Editions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1994, p. 87. Voir aussi les reproductions de Blake, notamment la figure 4, *L'Humanité endormie*, entre la page 84 et 85.

A l'instar du système spatial, la forme définie ou *certaine* (cf. Sartre) de la base du cylindre s'oppose à la forme indéfinie ou *probable* (cf. Sartre) des niches et du tracé des tunnels. Alors que tout ce qui concerne le vide cylindrique ou espace central est extrêmement déterminé, précis et même mesuré par le narrateur, cette rigueur géométrique disparaît lorsqu'il se met à parler des niches et des tunnels situés dans l'épaisseur du mur de pourtour. On passe de la précision formelle à l'imprécision. Si, comme nous le dit le narrateur, « *seul le cylindre offre des certitudes et au-dehors rien que mystère* » (p. 35), nous pouvons dire que plus on s'éloigne du centre vers le pourtour, vers les niches (voire vers « *les asiles de la nature* »), moins grande est la certitude, plus grand est le mystère sur les composants architecturaux de l'habitable.

Il est intéressant de remarquer la cohabitation de trois statuts de la forme dans *Le Dépeupleur*: des formes géométriques matérialisées dans l'architecture (cylindre); des formes géométriques virtuelles, soit celles des limites entre les trois zones de la base (anneaux), soit celles des axes divisant et démarquant virtuellement le cylindre (axe à mi-hauteur et axes en quinconces sur la moitié supérieure); et des formes géométriques irrégulières "tracées" par les corps, issues de leur propres chorégraphies aliénées (les files). Ces formes réelles et virtuelles, visibles et invisibles, régulières et irrégulières, se conjuguent, s'imbriquent dans la tête du lecteur tout au long du récit dans un contrepoint singulier mélangeant deux harmonies, l'une consonante, classique, l'autre dissonante et plus "moderne". Quelques-unes sont avalisées par le narrateur comme harmoniques, d'autres non.

1.3.2 **LE TERRIER**

1.3.2.1 *Presque un cercle*

Si la forme du séjour du *Dépeupleur* présente une géométrie stable et clairement définissable, on n'observe rien de tel dans le cas du *Terrier*, et ceci pour deux raisons. En premier lieu, la créature dispose d'outils techniques très précaires (son front) pour édifier sa construction, ce qui l'empêche d'accéder à la précision et à la perfection formelles d'une figure géométrique régulière; en second lieu, du fait de son

développement constant, la forme du terrier n'est jamais achevée. Elle a quelque chose d'imprévisible et de peu rassurant; elle qui produit un effet contraire à ce que l'on est en droit d'attendre d'une forme architecturale.

Le terrier risquant à tout moment d'outrepasser ses propres limites et d'entrer en contact avec celles de la demeure d'autrui, sa forme ne s'inscrit pas dans une logique définie par les frontières d'un territoire donné, elle se définit plutôt dans la logique du *débordement*, manifestation matérielle, projection de la structure mentale du protagoniste:

[...] *outré ce grand couloir, je possède encore, pour me relier avec le monde extérieur, des petits boyaux très étroits et assez hasardeux qui me procurent un air respirable, ils sont percés par les campagnols.* (p. 740)

En se reliant à d'autres systèmes spatiaux créés par d'autres créatures terrestres et souterraines, la demeure en question est en voie de débordement et opère une sorte de recyclage des espaces créés par d'autres, les campagnols par exemple. La créature se les approprie et les intègre à sa propre demeure en les utilisant pour son propre usage, comme conduits d'aération. La forme du terrier est le produit de la concaténation de constructions attribuables à d'autres, une architecture utilisant d'autres architectures, à savoir une *hyperarchitecture*.

Par ailleurs, du fait que l'espace de réalisation du terrier est situé sous terre, le rapport *forme-espace* s'inverse; la forme ne se fait plus en assemblant de la matière dans un vide, mais bien au contraire en retirant de la matière pour créer du vide. De ce point de vue, le terrier n'est pas dessiné par des matériaux, il est un espace sculpté en creux à l'intérieur d'un matériau (la terre), une architecture sans façade externe, sans visibilité.

Si le terrier n'a ni forme stable ni contours définis, on peut tout de même dire qu'il se construit selon une stratégie de croissance qui possède ses propres règles. Le schéma de croissance du terrier est radial et manifeste une intention de conserver un centre stable, bien que décalé, comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent. Ainsi, quelle que soit la forme particulière des galeries, leur largeur et leur longueur, chacune croît de manière proportionnelle afin de garantir la présence du centre, pas trop loin de la chambre de stockage. Si l'on essaie d'imaginer la "forme" résultant d'un tel système, on

verra qu'il s'agit d'une forme solaire, la chambre quasi-centrale constituant le corps de l'astre, et chacune des dix galeries, ses rayons.

Or, si dans *Le Terrier* la géométrie des formes n'est pas précisée, les noms des espaces – galerie, tunnel, labyrinthe – donnent une indication sur leur morphologie; le terme tunnel renvoie non pas à un espace pyramidal ou cubique mais à un cylindre horizontal, un tube, ce qui suffit pour que le lecteur s'en fabrique une image. De même pour le terme rond-point (*rund-Plätz*), pas d'équivoque formelle possible quant à l'image que le lecteur peut se faire de cet espace:

Et les petits ronds-points, dont chacun m'est connu, les petits ronds-points que je distingue les yeux fermés, malgré leur parfaite ressemblance, à la seule pente des murs, m'entourent de leur paisible chaleur comme nul nid n'entoure son oiseau. (p. 753-54)

Des substantifs comme trou (*Loch*), cœur (*Herz*), galeries (*Gängen*) ou couvercle (*Decke*), conduisent inévitablement à imaginer des espaces qui s'arrondissent. La créature l'explicite d'ailleurs à sa manière:

[...] il fallait [littéralement] la damer pour pouvoir obtenir cette grande place bien voûtée et bien ronde. (p. 741)

Ah! se pendre à cette voûte, y grimper, glisser au bas, cabrioler, reprendre pied, et se livrer à tous ces jeux sur le corps même de la place forte sans être en elle cependant! (p. 759)

Le rond ou le courbe est donc l'idéal formel à atteindre. La créature consacre tous ses efforts pour y parvenir. Ce n'est donc pas une galerie, une chambre, un labyrinthe faits n'importe comment, une fois pour toutes, il faut au contraire sans cesse les arrondir, les modeler. La créature y met une certaine exigence esthétique, voire stylistique.

Les verbes employés par Kafka pour définir les manières dont le narrateur-personnage "troue" la terre, mais aussi les verbes utilisés lorsqu'il imagine la manière dont l'ennemi potentiel pourrait venir pénétrer sa demeure sont des indicateurs aussi pour appréhender la forme des excavations. Creuser (*graben*) est le verbe dominant, mais on rencontre aussi boucher et percer (*durchbrechen*) ou encore rouler (*rollen*). Ce dernier verbe renvoie à une action qui fabrique de la rondeur.

1.3.2.2 *Le zigzag comme forme de l'indécision*

Or, outre l'explicitation constante des formes arrondies du terrier, le narrateur-personnage nous donne aussi des précisions sur la forme des premiers labyrinthes "construits" par jeu, avant même que la créature ne pense à s'installer dans le terrier. Ils avaient la forme du zigzag (*Zickzack*):

[...] il n'est d'ailleurs pas facile d'évoluer dans ce secteur, car j'y ai creusé un labyrinthe de boyaux déconcertant; c'est par là que j'avais commencé mon terrier; à ce moment, je n'avais pas le droit d'espérer que je pourrais jamais le finir conformément aux exigences de mon plan : j'avais donc commencé dans ce coin moitié par jeu, et ma prime ardeur de travail s'était traduite et déchaînée dans les labyrinthiques zigzags qui me paraissaient alors le summum de l'art en matière de terriers; aujourd'hui je n'en juge pas de même, je les considère, sans doute plus justement, comme des hors-d'œuvre trop mesquins, indignes de l'œuvre complète; ils sont peut-être très précieux théoriquement (« voilà l'entrée de ma maison », disais-je alors ironiquement aux invisibles ennemis que je voyais déjà périr d'étouffement dans ce labyrinthe), théoriquement ils sont donc peut-être très précieux, mais ils ne constituent en réalité qu'un jeu fragile; ils ne résisteraient pas à une attaque sérieuse ni aux efforts d'un ennemi qui combattrait avec la rage du désespoir. (p. 744-745)

La ligne droite, comme représentation formelle de la rectitude et de la confiance en soi est difficile à suivre par la créature; un autre schéma formel la remplace, le zigzag, fait de revirements et de bifurcations. Cette manifestation architecturale est à mettre en relation avec les sentiments de doute, d'indécision et de manque de confiance (en soi et dans les autres) qui affectent le personnage kafkaïen.

Il est très intéressant de noter le trait formel de cet espace des débuts, pas encore marqué par la rondeur qui va caractériser plus tard le chantier. Cet espace ne semble plus avoir d'utilité. Il est vu comme un premier exercice de construction dans un moment où la créature n'habitait pas encore le terrier et où la formalisation ne tenait pas compte des impératifs de l'introversion. Pour ces raisons, il semble avoir été aussitôt rejeté, ne remplissant plus les conditions d'habitabilité imposées à la créature par l'ennemi. Le zigzag semble appartenir à un répertoire formel (et même stylistique) d'un temps antérieur, peut-être au *monde lointain* qu'elle a quitté. Le labyrinthe en zigzag peut donc être considéré comme une typologie insuffisante, inadaptée et par conséquent ratée. Il faudrait l'améliorer, la dépasser, afin d'atteindre la forme architecturale adéquate en correspondance avec les idéaux

d'habitabilité que la créature semble s'être fixés. C'est pour cela qu'elle le considère après coup comme un espace théorique qui, dans la réalité serait condamné à échouer du fait des caractéristiques prêtées à l'ennemi.

A partir de là, on peut envisager la manière dont la construction de la créature raconte sa propre histoire: les traces y restent gravées, les différentes tentatives y demeurent inscrites, comme des empreintes, ce qui fait de la construction, un palimpseste. Le terrier cumule toutes les tentatives architecturales de la créature; il est l'ensemble de tous les "terriers" construits par le personnage kafkaïen et intègre les maquettes, les modèles et leurs variantes, les échecs et les réussites: le labyrinthe en zigzag, mais aussi la galerie devenue la "fausse entrée", etc. Le terrier conserve tout, pour une utilisation ultérieure, pour un éventuel recyclage.

1.3.2.3 *L'informe*

Si la plupart des espaces du terrier tendent vers la rondeur, il ne faut cependant pas négliger quelques éléments aux formes plutôt coniques. Ces petites montagnes sont l'aboutissement d'éboulements et d'accrocs, issus non pas d'un processus de fabrication (même précaire) mais d'une lutte perdue contre la nature qui rend vain l'effort technique de la créature pour donner de la rondeur et de la stabilité à la matière.

[...] *les petits accrocs que je remarque du premier coup d'œil seront bien vite réparés [...]* (p. 755)

[...] *des tas de terre s'accumulent partout qui me bouchent le passage et la vue.* (p. 761)

Et ces accrocs, ces éboulements de forme conique qui se détachent des murs de terre, laissent leur négatif (in)formel sur place, altérant la forme à section ronde des tunnels.

Ces tas de terre qui tombent des « murs » du terrier ne sont pas modélisés artificiellement, leur forme est involontaire. Ces tertres acquièrent leur forme par l'action naturelle de la gravité; ainsi, détachés de l'ensemble de la demeure, ils acquièrent une certaine autonomie en dehors d'elle. C'est la *forme informe* de la

ruine qui hante en permanence les espaces ronds du terrier. Le terrier tend donc à devenir terrain. C'est une bataille pour la terre: entre la créature qui lutte pour un *espace dans la terre*, et la nature qui lutte pour restituer à la terre l'espace arraché à sa substance; la nature cherche à annuler l'espace aménagé, à le réintégrer à nouveau à la terre elle-même, et par-là, à lui enlever sa forme.

Conclusion

La forme des architectures conçues par l'écrivain pour ses récits peut contenir, comme chez Beckett et Kafka, un haut degré de symbolisme. La forme architecturale véhicule des concepts et des intentions esthétiques précises. Le cercle – et ses dérivés: la rondeur, la ligne courbe, le cylindre – est un motif morphologique majeur dans les œuvres de nos deux écrivains. La forme architecturale du séjour et de la construction souterraine est l'itération spatiale d'une intention soutenue à travers laquelle Beckett et Kafka cherchent à représenter la sensation de répétition, mais aussi de perte, de non-sens, de non-aboutissement et de néant. Cependant, il faut remarquer la différence entre la forme du *séjour-dépeupleur*, stable et bien définie géométriquement, et celle du terrier, fragile et approximative, et par-là irrégulière. La formalisation de chacun des bâtiments relève de deux systèmes constructifs à des stades technologiques éloignés – l'un très avancé et sophistiqué, l'autre primitif et précaire, ainsi que nous le verrons dans le cinquième chapitre de cette première partie *1.5 Matériaux*.

1.4 DIMENSIONS

Introduction

Si l'articulation spatiale concerne l'assemblage des parties ou les fonctions d'un éventuel programme et que la forme donne à ces parties-là une présence géométrique, il faut aussi considérer les dimensions grâce auxquelles ce système spatio-matériel, l'architecture, se rapporte au monde et aux êtres qui l'habiteront et en feront l'expérience.

Pour Philippe Boudon *donner mesure aux formes* est ce qui confère à l'architecture son statut propre, la différenciant de la géométrie⁸⁵ qui, au contraire, ne s'occupe que des formes et des rapports entre elles (sans mesure et par-là sans échelle).

A travers le projet, l'architecte *modélise* l'objet architectural par un système de (*dé*)notation graphique contenant des cotes qui donnent une échelle et par-là introduisent un rapport à l'homme et au(x choses de ce) monde, tout en permettant au constructeur une *exécution* correcte dans l'espace physique. L'architecte ne peut pas s'en passer.

Or, les textes littéraires ne donnent pas toujours, loin de là, de mesures explicites et/ou complètes aux architectures qu'ils proposent. Tout dépend de l'intention de l'auteur. Certains écrivains *mettent en relief* bon nombre de mesures des bâtiments présents dans leur diégèse, d'autres beaucoup moins, voire aucune. Ce n'est que rarement que l'écrivain donne des indications de mesure architecturale en utilisant des systèmes conventionnels de mesure (métrique ou autre). Les dimensions de l'architecture dans le texte littéraire sont souvent *modélisées* autrement: par des adjectifs ou des adverbes, par le ressenti des personnages, etc. Ainsi, les dimensions données aux bâtiments ne sont donc pas toujours objectives. Mais ces autres manières de "mesurer" les espaces et les formes qui les contiennent doivent être considérées comme des paramètres de conception de l'architecture dans le texte littéraire. Elles auront un impact direct sur la

⁸⁵ BOUDON Philippe, « Deux pensées de l'espace, géométrie et architecture », *Sur l'Espace architectural*, *op. cit.*, p. 79-92.

manière dont le lecteur va l'appréhender. On va donc s'arrêter sur la manière dont Beckett et Kafka *donnent des mesures* aux architectures du *Dépeupleur* et du *Terrier*.

1.4.1 *LE DÉPEUPLEUR*

Dans les chapitres précédents, nous avons dit que *Le Dépeupleur* peut être considéré comme l'un des récits les plus architecturaux de Beckett du fait de la mise en relief, dans la narration, du système spatial et des formes de l'architecture du *séjour-dépeupleur*. On peut aller encore plus loin en avançant que, dans ce récit, Beckett agit, comme jamais auparavant, en architecte car il développe et précise les mesures du *séjour-dépeupleur*, et par là, s'approche de ce qui est la manière propre à l'architecte de concevoir l'architecture: le projet. Néanmoins, le fait de donner mesures à l'architecture a, dans le cas de Beckett, des objectifs différents de ceux de l'architecte. Alors que pour l'architecte, le dessin vise au transfert du projet dans le monde physique, rien de tel chez l'écrivain. Pour ce dernier, l'explicitation de formes et de mesures renvoie plutôt à une stratégie capable de créer chez le lecteur des effets – dont les effets de réel – et c'est sur eux que l'on va s'attarder.

1.4.1.1 *Système(s) de mesure*

Arrêtons-nous, en premier lieu, sur la manière "projectuelle" dont le narrateur du *Dépeupleur* donne les mesures du cylindre dans l'incipit du récit, et avançons des remarques sur cette présentation.

C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. (p. 7)

Le narrateur nous donne les mesures de l'habitable en mètres et ce faisant utilise le système de mesure le plus conventionnel qui soit, ce qui donne au lecteur une information objective sur l'architecture, indiscutable, sans équivoques, avec les effets de réel attendus de l'énonciation de telles mesures.

Le narrateur donne la mesure du pourtour et celle de la hauteur plutôt que celle du diamètre du cylindre ou de son rayon. Beckett choisit de rendre explicite la mesure du

pourtour parce qu'en plus de la dimension, il tient à souligner sa condition circulaire et la rondeur de l'habitable en même temps que sa condition de frontière matérielle. Quant à la mesure de la hauteur, elle formule clairement l'autre limite matérielle, la frontière supérieure, le plafond. La préférence accordée à la mesure du pourtour du cylindre et à celle de la hauteur du plafond permet à Beckett de se focaliser sur la condition d'enfermement des deux cents corps. S'il avait choisi la mesure du diamètre ou de son rayon, l'intérêt du lecteur se serait focalisé sur le centre du cylindre que Beckett ne tient pas à privilégier.

Un autre aspect à remarquer, c'est que les mesures du séjour sont d'abord données en centimètres carrés, puis en mètres carrés à quelques pages d'intervalle:

Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale [...] (p. 7)

Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur. (p. 14)

Sur le plan d'un architecte, ce manque de cohérence serait banni. Mais dans le texte littéraire, cela n'est pas un acte gratuit. Ce changement a pour vocation, encore une fois, de désorienter le lecteur, de le bousculer dans ses certitudes quant à l'échelle du cylindre. Lire en *centimètres carrés* ou en *mètres carrés* ne produit pas le même effet sur le lecteur. Le grand nombre – *quatre-vingt mille* – donne une impression de plus grande surface alors que le petit nombre – *douze cents* ou *huit cents* – produit un effet contraire.

Mais la stratégie de désorientation ne réside pas seulement en ce point. Si l'on compare les citations on peut voir comment le narrateur "corrige" la mesure de la surface totale de l'intérieur du cylindre qu'il avait donnée au début de la narration (p. 7) par celle produite plus tard: on passe de « *quatre-vingt mille centimètres carrés* » à « *douze cents mètres carrés, dont huit cents [mètres carrés] de mur* ». L'erreur réside dans le fait que, au début, il considère la surface du mur comme la surface totale de l'intérieur du cylindre, alors que par la suite il "semble s'apercevoir" qu'il a oublié d'ajouter les dimensions de la base et du plafond. Par ailleurs, la conversion effectuée des

centimètres carrés aux mètres carrés est également fautive. 800 m² ne font pas 80 000 cm² mais 8 000 000 cm²⁸⁶.

Les erreurs de conversion dans les unités de mesure introduisent chez le lecteur un doute quant au souci que pouvait avoir Beckett de la vraisemblance et de l'objectivité de l'architecture du cylindre en dépit de la tonalité (pseudo)scientifique du texte.

1.4.1.2 Rapport base-hauteur

Pourquoi une hauteur de 16 mètres, représentant de 9 à 10 fois la taille d'un être humain? Le narrateur nous dit qu'il s'agit d'une question d'harmonie. Le choix de cette dimension verticale du *séjour* est peut-être liée au désir de l'*architecte* (et/ou d'un éventuel commanditaire) de produire chez les deux cents locataires ce qu'on peut appeler une "perte de ciel"⁸⁷ que vient consolider l'utilisation du qualificatif « *lointain* » dans la phrase suivante:

Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne. (p. 7)

On peut avancer deux raisons au choix de Beckett de la hauteur du vide cylindrique: la première serait de permettre le bon fonctionnement du dispositif de recherche proposé (échelles et niches surélevées), et la deuxième de concevoir un espace non plus à la mesure de l'homme mais, au contraire, d'une telle monumentalité qu'il fasse sentir à celui qui l'habite, son insignifiance, sa petitesse, sa soumission à des lois et des pouvoirs supérieurs, quasi métaphysiques, (à l'instar de l'expérience qu'on peut avoir dans une cathédrale); il s'agit là d'un autre moyen pour le concepteur du séjour (et/ou son commanditaire) d'amenuiser, de "faire disparaître", voire de *dépeupler*, les corps qui l'habitent.

⁸⁶ Enoch Brater avait remarqué cette erreur dans son étude consacrée aux mesures du cylindre du *Dépeupleur*. BRATER Enoch, « Mis takes, Mathematical and Otherwise in *The Lost Ones* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Baltimore, vol. 29, n° 1, p. 93-109.

⁸⁷ Cette "perte de ciel" entretient un rapport non négligeable avec l'œuvre du peintre Bram Van Velde sur laquelle Beckett, comme on le sait, écrivit un essai: *Peintres de l'empêchement*. Ce peintre, d'après Antoinette Weber-Caflich, est un « *peintre sans ciel* ». La *perte de ciel* serait atteinte grâce à une certaine « phosphorescence » de la lumière dans l'œuvre de Van Velde ainsi que le décrit Beckett, ce qui semble correspondre, en l'occurrence, aux conditions lumineuses du séjour du *Dépeupleur*.

Un autre aspect à souligner dans l'incipit sur les "mesures" concerne l'utilisation du terme « *surbaissé* » pour qualifier le cylindre. Ce terme indique l'« *action d'établir quelque chose à un niveau plus bas que la normale*⁸⁸», terme utilisé en architecture pour se référer aux arcs et aux voûtes conçus de telle manière que leur hauteur soit inférieure à leur rayon, et inapplicable à première vue à une figure géométrique comme le cylindre. Beckett fait un usage décalé du terme « *surbaissé* » ce qui produit une certaine *désorientation géométrique* du lecteur. Ce qui est normalement appliqué à une figure de section (demi) circulaire (arc, voûte), Beckett l'applique à une figure de section polygonale (quoique à la base circulaire). Si un arc surbaissé fait référence à un aplatissement de la hauteur d'un arc en plein cintre (déformant le demi-cercle parfait, idéal et *harmonieux*), on pourrait extrapoler une telle opération au cylindre surbaissé de Beckett. Mais dans ce cas-là, le surbaissement signifierait non pas la réduction de la hauteur par rapport au rayon, mais celle de la hauteur par rapport au diamètre, avec comme résultat un aplatissement du carré parfait configuré en section. Néanmoins, en confrontant cette assertion avec les mesures que le narrateur nous donne immédiatement après: « [...] *ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie* », on s'étonne, en référence à l'équation géométrique pour trouver le pourtour d'un cercle – périmètre du cercle = π x diamètre⁸⁹ –, de voir que le diamètre – 15,915 mètres – et la hauteur sont presque identiques, ce qui fait que le cylindre n'est qu'*imperceptiblement surbaissé*; la différence entre le diamètre et la hauteur est tellement dérisoire que l'œil humain ne peut la percevoir – moins de 9 cm –, le volume serait donc visiblement "harmonieux"⁹⁰. On est ainsi en droit de se demander si l'expression « cylindre

⁸⁸ *Trésor de la Langue Française*:
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=2607084555;?b=0;>

⁸⁹ Périmètre du cercle = π x diamètre
 50 mètres = 3,1416 x diamètre
 diamètre = 50 / 3,1416
 diamètre = 15,915 mètres

⁹⁰ A titre anecdotique, il faut rappeler que la mesure de la hauteur du cylindre donnée par Beckett dans la traduction anglaise du *Dépeupleur* qu'il a faite lui-même, n'était pas de 16m mais de 18m, ainsi que le signalent les études de plusieurs critiques de l'œuvre de l'écrivain dont Enoch Brater et S. E. Gontarski. Cette "erreur" présente dans les premières éditions anglaises du texte et dans une adaptation au théâtre faite par David Warrilow a été qualifiée par Beckett lui-même de « *misprint* » – dans le premier cas – et de « *a most regrettable error* » dans le deuxième. BRATER Enoch, « Mis takes, Mathematical and Otherwise in *The Lost Ones* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Baltimore, vol. 29, n° 1, p. 93-109; GONTARSKI, S. E., « Refiguring, Revising, and Reprinting *The Lost Ones* », dans S. E. GONTARSKI (sous la dir. de.), *The Beckett Critical Reader. Archives, Theories and Translations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, p. 131-133.

surbaissé » n'est pas en contradiction avec la perception induite par les mesures indiquées dans le texte. Mais il s'agit d'un texte littéraire et non d'un texte scientifique et cette contradiction relative à des intentions esthétiques cherche à produire un effet sur le lecteur, à le désorienter et à éviter qu'il ne prenne des chemins univoques relatifs à l'« image » du cylindre (contrairement à ce que pouvaient laisser entendre les informations « objectives » sur l'habitable au début du texte). La détermination scientifique se voit ici démentie. Le cylindre possède donc une image duale: il est à la fois harmonieux (hauteur = diamètre) et surbaissé (hauteur < diamètre). Par ailleurs le terme surbaissé peut aussi renvoyer à un espace à basse volumétrie et ainsi à un sentiment d'oppression, en résonance avec la torture éprouvée par les deux cents corps. Cependant, la torture est exercée de plusieurs manières dans le cylindre, et le plafond est assez haut (9 à 10 fois la taille d'un être humain normal) il n'est donc pas (physiquement) oppressant, ce qui, ici encore, renvoie à une contradiction du texte visant à déstabiliser le lecteur. Il y a un certain sabotage dans la stratégie d'énonciation de la forme architecturale, à la fois un effet d'objectivité dans l'énonciation de mesures invitant le lecteur à s'en faire une image précise et une mise en question de cette objectivité par l'ajout d'un qualificatif⁹¹ qui introduit de l'incertitude dans la factualité de cette mesure.

1.4.1.3 *Densité démographique*

Pour ce qui est du rapport entre la surface du séjour et celle occupée par ses locataires (échelle), le narrateur nous informe, dans la citation ci-dessous, que chaque corps dispose d'un mètre carré:

Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond. (p. 12)

À partir de là, on peut voir les incidences de cette définition de la taille du cylindre. Le rapport de densité entre espace et corps est tel que toute intimité est impossible:

Obligés par la pénurie d'espace de se coller les uns aux autres pendant de longues périodes ils n'offrent au regard que des parcelles de chair confondues. (p. 48-49)

⁹¹ Dans la version anglaise du *Dépeupleur* (*The Lost Ones*), dont il est l'auteur, Beckett traduit le terme « surbaissé » par « flattened »: « *Inside a flattened cylinder fifty meters round and sixteen high for the sake of harmony* », qui veut dire aplati. Le terme tend à désigner, dans les deux cas, un sentiment d'oppression, mais il est plus explicite et moins technique dans la version anglaise.

Le cylindre est un espace ouvert mais surpeuplé – relativement à nos imaginaires proxémiques –, sa dimension résultant d’une contrainte dans la conception architecturale. Elle produit une incommodité relative chez les deux cents corps qui se manifeste dans une relation millimétrée: pas assez resserrée pour que les corps demeurent immobiles et meurent rapidement d’asphyxie, pas assez vaste toutefois pour qu’ils puissent satisfaire un besoin minimal d’intimité. Cela vient renforcer l’intention de Beckett de produire un espace concentrationnaire, un espace de torture. Ce rapport espace-corps est d’ailleurs répété de façon insistante, comme si l’auteur ne voulait pas qu’on l’oublie. Il s’obstine à nous communiquer une sensation de surpopulation:

L’allongement est inconnu dans le cylindre et cette pose douceur des vaincus leur est ici refusée à jamais. Privation qui en partie s’explique par le peu de place au sol soit un mètre carré à peine dont chaque corps dispose et auquel ne peut suppléer l’espace uniquement de chasse des niches et tunnels. (p. 49)

La phrase « *Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond* », telle qu’elle est énoncée, invite le lecteur à diviser la base du cylindre en deux cents carrés identiques. Et bien qu’il s’agisse d’un *marquage virtuel*, le lecteur peut difficilement éviter de *visualiser* ces deux cents parcelles sur la base du cylindre, si petites qu’aucun des corps ne peut s’y allonger, tout en sachant qu’il existe dans l’espace central par exemple des zones moins peuplées, la foule se condensant sur les bords. Mais ils n’y vont pas, tellement ils sont habit(u)és, c’est-à-dire aliénés, par les conventions implicites qui les lient entre eux et qui interdisent l’allongement sans pour autant qu’il existe des obstacles réels à celui-ci, ce qui fait que l’architecture virtuelle des deux cents “cellules”, même si elle n’est pas visible, s’actualise en quelque sorte sur la base de l’habitable lui-même. Vaincus et immobiles, demeurent penchés, à mi-chemin entre le corps vertical et le corps horizontal. L’idée ou l’image de l’allongement qu’on peut associer au repos n’est jamais envisagée pour ces malheureux. L’absence de cette posture ne serait pas forcément liée à une impossibilité physique mais plutôt à une éventuelle loi qui l’interdit.

1.4.1.4 *Harmonie sadique*

Revenons sur l’emploi du terme « *harmonie* » dont nous avons parlé dans le chapitre précédent à propos des proportions formelles de l’habitable. On peut remarquer qu’il ne

s'applique pas seulement à l'architecture mais aussi, *a contrario*, à l'usage des objets à l'intérieur du cylindre:

Echelles [...] Elles s'appuient contre le mur de façon peu harmonieuse. (p. 8-9)

La citation ci-dessus met en évidence que le concepteur du séjour ne prétend pas seulement contrôler « *harmonieusement* » sa création, mais aussi les objets qui s'y trouvent et à travers eux, leur utilisation, et les mouvements opérés par chacun des deux cents corps pour ce faire. C'est comme s'il considérait comme une erreur de *composition* le fait que l'un des locataires du cylindre appuie l'une des échelles sur le mur de n'importe quelle manière, ce qui présuppose que pour lui, sa création n'est pas seulement liée à la construction matérielle, mais aussi à l'usage qu'en font ceux qui s'en servent. Cela oblige à considérer les deux cents corps comme des acteurs obligés de suivre une sorte de scénario conçu par un démiurge d'où le qualificatif "harmonieux" ou "disharmonieux" rendant compte de la valeur esthétique de leur performance⁹².

La notion d'« harmonie » évoquée par le narrateur à maintes reprises est donc une harmonie qu'on pourrait définir comme sadique puisque, si l'harmonie est censée produire de la paix et de la joie chez celui ou celle qui éprouve l'œuvre (musicale, architecturale, picturale, etc.), le concepteur du séjour, en revanche, considère comme harmonieuse la relation contrainte des corps à l'espace du séjour; il semble se réjouir de cet entassement, de cette concentration, ce qui ferait de lui un (esthète) tyran.

A ce stade, il est difficile de ne pas penser à ce type d'architecture sadique qu'incarnent les chambres à gaz, monstrueuse œuvre architecturale du système nazi dans lequel des millions de juifs, de tziganes et d'homosexuels furent exterminés et qui sont, sans doute, l'une des références de Beckett pour le *séjour-dépeupleur*.

1.4.1.5 Indéterminations dimensionnelles

Or, si tous les dimensions que le narrateur énonce permettent au lecteur de reconstruire, relativement facilement – malgré les obstacles et pièges déjà cités – la *figure* de

⁹² Ceci n'est pas sans rappeler, encore une fois, l'une des machines de Raymond Roussel dans *Locus Solus*. ROUSSEL Raymond, *Locus Solus*, *op. cit.*, p. 57.

l'intérieur du cylindre, cette reconstruction est plus difficile dans le cas des niches qui, comme nous l'avons déjà dit, restent, indéterminées, pour ce qui est de leurs dimensions. Donner les dimensions d'un cylindre pour le *faire voir* n'entraîne pas de grandes difficultés (il suffit de deux mesures) alors que pour représenter la forme irrégulière de chacune de la « vingtaine » de niches, il faudrait multiplier les mesures, donner les angles, les rayons, etc⁹³. Le narrateur ne nous donne pas d'informations suffisantes pour permettre cette *re-construction*, il se contente de quelques indices:

Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. Elles n'en intéressent donc que la moitié supérieure. Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. (p. 10)

Notons plusieurs aspects concernant la mensuration des niches:

- Par les expressions « *ceinture imaginaire courant à mi-hauteur* » et « *moitié supérieure* », une première division virtuelle est opérée par le narrateur entre deux moitiés du cylindre, chacune ayant des attributs différents: une zone lisse et hermétique et une zone trouée d'ouvertures.
- Il est intéressant de noter l'indétermination avec laquelle le narrateur indique la dimension des bouches d'entrée des niches par l'expression « *plus ou moins large* », ainsi que la nature « *variable* » attachée à l'ampleur des coffres où elles conduisent. Le narrateur opère une généralisation des mesures des niches sans parler d'aucune en particulier, ce qui rend impossible leur modélisation précise et individuelle. En un sens,

⁹³ En 1991, la revue d'architecture *El Croquis* consacrait l'un de ses numéros à l'œuvre de l'architecte espagnol Enric Miralles. Son petit essai « *Cómo acotar un croissant?* » (Comment coter un croissant?) en faisait partie. S'agissant d'un objet relevant d'une géométrie non-euclidienne, il a fallu à Miralles, pour modéliser le célèbre composant du petit déjeuner français, une douzaine de dessins en coupe (un pour chaque variation de hauteur), et une cinquantaine de cotes sur chacun d'eux. MIRALLES Enric, « *Cómo acotar un croissant* », *El Croquis* n°49/50: *Enric Miralles y Carme Pinós. En Construcción 1988-1991*, Madrid, 1991, p. 240-241. Or, ce que nous voulons montrer, c'est que pour *dire* (sans images) dans un texte littéraire la forme et les mesures d'un élément architectural irrégulier, il faut un bon nombre de pages (à la différence d'un cylindre où 2 mesures suffisent pour rendre compte de sa figure). La modélisation des formes irrégulières, par la parole, est (presque) impossible. Cela met en évidence une différence entre *dessiner* et *narrer* la forme et les mesures d'un élément architectural. Narrer la forme et les mesures de chacune des vingt niches aurait bien pu faire partie du récit, surtout si l'on considère que Beckett est un écrivain de *l'épuisement*, et que ce type de procédés n'est pas étranger à son œuvre (*Watt* en étant le meilleur exemple).

il traite les niches de la même manière que les corps, en les renvoyant à des catégories générales, et non pas à des traits particuliers et individuels.

La variabilité de la largeur des bouches a pour résultat, sur la moitié supérieure du mur, un inventaire de gestes de la "bouche" elle-même: de la bouche ouverte qui crie à la bouche presque fermée et silencieuse, ce qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, l'intérêt de Becket pour cet organe exploré notamment dans la pièce *Pas moi*. Dans cet ouvrage l'organe montre son potentiel expressif, en mettant en valeur toute la gamme gestuelle des multiples états de l'esprit humain. La bouche, comme aucun autre organe, "montre" l'âme, parce qu'elle est autant cavité que peau, intérieur qu'extérieur, essence qu'apparence. C'est peut-être par ces bouches que le cylindre parle ou s'exprime ou inventorie l'état d'esprit changeant de ses locataires. Dans ce sens le *séjour-dépeupleur* est aussi un *musée de bouches*, une exposition d'une vingtaine de gestes, masques ou de grimaces humaines.

– En référence à l'ampleur des *coffres*, l'indétermination dimensionnelle n'est pas complète; la dernière partie de la citation rend compte du fait que toutes les niches garantissent l'étendue du corps, soit à peu près un mètre quatre-vingt centimètres, si l'on considère ces corps comme identiques à ceux de notre espèce. Le mot « *coffre* », qui renvoie au cercueil, vient accentuer cette mesure.

– Enfin, quelques lignes plus loin, le narrateur nous informe que les tunnels qui relient (éventuellement) les niches pourraient atteindre jusqu'à cinquante mètres:

Certaines sont reliées entre elles par des tunnels pratiqués dans l'épaisseur du mur et pouvant atteindre jusqu'à cinquante mètres. (p. 11)

La longueur des tunnels oscille donc entre la profondeur des niches et cinquante mètres. On serait tenté de dire que ceux qui atteignent cette taille pourraient bien faire le tour complet du cylindre central, l'entourer, mais ce n'est qu'une fausse idée parce qu'au-delà du pourtour du cylindre (de cinquante mètres) tout autre pourtour extérieur serait forcément plus long, ce qui nous amène à abandonner tout de suite l'idée d'un tunnel faisant le tour complet du cylindre.

En ce qui concerne les mesures entre les niches disposées en quinconces, le narrateur nous donne une information:

Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne. (p. 10)

Le moyen utilisé par Beckett pour donner mesure à l'espacement des niches, n'est pas le même que celui utilisé pour les bouches, coffres et tunnels. Ce n'est pas le même "type" d'indétermination et de variabilité. Si la taille indéterminée des niches et de leur accès est indiquée par l'adverbe « *plus ou moins* [large] » ou l'adjectif « [ampleur] *variable* », leur disposition en quinconces est mesurée par une « *moyenne* » arithmétique. Il y a toujours de l'indétermination (on ne connaîtra jamais en effet la distance exacte entre les niches), les quinconces étant « irréguliers », mais la notion de *moyenne* suggère tout de même un calcul possible tenant compte de l'ensemble des mesures.

Concernant les échelles, le narrateur les mesure de la manière dont il mesure les tunnels: en ne s'arrêtant sur aucune d'elles mais, au contraire, en leur attribuant des mesures approximatives et générales en ne précisant la taille que des plus petites et de la plus grande:

Echelles. Ce sont les seuls objets. Très variées quant à la taille elles sont simples sans exception. Les plus petites n'ont pas moins de six mètres. Plusieurs sont à coulisse. Elles s'appuient contre le mur de façon peu harmonieuse. Debout au sommet de la plus grande les plus grands peuvent toucher le plafond du bout des doigts. (p. 8-9)

C'est au lecteur d'imaginer les tailles intermédiaires. A noter aussi que si les plus petites n'ont « *pas moins de six mètres* », il reste à peu près deux mètres (moins la hauteur perdue à cause de l'inclinaison de l'échelle) pour atteindre la niche la plus basse placée juste sur l'axe virtuel au milieu du cylindre (8m), ce qui laisse supposer que le grimpeur devra forcément lever les bras pour atteindre « *du bout des doigts* » la niche, puis y grimper avec de grands efforts (cette fois sans aide de l'échelle). Or, pour savoir quelle est la hauteur de l'échelle la plus grande, il suffit de faire le calcul suivant: hauteur du cylindre (16m) – hauteur d'un corps moyen les doigts levés (2,26 selon *Le Modulor* de Le Corbusier) = 13, 74 mètres. Le narrateur accrédite ces mesures dans les pages suivantes mais en introduisant, dans la répétition de leur

formulation par le narrateur, des différences qui produisent des effets répétés de boucle et d'oscillation.

Debout au sommet de la grande échelle développée au maximum et dressée contre le mur les plus grands peuvent toucher du bout des doigts le bord du plafond. Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d'explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l'est aucunement. (p. 17)

Ainsi, comme les corps habitant le *séjour-dépeupleur* font des acrobaties pour grimper aux niches, Beckett fait faire au lecteur des acrobaties arithmétiques pour comprendre et accéder aux mesures de l'habitable.

Il reste à analyser la manière dont Beckett donne une mesure aux trois zones circulaires de la base du cylindre: zone d'ascension, zone de guet et zone d'errance. Commençons par la première:

Il est donc réservé aux porteurs tout le long du mur une piste large d'un mètre environ. S'y cantonnent également ceux qui attendent leur tour de monter et qui doivent éviter d'empiéter sur l'arène proprement dite en serrant leurs files dos au mur et en se faisant le plus plats possible. (p. 23)

Il est curieux de noter la présence sur la piste d'un certain nombre de sédentaires assis ou debout contre le mur. Pratiquement morts aux échelles et source de gêne aussi bien pour le transport que pour l'attente ils sont néanmoins tolérés. (p.23)

Puis:

D'abord une ceinture extérieure large d'un mètre environ réservée aux grimpeurs et où bizarrement se tiennent aussi la plupart des sédentaires et vaincus. (p. 36)

Il est à remarquer que la mesure donnée par Beckett à la première zone (un mètre environ) s'avère complètement anti-fonctionnelle si l'on tient compte du fait que c'est le lieu d'installation et de déplacement des échelles, de stationnement de la file des grimpeurs et d'occupation éventuelle de quelques vaincus et sédentaires. Les deux premières activités peuvent difficilement coexister dans un espace aussi restreint. Les échelles ne peuvent se maintenir stables que s'il y a un espace minimal permettant l'appui sur le mur. Cet espace minimal serait en l'occurrence d'un mètre (environ) selon le narrateur, ce qui n'est pas suffisant, surtout si l'on considère que les échelles ont au moins six mètres de haut (pensons à l'échelle des pompiers). Et comme les échelles sont dressées tout le temps (au moins quelques-unes d'entre elles), il n'y a aucune possibilité, dans ce peu d'espace pour que les autres puissent circuler sans se

heurter. Il aurait fallu créer du pourtour vers le centre une zone exclusive pour poser les échelles, sous lesquelles pourraient stationner, sans problème, les quelques sédentaires et vaincus désirant rester à côté du mur; puis une zone pour leur transport, et enfin une zone exclusive pour la file d'attente des grimpeurs.

Mais ce n'est pas ainsi que le concepteur a envisagé les espaces de circulation, et cette saturation gênante peut se lire comme l'une des multiples formes de la torture présente dans le cylindre.

De la zone de transition ou zone des guetteurs (passage de l'espace central vers la zone d'ascension), il n'y a pas grand-chose à dire. Elle est en effet, comme nous le dit le narrateur, plus étroite par rapport au « *mètre environ* » de la zone d'ascension, ce qui en soi, ne présente aucun inconvénient car aucune activité, outre la file d'attente, ne s'y déroule et que par conséquent il n'y a aucun risque de congestion, et encore moins de blocage et de chaos, comme cela se produit dans la première zone:

Leur lente ronde à contre-courant des porteurs crée une seconde piste plus étroite encore et respectée à son tour par le gros des chercheurs. (p. 24)

Puis:

Ensuite une ceinture intérieure légèrement plus étroite où lentement défilent à l'indienne ceux qui las de chercher au centre se tournent vers la périphérie. (p. 36)

La mesure de la zone centrale est donnée, contrairement aux deux premières zones, en mètres carrés. Elle est précise et objective. Aucun adverbe ne la modalise.

Enfin l'arène proprement dite représentant une surface de cent cinquante mètres carrés chiffre rond et chasse d'élection du plus grand nombre. (p. 36)

Le narrateur n'utilise aucun adverbe modalisateur comme « *environ* » ou locution associant un adverbe modalisateur comme l'expression « *légèrement plus étroite* », confirmant, au contraire, la mesure donnée par l'expression « *chiffre rond* ». Ceci confirme notre hypothèse: plus on se rapproche du centre du cylindre plus grande est la précision, plus on s'en éloigne, plus grande est l'incertitude, « *en dehors rien que mystère* ».

On peut dire que le système de mesure utilisé pour les différents espaces, les contradictions entre la mesure des espaces, leur fonction et leur densité (démographique)

interroge et trouble le lecteur. Ainsi plus il y a d'objets et de corps en activité moins grand est l'espace; plus on s'éloigne du centre plus le cylindre devient peuplé et inconfortable, et comme la pulsion d'aller vers les niches est très forte, les corps se dirigent vers une zone inconfortable, ce qui est contraire à la tendance naturelle de l'homme d'aller spontanément vers le bien-être. Ici la disposition spatiale contraint les corps à suivre la pente du plus inconfortable, ce qui va dans le sens d'un encouragement au masochisme:

Il est curieux de noter la présence sur la piste d'un certain nombre de sédentaires assis ou debout contre le mur. Pratiquement morts aux échelles et source de gêne aussi bien pour le transport que pour l'attente ils sont néanmoins tolérés. (p. 23)

À remarquer enfin l'immunité sous ce rapport de ceux qui font la queue pour l'échelle. Obligés par la pénurie d'espace de se coller les uns aux autres pendant de longues périodes ils n'offrent au regard que des parcelles de chair confondues. (p. 48-49)

Cette gêne, cet inconfort est pourtant toléré par les habitants. Il y a, comme le dit Mary F. Catanzaro dans son article « *NO WAY OUT: The Effect of Surveillance in The Lost Ones* », une certaine conformité qui survient dans un état avancé de la répression et qui se traduit par une automatisation des mouvements des corps⁹⁴.

Or, la manière dont l'architecture du *séjour-dépeupleur* est évaluée par le narrateur ne l'est pas seulement par des mesures conventionnelles, elle l'est aussi par des adjectifs qualitatifs et un adverbe de manière.

Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. (p. 7)

Ces deux types d'approches de la taille des parties du séjour se superposent et alternent dans la narration. La citation ci-dessus, qui vient juste après l'incipit de Beckett, met en évidence le fait que tout jugement est relatif au point de vue dont il procède. Ce paradoxe anticipe déjà l'enjeu spatial du récit et fait aussitôt entrer le lecteur dans le jeu

⁹⁴ « *Where the dwellers first instinct is a passion for order and control, they treat one another at other times with suspicion and contempt. In this way, the enforcement of rules recalls the very capstone of the fascistic contract, where questioning, rebellion, trying to escape, and all forms of individual expression are violently suppressed. Surveillance regimes do not start out as repressive forces, nor are their methods presented to or perceived by the public as being repressive. Rather, public conformity begins insidiously as an appropriate response to conflict. Conformity also restricts individual expression, whether artistic, intellectual, or sexual* ». CATANZARO Mary F., «NO WAY OUT: The Effect of Surveillance in *The Lost Ones*», dans Jürgen SIESS, Matthijs ENGELBERTS et Angela MOORJANI (sous la dir. de), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 25: Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, Janvier 2013, p. 191.

vertigineux de l'expérience d'un espace qui se présente en même temps comme comprimé et dilaté: suffisamment vaste pour une fonction et trop restreint pour une autre. Le lecteur comprend qu'il est inutile pour les corps de chercher leur dépeupleur comme il est tout aussi impossible de le fuir; les mesures de l'espace l'interdisent; cette certitude est tempérée par l'utilisation de l'adverbe « *assez* » qui ne supprime pas la certitude mais la modère et renforce le trouble du lecteur qui n'est finalement sûr de rien.

Néanmoins, s'il y a un jeu d'opposition entre les termes *vaste* et *restreint*, la vanité de toute action les réunit qu'il s'agisse de la quête (que le vaste lieu permet) ou de la fuite (que l'architecture interdit). Le caractère vain de la recherche et de la fuite met d'emblée en évidence le fait que le lecteur va se trouver confronté à un espace qui n'autorise ni le sens ni l'espoir. Impossible de chercher ou de fuir. Et pourtant même sans but et sans objectif, l'action de rechercher se poursuit. Sans *telos*, elle devient pur mouvement, réduite à une agitation mécanique. Les corps du *Dépeupleur* ne cherchent pas vraiment, on peut dire qu'ils *simulent* (sans le savoir) l'action de chercher dans le séjour qui est lui-même, un dépeupleur.

1.4.2 **LE TERRIER**

1.4.2.1 *Système(s) de mesure*

Dès l'incipit nous voyons comment toutes les mesures de l'espace et des formes architecturales du *Terrier* vont être données en référence au corps de la créature qui le conçoit et l'habite.

De dehors on [ne] voit [qu'un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. (p. 738)

à quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever la véritable entrée de mon habitation. (p. 738)

Le corps du lecteur s'identifiera à celui de la créature (même s'il n'apprend jamais à quelle espèce elle appartient). C'est à partir de cet "autre corps", ou plutôt à travers lui,

que le lecteur saisira (percevra et ressentira) l'échelle de l'espace intérieur de la construction.

Il faut remarquer que dans les deux citations ci-dessus Kafka emploie des *déterminants indéfinis* pour nous faire comprendre, dans la première, la distance entre le trou et le rocher (« *quelques pas* »), et, dans la deuxième, la distance entre le trou et la couche de mousse (« *à quelque mille pas* »). L'indétermination des dimensions va être une constante dans tout le récit et va s'intensifier au fur et à mesure de sa progression comme les affirmations suivantes nous le laissent entendre:

Je creuse, [naturellement] à distance suffisante de la véritable entrée, un trou d'essai que je recouvre d'une couche de mousse. (p. 749)

A noter que dès le tout début, Kafka trace une ligne virtuelle entre la fausse et la vraie entrée, entre la fausse et la vraie maison. Cette ligne les maintient en tension. C'est le sas entre la maison et la non-maison, une espèce d'antichambre de « *quelque mille pas* ».

Le système de mensuration basé sur le corps, à savoir le pas, laisse parfois la place au système conventionnel (métrique), ce qui introduit une certaine rationalisation et *technologisation* de l'espace.

Tous les cent mètres [environ] j'ai élargi les couloirs. J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule. (p. 740)

La coexistence de ces deux systèmes de mesure, l'un lié au corps propre de la créature et l'autre à un ordre conventionnel et abstrait, souligne la condition hybride de la créature du récit, sa nature double, animale autant qu'humaine.

Il faut noter que la mensuration en pas s'effectue à l'extérieur de la demeure alors que celle en mètres est pratiquée à l'intérieur; ce qui donne à penser que c'est la maison qui transforme la créature d'animal en homme. N'oublions pas que l'intérieur est l'espace de la peur, de la paranoïa, et aussi de la ratiocination et du calcul, alors que l'extérieur est, au contraire, l'espace de l'action. Le système métrique, comme système rationnel, serait un produit de la triade *peur-paranoïa-ratiocination*. L'anticipation paranoïaque amène la créature à "créer" un système de mesure, peut-être plus efficace. Comme elle

ne se fie plus à son propre corps, elle se réfère à un substitut, une entité abstraite et objective, le système métrique, qui lui donne l'assurance de ne pas se tromper.

1.4.2.2 *Qualificatifs spatiaux*

Or, la manière dont la créature dimensionne les espaces la plupart du temps n'a rien à voir avec des mesures (en pas ou en mètres); c'est plutôt par des désignations que le personnage-narrateur fait comprendre au lecteur la taille des espaces. Nous voudrions, dans les lignes qui suivent, analyser les qualificatifs attribués à chacun d'eux:

– Fausse entrée:

De dehors on ne voit qu'un grand trou [...] (p. 738)

– Couloir d'entrée:

Outre ce grand couloir je possède encore, pour me relier avec le monde extérieur [...] (p. 738)

– Labyrinthe:

[...] il s'agit de faire passer le butin par les étroites et fragiles galeries du labyrinthe. (p. 755)

– (système de) Galeries et ronds-points:

[...] les dix galeries qui partent de là et dont chacune, obéissant au plan d'ensemble, s'enfonce ou monte, s'étire ou s'arrondit, s'élargit ou se rétrécit [...] (p.753)

Car ces couloirs ont été calculés juste à la taille de mon corps pour me permettre de m'étendre commodément, de m'y rouler comme un enfant, de m'y coucher rêveusement et de m'y réveiller avec félicité. (p. 753)

[...] je me retrouve dans une vraie galerie, je respire, je pousse mon butin par un couloir transversal jusque dans l'un des grands passages organisés spécialement pour ces cas-là et qui conduisent en pente rapide à la place forte (p. 755)

J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule [...] (p. 740)

– Chambre forte ou lieu de stockage:

Il est si grand que les provisions de six mois ne le comblent pas. Aussi puis-je les étaler, me promener à travers, m'en servir pour mes jeux, jouir de leur multitude, de leurs parfums divers et en garder toujours l'inventaire dans l'œil. (p. 741-42)

[...] *c'est le grand entassement des vivres qui me séduit.* (p. 744)

[...] *était-ce la profondeur, tout de même respectable, à laquelle se trouve cette place forte, était-ce sa grande envergure et le violent mouvement d'air qu'elle provoquait qui faisait reculer les fousseurs.* (p. 759)

– Boyaux de ventilation:

[...] *je possède encore, pour me relier avec le monde extérieur, de petits boyaux très étroits [...]* (p. 740)

Des qualificatifs donnés aux différents espaces du terrier nous pouvons tirer les conclusions suivantes:

– Tout ce qui peut être visible depuis l'extérieur de la vraie maison possède des mesures minimales avec un désir de les contracter, de les réduire à zéro. C'est le cas de la vraie entrée qui doit rester « *inaperçue* ». D'autres expressions viennent renforcer ce désir:

je vois avec ravissement, les yeux fermés, des possibilités d'architectures idéales — les unes nettement, les autres moins — qui me permettraient d'entrer et de sortir sans être vu. (p. 752)

ou encore :

Il est très pénible de se l'avouer, mais on est obligé de le faire en présence de cette entrée qui se contracte maintenant, j'oserais même dire qui se raidit en face de moi, son architecte et possesseur. (p. 753)

Les «petits boyaux » de ventilation creusés par les campagnols appartiennent aussi à cette catégorie d'espaces imperceptibles. En effet, du fait de leur petite taille ils ne présentent pas de danger dans la perspective d'un éventuel assaut de l'ennemi qui, les découvrant, pourrait (difficilement) penser que sous eux se trouve la véritable construction et son constructeur: la créature.

– En revanche, la fausse entrée doit s'apercevoir facilement de loin; elle est, en effet, « *un grand trou* ». Vu que la construction n'est (en grand partie) qu'un piège, le système du terrier, trouve son efficacité dans l'opposition entre la taille de ses deux éléments extérieurs principaux: le faux se rend visible par sa grande taille et le vrai tend vers l'invisible, en étant aussi petit que possible.

Et quand la créature songe à une double entrée (*projet non réalisé # 5*), elle la pense, non en termes de symétrie, mais en reproduisant le jeu d'oppositions initialement installé:

Évidemment, ces deux entrées auraient augmenté le péril, mais l'objection aurait été d'autant plus facilement négligeable que celle qui n'aurait servi que de poste d'observation aurait pu être très étroite. (p. 752)

Il faut encore noter que bien que la vraie entrée passe inaperçue (de l'extérieur), elle est, lors de son ouverture (lorsque le toit de mousse est relevé), « grande », justement pour permettre à la créature de quitter sa demeure facilement, ainsi qu'elle nous le laisse entrevoir dans la citation suivante:

Il me faut la certitude de posséder quelque part une sortie d'accès facile et grande ouverte par où je puisse passer sans peine. (p. 748)

Le même qualificatif (« grand ») est attribué au couloir d'entrée qu'on imagine avoir la même section que le trou d'accès dans la mesure où il en est le prolongement.

– Par ailleurs, l'emploi des termes utilisés pour qualifier la taille des différents espaces du terrier met en évidence le rapport symétrique et complémentaire qui les lie comme celui qui existe entre la (grande) chambre forte et (les petits) ronds-points par exemple. Bien qu'on ne nous dise pas quelles sont les mesures de la chambre, on devine sa "grande taille" par différents indices, une série d'adjectifs, des comparatifs, des rapports de volume, et même par les activités qui s'y déroulent. Toutes ces informations contribuent à ce que le lecteur se construise une image mentale de la mesure de la chambre forte.

Quand je me tiens dans la place forte, entouré de mes grands stocks de viande, le visage tourné vers les dix galeries qui partent de là et dont chacune, obéissant au plan d'ensemble, s'enfonce ou monte, s'étire ou s'arrondit, s'élargit ou se rétrécit, et quand je les vois toutes ainsi, plongées dans le même silence et le même vide, prêtes à me mener, chacune à sa façon, aux nombreux ronds-points du terrier aussi vides et silencieux qu'elles, tout souci de sécurité s'éloigne bien loin de mon esprit. (p. 753)

Et si à un moment donné la créature pense déplacer son butin de viande de la chambre forte à l'un (ou à quelques-uns) des plus de cinquante ronds-points, c'est parce que ceux-ci seraient "en mesure" d'héberger le contenu de la chambre, ce qui nous laisse penser que la chambre serait, au moins, cinquante fois plus grande que les ronds-

points. Les ronds-points seraient alors la reproduction disséminée et éparpillée de la chambre forte:

[...] *les petits endroits ne peuvent la remplacer et, quand cette opinion est devenue assez puissante en moi, je me remets à tout ramener des petits ronds-points [vers] la place forte.* (p. 744)

– Chacune des dix galeries doit compter au moins cinq cents mètres. Nous avons fait ce calcul en tenant compte de l'information que la créature nous en donne:

Tous les cent mètres [environ] j'ai élargi les couloirs. (p. 740)

Je suis couché ici dans un endroit protégé de toutes parts — et j'en ai plus de cinquante ainsi dans mon terrier —, et les heures passent pour moi entre le rêve somnolent et le sommeil conscient, et je choisis ces heures à mon gré. (p. 741)

La créature dit avoir élargi les galeries tous les cent mètres (ronds-points) et, comme il y en a plus de cinquante, chaque galerie, devrait alors compter au moins avec cinq ronds-points, c'est-à-dire cinq fois cent mètres.

– Il est intéressant de noter que le système de circulation du terrier (c'est-à-dire presque tout l'espace) obéit à une alternance entre le grand et le petit, l'ample et l'étroit. Si on va de l'extérieur à la chambre forte, en traversant les différentes pièces du terrier, on trouve ceci: entrée *inaperçue* (donc à la limite de l'étroitesse) / *grand* couloir d'entrée / labyrinthe à galeries *étroites* / *vraie* galerie qui *s'étire* ou *s'arrondit*, *s'élargit* ou se *rétrécit* / *petits* ronds-points / couloir transversal/ *grand* passage / *grande* chambre forte.

On pourrait dire à première vue que le rapport corps-espace est, dans *Le Terrier* contraire à celui du séjour du *Dépeupleur* où l'on voit une architecture faite pour incommoder (voire indisposer) les corps par différentes procédures. Dans *Le Terrier* en revanche, l'architecture est conçue pour apaiser son habitant, le tranquilliser. Néanmoins, elle n'y suffit pas. Même si les espaces sont pensés pour lui donner cette possibilité de repos, la créature ne s'en satisfait pas et ne peut s'empêcher de les considérer comme vulnérables, ce qui lui interdit de s'en servir dans le but pour lequel elles les a conçus. On peut donc dire que le projet d'habiter a échoué. Donner des mesures à l'espace en fonction de son propre corps ne sert à rien, si une condition architecturale encore plus essentielle n'est pas résolue préalablement: celle de rendre

invulnérable la demeure. La vulnérabilité de l'entrée est, comme nous l'avons dit à maintes reprises, la cause de la démesure de la construction. Les galeries et les couloirs presque interminables, prétendent, infructueusement, inutilement, sans aucun résultat, avoir une fonction qui se substitue à celle du fragile accès.

Conclusion

Ainsi qu'on a pu le voir dans ce chapitre, donner mesure à l'architecture dans un texte littéraire va au-delà du (simple) fait de dimensionner "objectivement" les éléments formels et les espaces qui la composent. Les récits de Beckett et de Kafka le soulignent de manière évidente. L'intention esthétique des deux auteurs vise à nous faire éprouver des architectures instables, et chacun pour ce faire possède sa stratégie particulière. Dans *Le Dépeupleur*, un certain effet de réel est produit par l'utilisation d'une rhétorique précise, une apparente rigueur scientifique avec laquelle le narrateur du récit donne les mesures du cylindre; mais, ainsi que nous l'avons dit, ce n'est qu'un leurre, puisqu'une fois vérifiées, l'ensemble des propositions traduit de fait, un objet architectural tout à fait discordant et contradictoire. Cette stratégie permet à Beckett d'ironiser sur les prétentions de la science qui, à travers ses représentations, cherche à se rapprocher d'un monde vrai et objectif. Ainsi, à travers les différentes représentations de ses mesures, le cylindre est constamment altéré, jusqu'à donner l'impression de se comprimer et de se dilater. Par cet effet d'écriture, il oscille, comme quelque chose de vivant, comme un cœur qui palpite continuellement de façon diastolique-systolique, en correspondance avec le dispositif thermo-lumineux de l'habitacle lui-même. Dans *Le Terrier*, l'instabilité dimensionnelle de la demeure de la créature promue par le narrateur-personnage semble plus explicite que dans *Le Dépeupleur*. Du fait de la paranoïa du personnage, les espaces sont ici dans l'incapacité de trouver leur dimension définitive et moins encore de se hiérarchiser entre eux. Des élargissements et des allongements, des dilatations et des contractions, des excavations et des obstructions sont opérées en permanence, mais c'est surtout leur représentation langagière tout au long du soliloque de la créature qui change continuellement. Cette variation de la taille des espaces explicitée par le discours du personnage-narrateur du récit, surtout liée à la "présence" de son ennemi potentiel, empêche le lecteur de se faire

une idée des dimensions véritables de la demeure souterraine. En effet, la taille que la créature confère (imaginairement) à l'ennemi en fonction des bruits qu'il émet varie de façon proportionnelle à la sensation de vulnérabilité que la créature ressent à un moment donné. Cette variation affecte la manière dont elle se représente les dimensions de sa propre construction. Ainsi, la représentation que le personnage kafkaïen se fait de l'ennemi et celle qu'il se fait de l'architecture de sa demeure sont donc en étroite corrélation et s'affectent mutuellement.

1.5 MATERIAUX

Introduction

Ce qui différencie l'architecture de toute autre pratique de définition de l'espace – de la géographie, du droit ou de la guerre par exemple – c'est la construction, comme l'a dit justement l'architecte Auguste Perret, c'est « *par la construction qu'elle* [l'architecture] *s'exprime*⁹⁵ ». La construction dont parle Perret est la construction matérielle, la *tectonique*, et non une construction métaphorique. L'architecture est donc, en ce sens, *archi-tectonique*, non seulement dans le sens kantien – art des systèmes –, mais aussi dans la mesure où, à travers la matérialité physique, la *tektôn*⁹⁶, l'*arkhê* ou principe d'ordre se réalise dans et sur l'espace.

Le matériau de l'œuvre d'art architecturale avec lequel tout bâtiment est construit a ses propres caractéristiques techniques (physiques, chimiques et mécaniques) et esthétiques. Son choix par l'architecte ainsi que la manière de le traiter, de le moduler, de le combiner à d'autres, fait donc partie des enjeux de la conception de l'œuvre architecturale dans son ontologie dominante ou traditionnelle.

Or, au cours de la *modélisation* textuelle des architectures représentées dans ses récits, l'écrivain peut⁹⁷ *mettre en relief* les matériaux avec lesquels celles-ci sont constituées ainsi que leur agencement constructif. Si le matériau architectural *signifie et représente*, c'est-à-dire prend place dans un système de *signes* et de *représentés* dans un espace et une culture déterminés au sein du monde physique, il peut faire la même chose, au *second degré*, dans l'espace diégétique dans lequel le bâtiment de l'œuvre littéraire s'inscrit.

⁹⁵ Cité par BOUDON Philippe, *Sur l'espace architectural*, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁶ Le mot grec *tektôn* signifie, à la base, « constructeur »: celui qui sait manipuler la matière.

⁹⁷ On dit « *peut* » par ce que ce n'est pas une obligation, le matériau peut rester à l'état elliptique, sans être explicité dans la narration par l'écrivain.

Nous allons maintenant observer de près les différents aspects de la tectonique des bâtiments dans *Le Dépeupleur* de Beckett et *Le Terrier* de Kafka selon deux axes: le choix des matériaux et le lien qu'ils entretiennent avec l'univers référentiel de chaque auteur ainsi que les techniques de construction ou la manière dont ces matériaux s'assemblent pour former les éléments architecturaux (structures, mur, toits, etc.) dans l'univers représenté.

1.5.1 **LE DÉPEUPLEUR**

1.5.1.1 *Anti-matériau*

Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire. (p. 7)

La première chose qui surprend le lecteur est l'emploi inouï que Beckett fait du *caoutchouc* en lui attribuant des propriétés structurelles qui permettent l'existence d'un vide central (sans appuis) de seize mètres de diamètre et seize mètres de hauteur, ce qui est déjà trop pour des matériaux "vraiment durs" comme le béton, le bois ou l'acier. Le caoutchouc, bien qu'employé en construction – joints constructifs, recouvrement de sol, recouvrement de câbles électriques, etc. –, n'a jamais été utilisé commercialement, du moins à notre connaissance, à des fins structurelles. L'usage par Beckett de ce matériau en architecture excède donc nos imaginaires actuels.

Le caoutchouc fictionnel utilisé pour construire le séjour du *Dépeupleur* est d'un type particulier. Alors que ce qui est consubstantiel au caoutchouc c'est une consistance plutôt molle, Beckett se démarque de cette dénotation commune en lui accordant une propriété contraire à celle que l'on attend. Ainsi, lorsque le lecteur lit « *caoutchouc dur* », il se trouve confronté à la difficulté concrète d'imaginer la qualité proposée dans l'énoncé. Mais, même dur, le « *caoutchouc dur* » est relativement mou⁹⁸. L'expression « *caoutchouc dur* » est un oxymore, une association de termes contradictoires qui

⁹⁸ « Une matière bien représentative, ni trop dur ni trop molle, ce sera du "caoutchouc dur ou similaire"; à la fois résistant et inoffensif, et qui de plus assure le silence ». TODOROV Tzvetan, « L'Espoir chez Beckett », *Revue d'Esthétique, Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 27.

constitue un paradoxe. Le matériau serait ainsi un matériau paradoxal, presque un *anti-matériau*.

L'une des qualités du caoutchouc est de résister aux changements thermiques, ce qui le rend bien adapté à un habitacle continuellement soumis à des variations de température. Sous cet aspect, du moins, le choix de ce matériau par Beckett n'est pas exempt d'un certain réalisme.

En poursuivant l'inspection matérielle du cylindre, on s'aperçoit que le plafond n'est pas nécessairement fait de caoutchouc dur. Deux indications nous aident à le percevoir:

Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire. (p. 7)

Debout au sommet de la plus grande les plus grands peuvent toucher le plafond du bout des doigts. Sa composition est donc connue à l'égal de celle du sol et du mur. Heurté avec violence d'un échelon il sonne à peine. (p. 8)

Notons que même si la composition du plafond est *connue à l'égal de celle du sol et du mur*, cela ne veut pas forcément dire qu'elle soit la même. La composition du sol et du mur est *connue* du narrateur autant que la composition du plafond, mais il ne nous parle que de la première: « *Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire* » (p. 8). On peut soupçonner en effet ce « *zénith inviolable* » (p. 17) de ne pas être en caoutchouc dur, même s'il possède les mêmes caractéristiques acoustiques que le mur et le sol, car il « *sonne[rait] à peine* » lorsque l'un des échelons le heurte. Mais rien ne nous permet d'affirmer avec certitude qu'il s'agit du même matériau. Nous voyons encore une fois, le piège de la "similitude" qui se profile comme motif esthétique dans le récit de Beckett. Le *semblable* prend la place de l'*identique*, l'homogénéité matérielle du séjour est, par la manière dont les énoncés sont construits, mise en question. Le doute est semé quant à sa nature monolithique, la partie supérieure du cylindre pouvant en effet avoir été construite en un matériau différent.

1.5.1.2 Faux-semblant (contrefaçon de la caverne)

Dans son célèbre article sur *Le Dépeupleur*, Tzvetan Todorov disait que « *Beckett se serait alors mis à réécrire le mythe [de la caverne de Platon] à sa façon*⁹⁹ ». Du point de

⁹⁹ *Ibidem*, p. 27.

vue de l'architecture, on peut aussi lire le *séjour-dépeupleur* comme une "réécriture" de cette caverne mythique, une copie d'après modèle. La caverne de Platon et le séjour présentent en effet une certaine ressemblance "typologique", ils contraignent leurs habitants à rester à l'intérieur. Cependant, la principale différence entre les deux réside dans le matériau constituant ces deux "mondes". Si Platon n'en dit rien dans le livre VII de *La République*, on peut malgré tout supposer que "sa" caverne, est constituée par des matières premières naturelles comme la pierre ou la terre, alors que "celle" de Beckett est faite d'un matériau artificiel, le caoutchouc dur, qui accentue sa nature de copie d'un modèle. En effet, beaucoup d'objets sont imités en caoutchouc, celui-ci étant un matériau privilégié de l'"art du faux": chaussures en caoutchouc imitant le cuir, jouets en caoutchouc imitant la chair des animaux, masques en caoutchouc imitant la peau des hommes, etc.

C'est pour cela qu'un autre terme de la citation avec laquelle nous avons commencé ce chapitre ne doit pas être pris non plus à la légère: il s'agit de l'emploi du terme « *similaire* » utilisé par le narrateur. Il nous donne à penser que le matériau du séjour pourrait bien être un *faux-semblant* c'est-à-dire un matériau qui lui ressemble mais qui n'est pas nécessairement le caoutchouc (dur). « *Ou similaire* » est d'ailleurs un type d'expression souvent utilisé par les architectes lorsqu'il élaborent les plans d'un projet. Ils utilisent cette expression pour garantir au matériau originellement proposé un substitut qui en sauvegarde au moins l'apparence, si jamais il venait à manquer. L'intention de Beckett est sans doute d'introduire chez le lecteur une suspicion quant à la vraie nature du matériau du cylindre. La seule chose qu'on peut garantir est l'apparence de ce matériau et non pas son essence: le caoutchouc qu'on "voit" dans le séjour pourrait bien *être* un autre matériau.

1.5.1.3 *Mollesse, élasticité et insonorisation*

Beckett avait besoin d'un matériau qui ne fasse jamais mal aux corps qui viennent parfois s'y cogner. Dans le *séjour-dépeupleur*, le matériau choisi pour le sol et les murs permet de contrôler la violence vis-à-vis de soi et des autres. Il s'agit d'empêcher un éventuel suicide, à savoir une accélération intempestive du processus de dépopulation, contrevenant au projet du concepteur (architecte et/ou commanditaire) du séjour pour

qui seul l'habitable peut être le responsable du dessèchement des corps, de leur aveuglement, de leur affaissement, de leur immobilisation, enfin de leur mort. Ceci doit être considéré comme une des variantes de la torture qui règne dans le *séjour-dépeupleur*.

Le caoutchouc a par ailleurs une autre caractéristique fondamentale clairement exprimée dans le récit:

Sol et mur sont vierges de toute marque pouvant servir de point de repère. Des échelles dressées toujours aux mêmes endroits les pieds ne laissent pas de traces. Les coups de tête et de poing contre le mur non plus. (p. 45)

Le matériau choisi ne garde pas la trace des mouvements des locataires du séjour: pas de fissures lorsqu'ils se cognent contre le mur ou le sol, pas de déchirures lorsqu'ils traînent les échelles d'une bouche à une autre pour accéder aux niches. Le matériau, élastique, du séjour ne retient aucune marque de l'existence des êtres qui l'habitent. Et s'il en restait, «*l'éclairage empêcherait de les voir*» (p. 45). Jamais cet espace ne pourra acquérir le statut d'architecture commémorative, monumentale ou historique, mettant ainsi au défi une des fonctions fondamentales de l'architecture, celle de garder la mémoire des hommes, leurs traces, les vestiges de leurs passages. Le séjour, du fait du matériau choisi, aide à rendre anonymes ses habitants, et par là à rendre vaine leur vie, une autre manière de les dépeupler. L'extermination des corps n'est pas seulement physique, elle se donne aussi les moyens de nier tout souvenir ultérieur éventuel de l'existence de ce petit peuple.

Par ailleurs, en enlevant toute marque, on empêche aussi tout repère. La surface, absolument homogène, rend impossible toute différence visuelle de type arêtes ou coins pour les locataires du cylindre.

Une autre propriété du matériau est d'amortir les sons ainsi que nous le fait comprendre le narrateur du récit:

Heurtés avec violence du pied ou du poing ou de la tête ils sonnent à peine. (p. 8)

et

Heurté avec violence d'un échelon il [le plafond] sonne à peine. (p. 9)

On peut penser que le créateur du cylindre souhaite qu'aucun son, en dehors de ceux qu'il a créés, ne trouve sa place dans le séjour. Pour cela il neutralise tous les bruits que les corps et les échelles pourraient faire afin que seul le « *halètement* » qui agite le cylindre puisse être entendu par tous, comme une sorte de voix dominatrice qui soumet les deux cents corps à sa rumeur aliénante (à son souffle saccadé et oppressif). L'isolation acoustique concerne non seulement l'intérieur mais aussi un éventuel extérieur de l'habitable; dans la mesure où l'architecte et/ou le commanditaire du cylindre est intéressé à faire en sorte que ce qui se passe à l'intérieur ne puisse être perçu de l'extérieur, il va utiliser un matériau insonorisant comme celui employé dans les studios de répétition ou d'enregistrement, afin que rien de ce qui se passe ne soit perçu par ceux qui se trouvent à proximité.

1.5.1.4 *Matériau synthétique / Synthèse matérielle*

Le matériau choisi par Beckett, pour "construire" le cylindre du *séjour-dépeupleur*, le « *caoutchouc dur* », peut se comprendre comme une synthèse de toute l'exploration matérielle présente dans le reste de l'œuvre de l'écrivain. Ainsi que nous l'avons déjà vu, la typologie du *Dépeupleur* est complexe et multiple: le *séjour-dépeupleur* n'est pas qu'une prison, il a aussi les traits d'autres types d'espaces. *Le Dépeupleur* est en quelque sorte un *hyper-récit*, le séjour une *hyper-architecture* et le caoutchouc dur un *hyper-matériau*. Les histoires, les architectures et les matériaux présents dans d'autres récits de l'œuvre de l'écrivain se retrouvent fusionnés dans ce dernier récit. Nous tenterons donc de tracer une sorte d'*archéologie matérielle* de l'œuvre de Beckett, en faisant retour sur quelques matériaux fondamentaux qui s'y trouvent en bonne place: la boue, les cendres, la peau, la chair et le revêtement matelassé. Nous allons examiner le lien de chacun d'eux avec le caoutchouc dur, ce *nouveau matériau synthétique* (dans les deux sens du terme), introduit dans *Le Dépeupleur*.

La boue est l'un des matériaux privilégiés dans l'œuvre de Samuel Beckett. On la retrouve dans des récits tels que *Molloy*, *Compagnie*, *Comment c'est* et même dans *L'Innommable*. C'est un mélange, malléable et pâteux, comprenant de la terre à l'état visqueux, car mélangée à une certaine quantité d'eau. La boue est *en attente* d'être solidifiée, elle *attend* l'évaporation et l'expulsion de l'eau pour (re)devenir terre, voire

brique et ainsi atteindre une forme stable, disponible pour l'érection d'une éventuelle architecture. On peut la comprendre comme le "matériau de l'attente", du fait qu'elle incarne ce sentiment tellement important dans l'œuvre de l'écrivain. Molloy ou Pim, le personnage de *Comment c'est*, en attendant, rampent dans la boue, et par là la pétrissent, transformant sans cesse sa forme sans que jamais elle ne se stabilise, prolongeant par-là leur propre attente (de la maison maternelle ou de la mort) avec celle du matériau: « *la boue jamais froide jamais sèche elle ne sèche pas sur moi l'air chargé de vapeur tiède d'eau ou de quelque autre liquide [...]*¹⁰⁰ ».

Le matériau avec lequel l'architecture du *Dépeupleur* est construite est, en revanche, un matériau stable, immuable; il ne va pas bouger, tout en partageant avec la boue une caractéristique: son élasticité. On observe ici une évolution de la matérialité architecturale dans l'œuvre de Beckett: le matériau *en attente* est devenu *sans attente*, c'est-à-dire qu'il a atteint dès le départ son état définitif. Si le protagoniste de *L'Innommable*, Molloy, Pim ou le personnage de *Compagnie*, à l'égal des boues dans lesquelles ils tombent, demeurent en état d'attente et sont par là porteurs d'un certain espoir, les deux cents corps du *Dépeupleur*, en revanche, à l'égal du matériau définitif qui les encercle, sont *sans attente*, et par là sans espoir. Aucune possibilité de modification matérielle dans ce régime cloîtré, accentué par l'utilisation du caoutchouc dur.

D'autres constructions dans des matériaux *similaires* au caoutchouc, mais de nature molle, apparaissent aussi dans l'œuvre de Beckett et pour la première fois dans *Murphy*. Dans ce roman des débuts de l'écrivain, on trouve les chambres matelassées (CM) de l'hôpital psychiatrique, la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale, où Murphy, le protagoniste du roman, a lui-même travaillé et qui l'ont tellement fasciné:

« *Les C.M dépassaient de loin tout ce qu'il avait jamais pu imaginer en fait de paradis intérieur. Les trois dimensions, légèrement concaves, étaient si exquisément proportionnées que l'absence de la quatrième se faisait à peine sentir. Le gris d'huître tendre et lumineux du capitonnage pneumatique, garnissant chaque centimètre carré du plafond, des murs, du plancher et de la porte, prêtait couleur de vraisemblance au fait qu'on y était prisonnier de l'air. La température était telle que seule la nudité totale pouvait lui rendre justice. Nul système visible de ventilation ne venait dissiper l'illusion d'un vide*

¹⁰⁰ BECKETT Samuel, *Comment c'est*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961, p. 37-38.

respirable. Le compartiment, telle la monade de première classe, était sans fenêtres, sauf un judas à volets pratiqué dans la porte, auquel se collait, ou devait se coller, à des intervalles réguliers d'un bout à l'autre des vingt-quatre heures, un œil sain d'esprit. Dans les étroites limites de l'architecture domestique, Murphy n'avait jamais pu imaginer une représentation plus digne d'éloge de ce qu'il appelait toujours, inlassablement, le petit monde¹⁰¹ ».

Le lien entre la chambre matelassée et le cylindre en caoutchouc du *Dépeupleur* est indéniable. Nous pourrions même dire que l'intérieur du cylindre est une chambre matelassée collective où les deux cents aliénés sont enfermés pour être anéantis sans qu'ils se fassent mal. Le matériau y répond parfaitement: pas assez dur pour que les corps s'auto-infligent de la violence, pas assez mou pour que l'architecture ne puisse tenir debout.

Mais ce que l'on veut mettre en relief ici, c'est l'évolution typologique de l'œuvre de Beckett de la chambre matelassée de *Murphy* jusqu'au séjour du *Dépeupleur*. Dans *Le Dépeupleur*, le séjour n'est plus strictement « matelassé », il ne s'agit plus d'un tissu recouvert de mousse et de ressorts (ou de plumes), mais d'un matériau plus sophistiqué qui ressemble plutôt à un tissu organique, à une peau. En effet, l'habitable donne l'impression d'être un corps, un organisme. Il suffit de rappeler sa respiration, « *le halètement qui l'agite* » (p.7) et sa nature qui mélange l'artifice architectural et inorganique et le corps animé et organique. On est encore une fois ici dans l'*entre-deux*, un trait tellement propre à la création beckettienne.

Mais la ressemblance entre le corps et l'architecture a aussi à voir avec la texture. La peau humaine (et même la chair) et le caoutchouc présentent en effet une certaine *similitude*. Ce n'est pas un hasard si des prothèses sont fabriquées avec ce matériau, ainsi que des masques. Le caoutchouc est l'un des matériaux idoines pour imiter, voire *contrefaire* la peau et les tissus du corps humain. Il est un simulacre *ad hoc*.

Par ailleurs, tant la matérialité que la condition cloîtrée du cylindre rappellent l'utérus, et il n'est pas exagéré d'établir un rapport entre le cylindre de caoutchouc et le ventre maternel, voire le placenta, archétype de l'espace intérieur absolu, cherché et recherché

¹⁰¹ BECKETT Samuel, *Murphy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1947/1953/2009, p. 154-155.

par Beckett tout au long de son œuvre¹⁰². Il semblerait que tous les espaces beckettien se donnent comme les variations d'un même élément, l'utérus, les personnages se positionnant dans cet espace protégé d'avant la naissance, un espace protégé de l'extérieur. L'opération de conception architecturale du *Dépeupleur* peut se lire cependant comme une altération à grande échelle du modèle de l'utérus, tout en conservant sa matérialité, ou, au moins, une matérialité qui lui ressemble. Mais cette matérialité est non pas nourricière mais destructrice, elle provoque des avortements imminents, car aucun des deux cents corps sans exceptions ne verra jamais, de son vivant, la lumière du « *soleil et des autres étoiles* ». Ce n'est pas sans rappeler la désignation de *néomorts* ou de *faux-vivants* proposée par David Houston Jones cité au premier chapitre, mais surtout le dialogue entre Beckett et Charles Juliet au cours duquel Beckett déclarait: « *J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie*¹⁰³ ».

La poussière est un autre matériau fondamental dans l'œuvre de Beckett, la cendre étant l'une de ses variantes. La *poussière-cendre* est, comme le dit l'expression biblique, *ce que nous sommes et à quoi nous retournerons*. Par incinération le corps revient à un état d'indistinction. Les cendres "oublient" le corps qui fut et rejoignent le chaos originaire, le presque néant. Cela semble correspondre à ce que l'on peut lire à la fin de *Murphy*, lors de la dispute de Cooper dans un bar de Londres lorsque les cendres du protagoniste du roman qui viennent d'être récupérées après incinération à l'hôpital psychiatrique sont éparpillées et se confondent avec les mégots, les crachats et l'alcool. N'accordant que peu d'importance à la vie, Beckett décrit les restes du corps de Murphy dépouillés de tout caractère solennel. Après la trêve de la vie, les cendres reviennent à la terre, se mélangent à elle. Aucun deuil dans ce retour à la terre, il n'y a rien à regretter ou à

¹⁰² On songe à ce propos à la « Contribution au fondement d'une gynécologie négative » de Peter Sloterdijk: « *Tant qu'il [l'enfant] vit à l'intérieur, il plane effectivement dans une sorte de non-dualité [...] Celui qui vit cette scène est, de manière primaire ou secondaire, un infans, c'est-à-dire un fœtus ou un mystique ; dans les deux positions, il est, de manière significative, muet et sans rapport avec un vis-à-vis objectif. [...] il n'y a pas de vis-à-vis auquel le fœtus pourrait être relié de manière interpersonnelle ou interobjective ; rien d'autre ne confirme son être-à-l'intérieur réel* ». SLOTERDIJK Peter, *Bulles (Sphères I)* (tr. fr. Olivier Mannoni), Paris, Pluriel, 2010, p. 316-317.

¹⁰³ BECKETT Samuel dans Charles JULIET, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, 1999, p. 15.

commémorer; ce retour est sans honneur, sans mémoire, sans remords, la vie est insignifiante à l'intérieur de la temporalité beckettienne:

« Quelques heures plus tard Cooper sortit vivement de sa poche, où il l'avait fourré afin de ne pas le perdre, le paquet de cendres, et le jeta avec emportement à la tête d'un homme qui l'avait gravement offensé. Il rebondit, crevé, du mur sur le plancher, où aussitôt il devint l'objet de coups de pied les plus variés et les plus scientifiques [...] Tant et si que bien que, longtemps avant l'heure de la fermeture, le corps, l'esprit et l'âme de Murphy étaient librement distribués sur le sol ; et avant que l'aube ne vînt encore répandre sa grisaille sur la terre, furent balayés avec la sciure, la bière, les mégots, la casse, les allumettes, les crachats, les vomissures¹⁰⁴ ».

1.5.1.5 Continuité architecture-corps

Dans *Le Dépeupleur*, les deux cents corps sont en voie de *devenir-cendres*, mais l'action n'est jamais accomplie. On voit seulement le *dessèchement* des corps par l'action thermique du dispositif. La particularité de l'habitable réside, comme nous l'avons dit, dans l'action de dépeupler à vitesse lente:

Aussi le prosternement de ces desséchés obligés de se frôler sans cesse et qu'habite l'horreur du contact ne va-t-il jamais jusqu'à son terme naturel. (p. 49)

C'est par la soustraction de leur eau corporelle que le *séjour-dépeupleur* leur enlève la vie. Pourtant les deux cents corps gardent jusqu'à la fin leur forme, leur structure osseuse et, jusqu'à un certain point, leur rembourrage de chair. Le dessèchement va pourtant finir par les immobiliser. Par manque de lubrifiant dans les articulations, par manque de fluides permettant le transport des nutriments internes, par manque d'humidité permettant le bon fonctionnement des muqueuses, le corps desséché va finir par se prosterner: « *le tronc courbé profondément vers le sol* » (p. 50), « *la tête tombe* » (p. 27), « *parvient à la limite du fléchissement [et] laisse voir une partie de sa nuque* » (p. 50).

Mais elle en souffre certainement moins que la peau dont tous les systèmes de défense depuis la sueur jusqu'à la chair de poule se trouvent à chaque instant contrariés. Elle continue néanmoins de se défendre mal certes mais honorablement au regard de l'œil qu'avec la meilleure volonté du monde il est difficile de ne pas vouer au terme de son effort à la cécité effective. Car lui-même peau à sa façon sans parler de ses liquides et paupières il n'a pas qu'un seul adversaire. Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair. Les muqueuses elles-

¹⁰⁴ BECKETT Samuel, *Murphy*, op. cit., p. 230-231.

mêmes sont touchées ce qui serait sans gravité n'était la gêne qui en découle pour l'amour. (p. 43)

Le commanditaire (et/ou l'architecte) du *séjour-dépeupleur* semble désirer, en quelque sorte, la conservation partielle des corps soumis au lent processus de perte de leur forme et de leur apparence que l'on connaît; ils perdent leur couleur et leur silhouette, mais pas complètement. Si la température avait été (beaucoup) plus élevée l'incinération aurait pu s'accomplir, mais ce n'est résolument pas le cas ici; c'est à cet état des corps que la dépopulation s'arrête, mais c'est aussi par ce même biais qu'elle s'accomplit.

Si le dessèchement fait perdre au corps sa souplesse, le réduisant à des os et de la chair sèche et par là dure, on peut dire, que le caoutchouc dur est l'objectif que vise le *séjour-dépeupleur* en ce qui concerne ses corps locataires qui, vidés d'eau et de vie, deviennent matière et matériau durs. Sans vie, la chair devient matériau (de construction), avec lequel on pourrait ériger de l'architecture (à l'instar de quelques constructions aberrantes construites avec des ossements comme l'ossuaire du square Sainte-Jacob à Brno, ou même certains murs des catacombes de Paris).

En effet la continuité entre l'architecture et les corps qui y séjournent pourrait rendre difficile, à certains moments, la perception individualisée de l'architecture et des corps locataires du cylindre. La couleur grise des corps sembler s'étendre et devenir la couleur de l'architecture du cylindre (le gris étant l'absence de la couleur ou la manifestation visible de la couleur enlevée, à savoir l'absence de vie). Nulle part, le narrateur ne nous dit la couleur du cylindre. Cependant, suite aux analyses que nous venons de faire et au cours desquelles nous avons établi le lien entre la peau et la chair desséchée des deux cents corps et le caoutchouc dur, nous pensons pouvoir attribuer au deuxième les attributs chromatiques des premiers:

Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair. (p. 43)

Il faudrait aussi rappeler la valeur symbolique du gris chez Beckett, pour souligner la cohérence de ce choix. Le gris représente une transition, le passage de la lumière à l'obscurité et vice versa, la manifestation du clair-obscur, de la pénombre: une synthèse de l'état lumineux du séjour qui oscille entre la lumière et l'obscurité. En effet,

indifférent à la polarité (métaphysique) traditionnelle, le gris manifeste dans l'œuvre de Beckett une indépendance, une insoumission à la fausse paternité de ses deux composantes fondatrices, le blanc et le noir. Roland Barthes souligne à ce propos que « *le noir et le blanc sont du même côté et [que] ce qui leur vient en opposition, c'est le gris*¹⁰⁵ ». Le gris s'érige donc, autonome, primordial, et même catégorique à l'intérieur de l'univers beckettien. Le protagoniste de *L'Innommable* en sait quelque chose :

« *Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris, c'est la gris qui s'impose, pour commencer, étant ce qu'il est, pouvant ce qu'il peut, fait de clair et de noir, pouvant se vider de celui-ci, de celui-là, pour n'être plus que l'autre. Mais je me fais peut-être sur le gris, dans le gris, des illusions*¹⁰⁶ ».

La force qui rend tout gris et indistinct, on la retrouve également dans d'autres ouvrages de Beckett comme la pièce pour la télévision *Trio du Fantôme* dans laquelle une voix féminine dirige l'itinéraire de la caméra dans une chambre où l'on n'arrive pas à voir, ou plutôt à distinguer, un élément d'un autre puisque tous ont la même couleur grise :

« 2. [...] *Lumière: faible, omniprésente. Pas de source visible. Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité. Pas d'ombre. (Pause.) Pas d'ombre. Couleur : aucune. Tout gris. Nuances de gris. (Pause.) Couleur: gris, si vous préférez, nuances de la couleur nommée gris. (Pause.) Pardonnez-moi de spécifier l'évidence [...] Maintenant, regardez de plus près. (Pause.) Sol.*

3. Coupe franche sur très gros plan du sol. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1, 50 m. 5 secondes.

4. V. – *Poussière (Pause.) Un coup d'œil à cet échantillon du sol et vous avez vu l'ensemble. Mur.*

5. Coupe franche sur très gros plan du mur. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 1, 50 m. 5 secondes.

6. V. – *Poussière. (Pause.) Connaissant cela, le genre de mur –*

[...]

12. V. – *Porte.*

13. Coupe franche sur gros plan de la porte en son entier. Rectangle gris, lisse, 0,70 m x 2 m. Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. Musique, faiblement. 5 secondes.

14. V. – *Fenêtre.*

¹⁰⁵ BARTHES Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil/Imec, collection Traces écrites, 2002, p. 83.

¹⁰⁶ BECKETT Samuel, *L'Innommable, op. cit.*, p. 24.

15. Coupe franche sur gros plan de la fenêtre en son entier. Plaque de verre opaque, 70m x 1, 50m: Imperceptiblement entrouverte. Pas de poignée. 5 secondes¹⁰⁷ ».

1.5.1.6 *Magma primordial: matière-lumière*

On sait par ailleurs que les personnages beckettien sont atteints de cécité avancée. Le problème de la vue et de la visibilité joue un rôle fondamental dans l'œuvre de l'écrivain. Devant les objets et l'architecture, un voile gris empêche de voir et de distinguer tout ce qu'il y a derrière. Le gris se positionne comme une présence antérieure au visible, conduisant, outre les personnages, le narrateur et le lecteur, à un certain « *mal vu* » et par conséquent à un « *mal dit* ». C'est pour cela que les derniers textes de Beckett (dont en l'occurrence *Mal vu mal dit*, ou *L'Image*) portent explicitement sur ce sujet. Qu'en est-il de ce point de vue des corps locataires du *séjour-dépeupleur*?

Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. (p. 7)

Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe. Et s'il était possible de suivre de près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarquiller toujours davantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée tout entière. Tout cela évidemment dans un mouvement si lent et si peu sensible que les intéressés eux-mêmes ne s'en aperçoivent pas si cette notion est maintenue. (p. 32)

Beckett dessine une lumière avec des caractéristiques précises, qui, au lieu de permettre l'individualisation des objets, les regroupe plutôt dans une masse indistincte et grise, renforçant leur indétermination, éliminant leurs limites, leurs traits, leurs plans ou leurs silhouettes. Les deux cents corps deviennent ainsi un relief qui se confond et s'annexe à l'architecture du cylindre, avalé par elle. Ce biais contribue à les dépeupler. C'est grâce à ce dispositif que s'annule la visibilité à proprement parler, en tant que clarté, pour être remplacée par une pseudo-vision brouillée où les choses ne peuvent, dans le meilleur des cas, qu'être entrevues dans la confusion. Ainsi l'*entre-voir*, comme alternative à la

¹⁰⁷ BECKETT Samuel, « Trio du Fantôme », *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 21-23.

visibilité devient le mode dominant chez Beckett, regard restreint qui vise à activer d'autres formes du sens.

Cette situation de confusion complique les tentatives de distinguer les espaces, les personnages et les choses, mais c'est là que se situe l'enjeu – appelons-le *an-architectural* – du projet beckettien: faire revenir les espaces, les personnages et les choses à l'état primordial du chaos où tout, sans *arkhê*, sans principe d'ordre, s'entremêle dans une substance homogène. A ce propos, il faut rappeler le composé avec lequel se nourrit Mr. Knott, co-protagoniste du roman *Watt*: une pâte grise, un mélange de toutes les substances dont le corps a besoin.

« Ce plat contenait des aliments tels que potages variés, poissons, œufs, gibier, volailles, viandes, fromages, fruits, tous variés, sans oublier bien sûr pain et beurre, et il contenait aussi les boissons les plus courantes telles qu'eau minérale, absinthe, thé, café, lait, stout, bière, whiskey, cognac et vin, et il contenait aussi une variété de choses nécessaires à la santé telles qu'insuline, calomel, iode, laudanum, mercure, charbon, fer, camomille et poudre vermifuge, et bien sûr sel et moutarde, poivre et sucre, et bien sûr une larme d'acide salicylique contre la fermentation.

Toutes ces choses et bien d'autres trop nombreuses à énumérer, on les mélangeait avec soin dans le célèbre pot, avant de les mettre à mijoter pendant quatre heures jusqu'à ce qu'elles soient réduites à consistance de purée, ou de bouillie, et que toutes les bonnes choses nécessaires à la santé soient confondues sans retour et transformées en une seule bonne chose ni nourriture, ni boisson, ni médecine, mais une bonne chose sui generis [...]»¹⁰⁸

Il semble que l'important est de tout y mettre, de créer une entité indéterminée, un *magma* dont les composantes ne se sont pas encore séparées les unes des autres.

Le caoutchouc dur garderait un rapport avec ce magma, il pourrait même en être constitué: matière mais aussi lumière en lui-même, il semble appartenir à un état antérieur au mythe créateur du monde: avant que matière et lumière ne se séparent, permettant, entre autres phénomènes, la vie elle-même.

Ceci étant, la capacité de ce caoutchouc à émettre de la lumière sort le matériau de tout cadre réaliste, en catapultant le récit de Beckett dans une temporalité technologiquement plus avancée que la nôtre.

¹⁰⁸ BECKETT Samuel, *Watt* (tr. fr. Ludovic et Agnès Janvier en collaboration avec l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 2007, p. 87-88.

C'est à propos de la lumière qu'on peut comprendre un autre aspect à partir duquel le séjour de Beckett se démarque de la caverne de Platon. Dans l'allégorie du philosophe, c'est sur le mur du fond de la caverne que les *ombres-apparences* se projettent, permettant aux habitants de saisir (faussement) la réalité à l'inverse de ce qui se passe dans l'espace extérieur où la lumière solaire joue le rôle de la vérité. Dans le récit de Beckett, au contraire, cette opposition (ontologique) n'a pas de sens: les deux espaces, bien séparés chez Platon, fusionnent chez Beckett dans un mur émetteur de lumière qui rend impossible tout reflet, ombre ou apparence car il est lui-même incandescent et aveuglant. L'ombre comme apparence de la réalité et la lumière comme représentation de la vérité, n'ont pas d'existence ici. Les oppositions vrai-faux, essence-apparence, lumière-ombre ne sont plus opérantes. Une autre métaphysique est proposée, ou plutôt une absence de métaphysique. On verra plus loin les effets de ce matériau-lumière sur les deux cents corps dans le chapitre *2.1 Perception*.

Il faudrait aussi considérer l'espace entre les murs de caoutchouc (et l'espace à l'intérieur des niches et tunnels), l'air en tant que tel, comme matériau de l'habitable. Dans *Le Dépeupleur*, l'air possède ses propres particularités:

[...] *cet éclairage a encore ceci d'inhabituel que loin d'accuser une ou plusieurs sources visibles ou cachées il semble émaner de toutes parts et être partout à la fois comme si l'endroit tout entier était lumineux y compris les particules de l'air qui y circule.* (p. 33)

L'*air* n'est pas seulement ce qui se trouve entre les murs de l'architecture du cylindre, permettant d'ailleurs le passage de la lumière, mais il est lumière en lui-même, il en émet. Les trois éléments *matière-lumière-espace* et leurs rapports se présentent de manière tout à fait singulière dans le récit de Beckett, bien différente de la façon dont ils fonctionnent dans *notre* monde (ou dans la réalité objective): un astre ou un artifice incandescent dégageant de la lumière qui, à son tour, traverse l'espace et illumine la matière. Dans le récit de Beckett, l'air et la matière sont lumière eux-mêmes, c'est pour cela que, comme nous le rappelle le narrateur, ici « *le mot lumière est impropre* » (p. 33); en conséquence celui de *matière* l'est tout autant, de même que celui d'*espace*. Le récit semble proposer une *phusis* inédite.

1.5.2 *LE TERRIER*

1.5.2.1 *Matière première*

Si le matériau utilisé pour construire le *séjour-dépeupleur* est assez sophistiqué, celui du terrier est une matière première, la terre elle-même. En effet, pour que la matière première devienne matériau, il faut la faire sortir de sa nature (*première*) pour la rendre "apte" à la construction: le bois ne devient matériau qu'une fois l'arbre élagué, la pierre, seulement lorsqu'elle est extraite de la carrière, etc.

Dans le récit de Kafka, la matière est toujours là, sur place. Pour en faire de l'architecture, il va falloir l'entamer, évacuer l'excès de matière, afin de faire surgir du vide pour y habiter. Ce qui est extrait n'est pas le matériau avec lequel la créature construira sa demeure mais le résidu de son entreprise. L'œuvre architecturale de la créature ne consiste qu'à introduire du vide dans une matière première *déjà-là*, conservée.

La terre n'est plus la base *sur laquelle* s'appuie l'architecture afin de se dresser vers le ciel, mais le milieu *dans lequel* la créature crée une demeure.

La construction de la créature n'en est pas véritablement une car il n'y a pas élévation matérielle mais seulement excavation, il n'y a pas de développement constructif censé vaincre les lois de la gravité¹⁰⁹.

C'est aussi à cause du manque d'outils et d'un savoir-faire insuffisant, que la créature du récit kafkaïen opte pour une demeure sous terre. Il semble qu'elle soit incapable de dresser artificiellement de la matière, de la faire tenir debout durablement, et de songer à l'habiter dans les interstices. Les connaissances techniques de la créature ne sont jamais suffisantes pour lui assurer la tranquillité. Et elle s'en plaint constamment.

¹⁰⁹ Ceci résonne avec les mots de Georg Simmel: « *Il se fait dans notre âme un travail continu d'édification, par des forces que nous ne pouvons désigner qu'au moyen de la comparaison spatiale d'un élan vers le haut* ». SIMMEL Georg, « Réflexions suggérées par l'aspect de ruines », *La Philosophie de l'aventure* (tr. fr. Alix Guillain), Paris, L'Arche éditeur, 2002, p. 48.

1.5.2.2 *Sculpter le vide*

L'architecture négative de l'excavation fonctionne de façon semblable à la sculpture: la matière – la pierre, le bois ou le marbre – existe *déjà-là* comme un bloc, une totalité informe et le sculpteur, en enlevant des morceaux ou des lames de matière, fait surgir autant la figure que son fond, il enlève le non-sens du bloc de matière et ne garde que le sens, ou ce qui serait plus juste: il le crée. Dans le cas du *Terrier* l'approche est similaire sauf que c'est une figure de vide qui prend forme et se libère d'une certaine quantité de matière, mais demeure tout de même enfermée dans le milieu de la terre lui-même.

Cependant ce procédé est assez risqué, car plus on creuse, plus la base s'affaiblit, plus on crée du vide, plus on introduit de l'espace sous le bloc de terre, plus il risque de s'effondrer par la perte de la masse qui le soutenait. L'ouverture de galeries et de passages souterrains tend à désolidariser les morceaux de terre qui risquent à tout moment de s'écrouler sur l'espace à peine ouvert. Cela montre le côté paradoxal de la construction kafkaïenne: si la créature complexifie son terrier au fur et à mesure de la construction afin de le rendre plus sûr, il devient en même temps de plus en plus vulnérable du fait de la fragilisation de son support matériel.

La construction de la place forte est un bon exemple de ce paradoxe et de la complexification croissante de la construction. Même si elle est l'espace intérieur auquel la créature attache la plus grande importance, elle est aussi, du fait de sa taille, l'espace le plus vulnérable à un éventuel éboulement. L'ambition de la créature d'y accumuler à chaque fois le plus de nourriture possible et de la voir chaque fois plus grande, met en péril son existence même.

[...] était-ce la profondeur, tout de même respectable, à laquelle se trouve cette place forte, était-ce sa grande envergure et le violent mouvement d'air qu'elle provoquait qui faisait reculer les fousseurs [...] (p. 759)

Si le mur est l'archétype de la construction verticale, réussite de la technique contre la gravité, ou contre la pesanteur comme le dit Schopenhauer¹¹⁰, la galerie pourrait bien

¹¹⁰ « Il s'agit de la déduction, conduite dans le texte, de l'élément purement esthétique de l'architecture à partir des degrés les plus bas de l'objectivation de la volonté, ou de la nature, dont elle entend porter à une claire intuition les Idées, que son thème unique et durable est LE SUPPORT ET LA CHARGE, et sa loi fondamentale, qu'aucune charge ne peut exister sans support suffisant, et aucun support sans charge

être l'archétype de la construction souterraine. Il est intéressant de noter que dans le cas du mur le savoir technique vise à homogénéiser et solidifier le matériau afin de le dresser et de le maintenir debout; dans le cas de la galerie, il vise à l'affaiblir en réduisant sa densité. Ce sont deux processus contraires. La base de terre à partir de laquelle la créature excave est, pourrait-on dire, comme un mur en soi. En effet ce "mur" s'affaiblit par une action d'évidage; il se dessine aussi. La galerie est donc le négatif du mur, comme l'air est le négatif de la terre. Et, par conséquent, le terrier le négatif de l'édifice. La ligne de surface (entre terre et ciel) serait donc la *ligne-miroir* où des contraires se reflètent l'un dans l'autre, mais aussi la ligne où l'animal devient homme et vice-versa. Pourtant ce passage, cette transformation, reste très problématique dans le récit de Kafka: si dans le chapitre précédent nous avons vu comment, par un changement d'unité de mesure (du pas au mètre), de l'extérieur à l'intérieur, l'animal devient homme, ici nous voyons le passage contraire: l'animal est *sous* terre alors que l'homme est *sur* terre.

Néanmoins, parmi tous les projets que la créature conçoit, il y en a un concernant un "certain" mur, un système de parois isolant la chambre forte du reste du terrier:

L'une de mes idées préférées eût été d'isoler la citadelle, de la séparer de la terre environnante, c'est-à-dire de ne laisser subsister ses parois que sur une épaisseur correspondant à peu près à ma taille et de creuser au-delà, tout autour, à une petite base près qui n'aurait pu, hélas! être isolée du sol, un espace vide de même épaisseur que le mur. Je m'étais toujours figuré, et ce non sans quelque raison, que cet espace vide m'offrirait un séjour rêvé. (p. 759)

C'est comme si la créature avait eu une sorte d'épiphanie, une vision d'un stade technique ultérieur (ou un besoin de retour à l'état technique qu'elle semble avoir laissé derrière elle), stade qui la rapprocherait d'une identité humaine, dont le mur serait le prototype. Cependant, cela reste un projet non accompli, un rêve anticipatoire, une "folie" aussitôt abandonnée.

appropriée, le rapport entre les deux étant celui qui convient ». SCHOPENHAUER Arthur, « Sur l'Esthétique de l'architecture. Chapitre 35. Livre III », *Le Monde comme volonté et comme représentation II* (tr. fr. Marianne Dautrey, Christian Sommer et Vincent Stanek), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009, p. 1798.

1.5.2.3 Astuces (pré)techniques

Comme il n'y a pas de vrai traitement technique de la matière-terre permettant à la créature de se sentir protégée (par l'architecture), elle va faire appel à un dispositif formel non pas de l'ordre d'une matérialité frontale et résistante qui fait face et donc arrête l'avancée des "ennemis invisibles", à la manière d'un bouclier – le mur en étant l'élément iconique – mais plutôt un dispositif de l'ordre de l'astuce. Au lieu d'affronter son ennemi, elle décide de l'égarer, de l'embrouiller grâce à la mise en place d'un système particulier, le labyrinthe. Le mur et le labyrinthe aspirent au même but: la mise à distance des ennemis en les obligeant à rester à l'extérieur.

Mais le labyrinthe de la créature kafkaïenne n'est pas un labyrinthe ordinaire: il ne prétend pas maintenir l'ennemi à l'extérieur; au contraire, il cherche à l'attirer vers lui et par là à l'épuiser jusqu'à ce qu'il ne soit plus en état de la menacer (pouvant devenir même butin de chasse, voire mets).

Pourtant ce dispositif ne semble pas suffisant à la créature qui envisage de le compléter en utilisant la terre comme arme de guerre. C'est avec elle que la créature prétend, après avoir égaré l'ennemi dans ses domaines, lui asséner le coup fatal, comme le ferait une araignée avec sa proie, la capturant après l'avoir attirée dans sa toile:

Il faudrait surtout s'arranger pour que certaines de ses parties, et en nombre aussi grand que possible, pussent être très rapidement bouchées en cas d'attaque et séparées des régions moins menacées par des masses de terre si grandes et si efficaces que l'intrus ne pût même pas soupçonner que le véritable terrier se trouve au-delà d'elles. Bien plus, ces éboulements devraient être propres non seulement à cacher le terrier, mais encore à enterrer l'envahisseur. (p. 768)

Le matériau de toute architecture est choisi en rapport avec la force des "ennemis" auxquels elle doit faire face. La résistance des masses architecturales se calcule en tenant compte des événements les plus funestes: le tremblement de terre le plus fort, l'orage le plus violent, le vent le plus déchaîné, le feu le plus ardent, les armes les plus puissantes, les fauves les plus féroces. L'architecture intègre dans son traitement matériel, sa propre contre-attaque; elle se constitue aussi comme force de résistance à ses ennemis les plus redoutés, elle matérialise sa défense face à la catastrophe, elle est une machine de guerre, comme on peut le voir dans *Le Terrier*. Si comme l'affirme

Ortega y Gasset l'ont située la naissance de l'homme à la naissance de la technique¹¹¹, la créature se trouve à un stade pré-technique au début du processus de virtualisation du corps humain. Le stade technique de la créature de Kafka est antérieur au silex. Ses outils de construction sont, comme elle le dit, les membres de son corps et en particulier son front:

[...] *la Providence tenait à la conservation de ce front qui me servait de marteau-pilon.* (p. 743)

C'est en s'en servant qu'elle effectuera ses excavations et développera sa demeure. Si l'outil de construction privilégié est le front (et non les griffes ou les dents) on imagine une manière d'excaver qui est de l'ordre du poussage et du traînage. Le front de la créature pousse la terre avec deux finalités: prolonger les galeries en faisant sortir la terre par le tunnel relié à la surface et solidifier les parois afin de leur donner forme et d'éviter leur éboulement dans le processus de finition.

[...] *je me déclare inégalable, surtout en ce qui concerne le damage final et le nivellement.* (p. 763)

Il est important de remarquer comment les limites du corps lui-même dictent le degré maximal de durcissement des parois; en effet, c'est lorsque le front saigne que le labeur s'arrête. Le sang donne le signal. Aller au-delà signifierait attenter au corps lui-même. L'instrument (le *presse-front*) a atteint son plus haut degré de performance, mais c'est la douleur, le début de la ruine du corps, qui garantit le succès de l'architecture. Le corps est porté à ses limites: l'instrument cesse de fonctionner, à savoir il se casse, lorsque le matériau atteint le degré de solidité désiré.

Or, je n'ai que mon front pour faire le métier. C'est avec mon front que mille et mille fois, la nuit, le jour, je me suis jeté contre la terre, heureux quand ma tête saignait, car c'était une preuve que la paroi commençait à devenir solide. (p. 741)

L'apparition du sang n'est pas seulement le signal d'alerte permettant à la créature de considérer son travail comme fini, mais celui de la consolidation de la construction elle-même.

[...] *je sais que c'est ici mon château fort que j'ai conquis sur le sol rebelle à coups de griffes et de dents, à coups de bélier et à coups de muscles, mon château fort qui ne saurait appartenir à nul autre qu'à moi et [qui m'appartient*

¹¹¹ « *Sin la técnica el hombre no existiría ni habría existido nunca* » (Sans la technique l'homme n'existerait pas n'aurait jamais existé). ORTEGA Y GASSET José, « *Meditación de la técnica* », *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2014, p. 1.

à tel point que] je puis recevoir ici en paix la blessure mortelle de l'ennemi, car mon sang coulera ici dans un sol qui m'appartient et il ne sera pas perdu.
(p.753)

A l'instar de quelques additifs utilisés dans les constructions modernes pour durcir le béton, pour incrémenter sa résistance ou pour le pigmenter, le sang de la créature, mêlé à la terre, créerait un composant aux propriétés additionnelles. Le mélange *terre-sang* aiderait à identifier la créature à sa demeure. C'est donc par le sang que le corps de la créature et l'architecture se relie, en constituant un ensemble, une unité sensible.

L'architecture est un dispositif créateur de sensibilité(s) et grâce à elle, celui ou celle qui s'y installe, développe un certain degré de sensibilité vis-à-vis de l'extérieur. Plus elle est ouverte mieux son occupant peut ressentir l'extérieur. Comme substitut inorganique de la peau, elle doit rester invulnérable. La peau des animaux a une fonction protectrice: elle les protège du froid, peut les dissimuler à l'ennemi et même leur servir de réservoir énergétique. C'est pour cela que les animaux n'ont pas eu à s'aventurer dans une entreprise architecturale trop élaborée. L'homme, le seul être à qui la peau n'a pas suffi, a donc dû s'en inventer une. Dans *L'Animal que donc je suis* Jacques Derrida dit à ce propos que la fragilité de notre peau, et surtout la conscience de notre propre nudité, est un facteur fondamental pour comprendre le parcours – technique et esthétique – entrepris par notre espèce¹¹². La peau architecturale, déconnectée de notre propre corps, et constituée de la matière d'autres structures (végétaux et minéraux notamment), nous rend insensibles à l'extérieur, à la différence des animaux dont la peau, malgré sa résistance, souffre directement de l'action des intempéries. Leur peau, directement connectée aux nerfs, leur fait mal quand l'extérieur se fait violent et hostile, alors que chez les humains, l'architecture, peau artificielle et empruntée car détachée de leurs systèmes nerveux, leur évite ces tourments. La créature kafkaïenne ne semble pas se situer de ce côté-là. La terre de sa demeure, durcie de son propre sang, est reliée à elle par des nerfs qui font que tout ce qui arrive à l'architecture l'atteint et lui fait mal:

Hélas! C'est justement parce que je suis possesseur de ce grand ouvrage si fragile que je me trouve sans défense contre toute attaque un peu sérieuse: le bonheur de le posséder m'a gâté; la fragilité du terrier m'a rendu sensible et fragile, ses blessures me font mal comme si c'étaient les miennes. (p. 768)

¹¹² « Parce qu'il est nu, sans exister dans la nudité, l'animal ne se sent ni se voit nu. Et donc il n'est pas nu. Du moins le pense-t-on. Pour l'homme ce serait le contraire, et le vêtement répond à une technique. Nous aurions donc à penser ensemble, comme un même "sujet"; la pudeur et la technique ». DERRIDA Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 20.

1.5.2.4 *Les techniques constructives de l'ennemi*

Or si la technique principale de construction de la demeure est le creusement par le front, d'autres techniques sont prêtées à l'ennemi de la créature grâce auxquelles elle imagine qu'il pourrait l'atteindre:

– Travaux de sape:

[...] en tout cas je n'avais encore jamais observé de travaux de sape dans les murs de ma citadelle (p.759)

– Percement:

Et maintenant, ils percent dans les murs! (p. 759)

– Tranchage avec le museau ou le groin:

[...] ce ne sont pas les ongles qui constituent le principal outil de la bête; elle doit simplement s'en aider, elle opère sans doute surtout avec son museau ou son groin qui doit aider sa force formidable de je ne sais quels tranchants aigus. Elle fore probablement la terre d'un seul coup de ce groin puissant, elle arrache du sol un énorme morceau, et pendant ce temps je n'entends rien, c'est le silence intermédiaire; mais ensuite elle aspire [à nouveau de] l'air avant de porter un nouveau coup. (p. 767)

– Fouissement:

[...] elle fouit et jour et nuit, toujours avec la même force, toujours avec la même vigueur, tenant toujours son but présent à son esprit, et un but qu'il lui faut atteindre en toute hâte, et elle a toutes les facultés nécessaires pour aboutir. (p. 767-768)

De cette liste, une conclusion s'impose, la technique de l'ennemi imaginée par la créature est toujours supérieure à la sienne. La peur et la paranoïa naissent d'un sentiment d'infériorité technique, mais aussi d'une névrose perfectionniste qui fait surgir dans l'esprit de la créature un ennemi imaginaire qui est en fait une version améliorée d'elle-même. Peur et paranoïa sont le châtement rendu possible par l'impossibilité d'atteindre le meilleur de soi-même, à savoir son autre: un *soi* (encore) meilleur que soi.

1.5.2.5 *Le couvercle de mousse*

Bien que le matériau fondamental du terrier soit la terre, il y en a pourtant un autre avec ses propriétés particulières: la mousse. C'est avec elle que, comme on le sait, la créature construit le toit qui va couvrir l'entrée de sa demeure. A la différence du reste du terrier, le toit de mousse est le seul élément "fabriqué" par la créature.

À quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation [...] (p. 738)

À la différence du traitement donné à la terre qui, comme matériau *déjà-là*, est à extraire et à modeler, la mousse, en revanche, est à transporter jusqu'à la bouche d'accès où elle sera posée délicatement sur les bords du trou en prenant toutes les précautions pour ne pas la faire tomber à l'intérieur. Et pour "former" ce couvercle, il faut disposer d'un certain savoir technique qui a à voir, soit avec l'*arrachage* d'un seul morceau de mousse de son lieu originel (ce qui supposerait un instrument différent du front: dents ou griffes), soit avec l'*entassement* de petits morceaux de mousse formant le couvercle. D'autres raisons au choix de la mousse par la créature peuvent être avancées: sa légèreté, permettant de la soulever facilement et rapidement en cas de fuite imminente; et sa capacité de rendre le terrier invisible aux yeux des ennemis potentiels, en le camouflant dans son entourage immédiat:

Mais ensuite me voilà sous le couvercle de mousse, auquel je laisse parfois, en restant au logis, le temps de se confondre avec le tapis du sous-bois, et je n'ai plus qu'à donner un coup de tête pour me trouver à l'étranger. (p. 746)

Le couvercle, seul objet "construit" par la créature est le point le plus vulnérable de la demeure; il met en évidence son insuffisance technique et son probable échec. Voilà pourquoi le personnage kafkaïen cherche un vrai soutien dans la terre, parce qu'elle contient "sa propre technique constructive", sa propre force protectrice. La créature ne fait qu'en avoir l'usufruit, à l'instar d'un parasite. En ce sens, le terrier serait à mi-chemin entre une caverne et une maison: entre un pli de la nature (une niche sans transformation humaine) et une construction complètement artificielle.

1.5.2.6 Architecture de chair

La viande n'est pas seulement l'essentiel du butin de chasse de la créature, l'aliment de prédilection dont elle fait provision, elle est aussi matériau de "construction" du terrier, ce avec quoi la créature prétend élaborer un piège encore plus efficace dans sa forteresse:

Ou encore, pour tromper l'ennemi, j'exécute telle et telle voie de la répartition des stocks, ou je choisis des places en très petit nombre, au jugé, sans autre souci que celui de leur position par rapport à l'entrée principale. (p. 742)

En se servant des morceaux de viande, la créature kafkaïenne tente de confondre et d'égarer l'ennemi au cas où il réussirait à pénétrer dans le terrier. La viande, disséminée en différents points, attirerait l'ennemi par son odeur, en l'engageant sur de fausses pistes, en l'écartant de la place forte où se trouvent les provisions et la créature elle-même. La viande sert aussi de matériau pour boucher temporairement quelques couloirs et galeries. Elle devient momentanément mur ou cloison destinée à bloquer le passage entre les différents espaces de la demeure. Grâce à cette mobilité du cloisonnement par la viande, le système spatial peut être modifié en permanence et fonctionne comme un labyrinthe; mais un labyrinthe à la disposition spatiale changeante. La victoire face à l'ennemi serait gagnée par l'épuisement de ce dernier, suite à une recherche rendue vaine et par le changement permanent de la configuration spatiale du terrier.

On notera qu'à peine formulé, le dispositif projeté par la créature est déjà, comme à son habitude, contesté par elle-même:

Et puis si peu que j'en dépose en ces endroits, elles me bouchent le passage, elles m'empêcheront peut-être un jour de me défendre et, surtout, de me sauver (p. 743)

Le personnage du récit de Kafka craint en effet de devenir lui-même victime de sa propre invention, d'être entravé par ses pièges. Cela met en évidence le degré avancé de sa paranoïa: son ennemi et lui-même commencent à partager les mêmes traits, à se ressembler, ils tendent à devenir une entité interchangeable:

[...] mais je suis si bien enfoncé dans cette abondance de chair, au milieu de ces étroits couloirs, où, même seul, je ne passe pas facilement, que je pourrais fort bien périr d'étouffement au milieu de mes propres vivres [...] (p. 755)

1.5.2.7 Matériaux extérieurs

Ayant analysé les matériaux "intérieurs" du terrier, il faudrait maintenant nous attarder sur la matérialité des éléments extérieurs qui, comme on l'a défini précédemment, font partie du méta-système spatial de celui-ci.

1- Fausse entrée (roche):

De dehors on [ne] voit [qu'un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. (p. 738)

A la différence du reste du terrier, le fond de la courte galerie en cul-de-sac est constitué d'un matériau plus dur que celui du terrier, de la roche en l'occurrence. Cette différenciation du sol met en évidence la taille du terrier qui contient des éléments de qualités différentes. La créature a peut-être testé différents endroits avant de trouver le bon. La fausse entrée pourrait être une expérimentation rejetée. La rencontre avec la dureté de la roche ainsi que la précarité de ses outils techniques auraient obligé la créature à rebrousser chemin, à aller "construire" ailleurs. Devant l'impossibilité d'élargir cette galerie rocheuse de façon indéfinie, elle aurait renoncé à poursuivre. Néanmoins, comme sa demeure est construite à proximité du trou, elle a l'idée de procéder à un recyclage spatial. Elle intègre cet "échec" et l'assimile au piège avec lequel elle prétend tromper l'ennemi.

2- Poste d'observation (buisson):

[...] ils ne font que passer parce qu'ils n'ignorent pas que le maître de la maison ne se trouve pas à l'intérieur, ou même parce qu'ils savent qu'il épie innocemment du fond du buisson voisin. (p. 749)

L'une des raisons pour lesquelles la créature décide de sortir de sa demeure est en relation avec la densité de la terre et du couvercle de mousse qui interdit une surveillance de la demeure depuis l'intérieur. Il lui faut trouver un espace avec des propriétés matérielles très précises permettant de voir de l'extérieur, sans être vu. Pour cela, elle choisit un buisson, un arbuste qui lui permet de se cacher tout en épiant ce qui se passe à l'intérieur. En fait, la créature ne se cache pas derrière le buisson mais à l'intérieur du groupe d'arbustes qui le compose, ce qui fait montre d'une précaution

supplémentaire: elle est comme enfermée dans une sorte de tank, protégée et camouflée sur tous ses flancs, avec la possibilité de voir et d'observer.

3- Poste de punition (buisson de ronces):

Le terrier est encore à moi, je n'ai qu'un pas à faire pour être en sûreté. Je m'arrache alors à mes doutes et je cours droit à ma porte, en plein jour, dans l'inexcusable dessein de la lever, mais je ne peux pas, je la dépasse et je me jette exprès dans un buisson de ronces pour me punir, pour me châtier d'une faute que je ne connais pas. (p. 740)

Si le type de buisson servant de poste d'observation n'est pas spécifié, celui du poste de punition, l'est au contraire. Avec le terme buisson le lecteur peut se faire une image du volume arboré, dense et perméable à la fois, suffisant en tout cas pour comprendre la manière dont la créature passe inaperçue lors de l'inspection à distance de sa demeure. Mais, concernant le poste de châtiment, il fallait détailler plus précisément le buisson afin de faire partager au lecteur la douleur que la créature éprouve lorsqu'elle s'y jette, il fallait le qualifier comme un « buisson de ronces » pour évoquer les épines s'incrétant dans la peau de la créature.

On voit comment le personnage kafkaïen semble avoir une parfaite connaissance des conditions matérielles de l'entourage de sa demeure. Et comment, sans opérer sur ces matières aucun traitement technique visant à les transformer, il utilise leurs caractéristiques propres pour leur attribuer des fonctions dans le cadre de son *meta-système* architectural. Le buisson reste ce qu'il est, néanmoins le fait de l'utiliser, de lui attribuer des fonctions, de s'en servir à des fins précises – militaires dans ce cas –, altère le mode d'existence du buisson, l'"architecturalise" en quelque sorte, à l'instar du feuillage de l'arbre qui devient toit pour qui veut s'abriter de la pluie ou du creux de la roche qui devient demeure pour qui veut, la nuit, se protéger des fauves. A noter aussi, dans la même veine, le choix par la créature du buisson de ronces (*Dornengebüsch*) comme espace d'autopunition. Le buisson-cache, n'ayant aucune des particularités matérielles nécessaires pour remplir une fonction punitive, est de ce fait jugé inadapté et impropre. La créature doit donc chercher quelque chose d'autre, en adéquation avec ses besoins. Or, discerner dans la pluralité des formes et des textures de son entourage, choisir dans l'existant un élément et le détourner de son mode d'existence premier pour

satisfaire ses désirs (avant d'entreprendre sa manipulation matérielle) doit déjà être considéré comme un geste architectural, le premier peut-être.

4- Forêt:

Quand l'air de la forêt pénètre, c'est en même temps chaud et frais. (p. 740)

Sans doute n'ai-je plus à me faufiler dans des couloirs, je cours en pleine forêt, je me sens de nouvelles forces qui ne pourraient trouver dans le terrier un exutoire suffisant [...] (p. 747)

Dans le premier chapitre *1.1 Lieu* nous avons signalé l'importance accordée par l'auteur à la forêt qui semble séparer la zone où se trouve le terrier du *monde au loin*. Ses caractéristiques pourraient bien ressembler à un hybride entre buisson et labyrinthe: elle présente une certaine pénétrabilité mais il est difficile de la traverser de bout en bout sans s'égarer.

Dans le schéma spatial clairement manifesté par le narrateur-personnage dans les citations ci-dessus, la forêt joue aussi un autre rôle: elle se donne comme un espace de respiration entre deux zones de guerre, à la fois voisinage rassurant et sorte de (double) tranchée.

1.5.2.8 *Tectonique kafkaïenne*

Dans les architectures de l'œuvre de Kafka comme dans celles de l'œuvre de Beckett, on constate une récurrence dans l'utilisation des matériaux naturels mais avec des différences. Chez Beckett, ces matières premières – la boue, le sable, les feuilles mortes – quoique présentes à l'état naturel dans une grande partie de son œuvre, font place dans *Le Dépeupleur*, à un matériau sophistiqué et technologiquement avancé, le caoutchouc dur; chez Kafka, au contraire, ces matières premières restent naturelles du début à la fin de l'œuvre. On songe au *Pont*¹¹³ qui est homme, et par là fait de chair; au buisson d'épines du récit du même nom¹¹⁴; à la pierre de *La Construction de la muraille*

¹¹³ KAFKA, Franz, « Le Pont », *Œuvres complètes II*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1980, p. 451-452.

¹¹⁴ KAFKA, Franz, « Le Buisson d'épines », *Œuvres Complètes II*, *op. cit.*, p. 666.

de Chine ou à celle du *Château*; à la terre des *Recherches d'un chien* ou encore à la carrière (de pierre) de la fin du *Procès* où Joseph K. est assassiné.

La carrière de la fin du *Procès*¹¹⁵ est un excellent exemple de la condition liminale ou limitrophe propre aux architectures kafkaïennes. Liminalité non seulement liée à leur emplacement – le château là-haut inatteignable à la limite de la ville; la Muraille de Chine à la frontière du territoire; le Pont dans un endroit lointain rarement visité, aux confins du monde –, mais aussi à leur matérialité. Hors de la ville, lieu par excellence du développement technique, de la science, de l'industrialisation et de la marchandisation, bref de la transformation matérielle en elle-même, les personnages kafkaïens se trouvent souvent confrontés, avec leurs corps, à la matière à l'état brut, sans recours à des techniques permettant de l'optimiser, de la renforcer, de l'embellir. Le rapport entre la créature du *Terrier* et la matière n'est pas, comme on l'a déjà vu, une exception. Le personnage kafkaïen se livre à une lutte avec la matière primordiale, la terre, et essaie de la dompter avec son corps, le seul ustensile dont il dispose pour soumettre la nature à ses fins.

Chez Kafka, comme on l'a dit plus haut, on devrait parler de matière première plutôt que de matériaux. La carrière est le lieu du passage de la matière au matériau. En effet la montagne, le rocher, ne sont plus des matières premières une fois que l'homme a posé un œil sur eux afin de s'en servir. Montagne et rocher deviennent donc carrière, et la matière, matériau en puissance. La carrière est le lieu du basculement. Il suffit alors de le transporter en ville pour que le matériau devienne efficace grâce aux (transformations) techniques qu'il subit. Mais la carrière est aussi (ce qui) reste. Reste(s) d'elle-même. Elle est ce qu'elle est autant pour ce qu'elle contient que pour ce qu'on lui arrache, autant présence qu'absence¹¹⁶. Néanmoins, *le matériau à l'état de matière*, resté

¹¹⁵ « Ils arrivèrent donc rapidement hors de la ville qui finissait de côté-là presque sans transition dans les champs. Une petite carrière déserte et abandonnée s'ouvrait tout près d'une maison d'extérieur encore très urbaine. Ce fut là que les messieurs stoppèrent [...] Pour ne pas exposer K. immobile à la fraîcheur de l'air nocturne, il le prit ensuite sous le bras et lui fit faire les cent pas pendant que l'autre monsieur cherchait dans la carrière un endroit qui pût convenir. Lorsque cet endroit fut trouvé, le monsieur fit signe à son collègue qui amena K. jusque-là. C'était tout près de la paroi; il s'y trouvait encore une pierre arrachée. Les messieurs assirent K. sur le sol, l'inclinèrent contre la pierre et posèrent sa tête dessus ». KAFKA, Franz, « Le Procès », *Œuvres Complètes I*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, 1976, p. 465.

¹¹⁶ On songe à ce propos au projet du "jardin" *Chora L Works* que Peter Eisenman et Jacques Derrida ont

dans la carrière, demeure en même temps dans une certaine liminalité matérielle, à l'état fantasmagorique. Elle n'est ni l'un ni l'autre ou les deux simultanément. La carrière est donc un espace qui semble représenter à la perfection l'état d'esprit du personnage kafkaïen: pas tout à fait dedans (intégré) pas tout à fait dehors (expulsé)... à la limite. C'est pour cela que Kafka a choisi cet espace indéterminé pour sacrifier (Joseph) K. Il lui a paru l'espace le plus propice. K. et la carrière se trouvent, en effet, dans un rapport métonymique. La carrière est l'espace qui résonne si bien avec le personnage, qu'il le représente une fois disparu. La carrière sera à la fois le tombeau de K., son mausolée et un monument commémoratif chargé de lui survivre, de le virtualiser... il fusionne avec lui après sa mort. Et pourtant, paradoxalement et parce que la carrière a du mal à se distinguer de la croûte terrestre car elle est aussi (de) la terre, le monument en tant que tel peut passer *complètement* inaperçu, ce qui permet à K., enfin, de disparaître sans disparaître.

Conclusion

Ainsi que nous avons pu le voir dans ce chapitre, le choix des matériaux des architectures représentées dans un texte littéraire, n'est pas anodin dans l'œuvre d'un écrivain. Le travail de conception littéraire du matériau peut même aller, comme dans le cas de Beckett, jusqu'à l'invention d'une matière inédite. Pourtant, ce matériau (inédit ou non) est souvent une manifestation plausible, un foyer de projection des concepts majeurs de l'œuvre d'un écrivain. Avec son caoutchouc dur, Beckett trouve un élément représentatif de sa position sur les concepts d'identité (le caoutchouc dur comme matériau de la copie), de paradoxe (le caoutchouc dur comme matériau contradictoire, à la fois dur et mou), de désespoir (le caoutchouc dur comme matériau sans "attente"), de silence (le caoutchouc dur comme matériau insonorisant),

conçu ensemble pour Le Parc de la Villette à l'invitation de Bernard Tschumi. Ils ont essayé de donner une présence au concept de Khôra, longuement travaillé par Derrida à partir du *Timée* de Platon. Khôra est à la fois l'espace nourricier et la matrice d'où surgissent tous les espaces possibles, mais en même temps elle est le réceptacle où tous les espaces à leur tour convergent. Cette double constitution, tout à fait contradictoire, annule le sens et rend inaccessible (la) Khôra elle-même, affirme sa désubstantialisation. L'un des espaces du dit "jardin" était censé être, en l'occurrence, une carrière, carrière qui devait être une représentation de (la) Khôra en tant qu'espace nourricier ou source de matériaux, mais en même temps en tant que *présence de l'absence*: les morceaux de pierre qui s'en seraient détachés au fur et à mesure auraient laissé la trace de leur propre absence, de leur déplacement, de leur effacement graduel. Voir EISENMAN Peter et DERRIDA Jacques, *Chora L Works*, New York, The Monacelli Press, 1997.

d'ahistoricité (le caoutchouc dur comme matériau empêchant la conservation de toute trace), et d'indistinction (le caoutchouc dur comme matériau magmatique, simultanément matière et lumière). Kafka, de son côté, trouve dans la terre l'élément idéal pour montrer les conséquences du renoncement – technique, social et existentiel – de l'homme au monde: sa dérélition, son isolement, sa fragilité, sa peur, sa folie.

2 **EXPÉRIENCE** *architecturale (des personnages)*

2.1 *Perceptions*

2.2 *Usages*

2.1 PERCEPTION

Introduction

Si dans la partie précédente, nous avons considéré les enjeux de l'objet architectural conçu dans la diégèse du texte littéraire, il nous faut maintenant nous arrêter sur la conception de l'expérience architecturale des personnages. Avant cela, il faut rappeler ce que nous exposions déjà dans l'introduction: le fait que dans le cadre de la conception du statut ontologique dominant de l'architecture, l'expérience de l'homme (ou de l'animal) n'est envisagée que sous la forme de différents possibles. L'architecte ne représente pas chacune des expériences (actuelles) des usagers de l'édifice qu'il projette, il tient plutôt compte des *expériences possibles des éventuels futurs usagers* pour donner forme et mesure à l'objet de son art, le bâtiment, qui, une fois construit, suggère des parcours et des postures à l'utilisateur, sans le contraindre complètement (dans la plupart des cas).

Dans la littérature, au contraire, l'écrivain conçoit des personnages, des entités porteuses d'expériences dont quelques-unes d'ordre architectural, et ces personnages possèdent une sensibilité particulière et par-là une manière singulière de *percevoir* l'architecture qu'ils habitent, visitent ou devant laquelle tout simplement ils passent. A travers eux, l'objet architectural est en permanence actualisé.

D'après Heinrich Wölfflin dans ses *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* la perception serait l'impression, « l'effet que nous éprouvons » face à un bâtiment donné, et que nous saisissons comme une « *expression de l'objet [architectural]*¹¹⁷ ». Elle n'est jamais neutre car elle est conditionnée par une *situation*, c'est-à-dire par une série de circonstances qui singularise le phénomène de perception en tant que tel. Gilbert Simondon, dans son *Cours sur la Perception* prononcé à la Sorbonne durant l'année universitaire 1964-1965, dit que « *la notion de situation, au sens philosophique et phénoménologique du terme, a un sens pour la compréhension des effets de contexte; une fenêtre, une porte, une clef, une serrure n'ont pas le même*

¹¹⁷ WÖLFFLIN Heinrich, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (tr. fr. Bruno Queysanne), Paris, Editions de la Villette, 2005, p. 25.

*sens sensori-moteur pour un prisonnier, pour un propriétaire de maison, pour un cambrioleur; les valences des objets les intègrent à des ensembles perceptifs et à des perspectives opératoires où ils deviennent médiation instrumentale*¹¹⁸ ». Dans la même veine, Christian Norberg-Schulz, appelle « *attitude* » l'état dans lequel se trouve celui qui est dans cette situation ou série de circonstances: « *Chacun d'entre nous a déjà éprouvé combien la même chose peut varier en fonction de notre attitude. Si nous sommes de mauvaise humeur, même les choses connues et celles qui nous sont chères peuvent nous inspirer du dégoût [...] Il nous faut donc comprendre que notre attitude ne révèle pas seulement un regard plus ou moins bienveillant envers les choses, mais que l'attitude détermine directement les phénomènes*¹¹⁹ ». Or, si, comme le dit Denis Diderot, « *l'état de nos organes et de nos sens ont beaucoup d'influence sur notre métaphysique et sur notre morale*¹²⁰ », il faudra donc prendre le temps d'observer l'état du corps et de l'esprit des personnages dans les deux récits qui nous occupent, ainsi que leur situation, pour ensuite relever la manière dont ils perçoivent les architectures dans lesquelles ils séjournent.

2.1.1 LE DÉPEUPLEUR

2.1.1.1 État des corps

Le travail sur les corps est au centre de l'œuvre de Beckett. Ce sont des corps qui tendent sans exception vers un certain *amoindrissement*¹²¹, des corps qui perdent leurs facultés physiques, notamment la mobilité et la vision. Il suffit d'évoquer Molloy qui, ne pouvant plus se servir de ses jambes (ni de ses béquilles), se laisse tomber par terre et

¹¹⁸ SIMONDON Gilbert, *Cours sur la Perception (1964-1965)*, Paris, PUF, 2013, p. 357.

¹¹⁹ NORBERG-SCHULZ Christian, *Système logique de l'architecture*, op. cit., p. 30-31.

¹²⁰ DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2004, p. 27.

¹²¹ Il faut dissiper tout malentendu concernant ce terme qui pourrait faire basculer l'œuvre de Beckett vers une œuvre nihiliste. Il n'est pas question d'anéantissement chez Beckett mais plutôt d'amoindrissement tel que l'auteur lui-même l'explique dans *Cap au pire*: « *Le moindre jamais ne peut être le néant* ». BECKETT Samuel, *Cap au pire* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 41.

doit ramper sur le sol s'il veut atteindre la maison maternelle; ou bien Malone qui, touché par une cécité avancée, doit se servir de l'ouïe pour appréhender l'espace de sa chambre à l'aide d'un bâton avec lequel il frappe le sol.

Mais les personnages beckettien ne sont pas seulement atteints de troubles physiques, ils le sont aussi de troubles mentaux: perte de mémoire, logorrhée et même une certaine schizophrénie. On songe à nouveau à Malone et à Molloy. Pourtant, la plupart du temps, on ne connaît pas – les narrateurs ne nous les communiquent pas –, les causes de ces dysfonctionnements mentaux; leur sédentarité et leur solitude, leur exposition quasi-permanente aux intempéries ou bien leur claustration volontaire ou involontaire, peuvent avoir une influence sur ces dysfonctionnements.

Dans *Le Dépeupleur*, en revanche, le narrateur explicite la cause de la dégradation des corps: ce sont les conditions thermiques, lumineuses et sonores du séjour qui provoquent la dégradation de ceux qui l'« habitent », des corps placés en *situation* d'être dégradés. C'est dans cette *attitude* qu'il faut observer la manière dont ils perçoivent l'architecture du séjour.

Au niveau physique, ce sont les yeux et la peau des deux cents corps présents à l'intérieur du cylindre qui subissent l'altération la plus grande. La pénibilité lumineuse et thermique du séjour a pour conséquence l'insensibilisation de la vue autant que celle du toucher.

2.1.1.2 *Dégradation de la vue*

Concentrons-nous d'abord sur la manière dont le séjour dégrade la vue afin d'observer les conséquences que cela a sur la perception de l'architecture:

Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne. (p. 7)

Bref un éclairage qui non seulement obscurcit mais brouille par-dessus le marché. Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe. Et s'il était possible de suivre de

près pendant assez longtemps deux yeux donnés bleus de préférence en tant que plus périssables on les verrait s'écarquiller toujours davantage et s'injecter de sang de plus en plus et les prunelles se dilater progressivement jusqu'à manger la cornée tout entière. (p. 32)

Les citations ci-dessus rendent compte de la dégradation de la vue des locataires du cylindre du fait de l'impact d'une lumière qui les agresse. Lumière dont, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre 1.5 *Matériaux*, le statut est mis en question: « *le mot lumière est impropre* » (p. 33). Se protéger de son impact est pratiquement impossible et cela pour trois raisons: la première est qu'il n'y a, dans le séjour, aucun adjuvant (lunettes, chapeau, parapluie ou parasol... persienne, volet ou jalousie) qui puisse s'interposer entre les corps et la lumière; la deuxième relève du fait que la lumière ne surgit pas d'une source ponctuelle (astre ou ampoule), mais de partout, de chacune des particules du matériau du cylindre, ce qui fait que, quelle que soit la direction dans laquelle les corps pointent leur regard, il y a aura toujours une surface lumineuse pour affecter la pupille; enfin, la troisième raison a à voir avec la perpétuelle variation de l'intensité de cette "lumière" qui oblige l'œil à "faire une mise au point" permanente, entraînant des efforts supplémentaires qui finiront, irrémédiablement, par dégrader de façon prématurée l'organe sollicité.

Or, ce qui peut sembler paradoxal, c'est l'insistance du narrateur à évoquer la dégradation de la vue, comme si elle était vraiment utile à l'intérieur du cylindre, alors que, ainsi que certains passages du récit le laissent percevoir, elle est pratiquement inutile.

L'identification est rendue difficile par la presse et par l'obscurité. (p.12)

La presse et l'obscurité rendent difficile l'identification. À deux pas de distance mari et femme s'ignorent pour ne parler que du lien intime entre tous. Qu'ils se rapprochent encore un peu jusqu'à pouvoir se toucher et échangent sans s'arrêter un regard. (p. 30)

L'éclairage du séjour (entre incandescence et obscurité) rend toute différence – architecturale ou autre – difficilement perceptible jusqu'au point de rendre presque impossible la reconnaissance, par la vue, des conjoints. Mal voir peut rendre les choses plus effrayantes qu'elle ne le sont.

Malgré la difficulté des personnages du *Dépeupleur* à se servir de la vue pour saisir l'architecture du cylindre, la classification des corps-chercheurs est néanmoins parfois

effectuée à partir d'elle, ainsi que le narrateur nous le fait comprendre lorsqu'il se réfère aux vaincus:

[...] *le terme vaincus qui a en effet un petit côté pathétique désagréable on ferait mieux de parler d'aveugles tout court.* (p. 31)

Les vaincus seraient donc des êtres *vaincus par la lumière* parce qu'aveuglés par elle. Ce n'est pas qu'ils aient échoué dans la recherche de la lumière, qu'ils l'aient abandonnée parce que lâches ou faibles, c'est plutôt qu'ils ont été battus, vaincus par elle, (et) par ce qu'elle représente traditionnellement, à savoir la vérité, le "chemin", la connaissance elle-même, ainsi que le montre Platon dans le mythe de la caverne dont nous avons déjà montré comment Beckett en opère la déconstruction dans *Le Dépeupleur*.

Nouveau paradoxe: la lumière qui devrait permettre la vision de l'architecture du séjour et l'appréciation des traits distinctifs de sa volumétrie devient, au contraire, la seule "chose" visible... elle devient chose, une entité à part, à la fois un *agent de cécité* et une *vision de cécité*. Et si cette lumière émane de l'architecture elle-même, celle-ci doit forcément être perçue par les deux cents corps comme un faisceau incandescent et non pas, dans ce cas, comme son "*jeu savant sur des volumes*". Comme quand nous fixons pendant un certain temps les rayons du soleil sur la vitre du salon ou sur le vitrail d'une église, la lumière brûle le regard et rend imperceptible la vitre ou le vitrail lui-même et leurs composants: le verre, les couleurs, les montants et les traverses. La question est de savoir si cet éblouissement empêche la perception ou si, en revanche, il devient le perçu, à savoir, tout ce que les corps peuvent réussir à percevoir de l'architecture du *séjour-dépeupleur*.

Architecture et lumière ne font qu'un. Cette *architecture-lumière* est une forme totale, sans contours, une entité embrassant tout le champ du regard. Le volume en effet disparaît pour les corps locataires du cylindre parce que manque le contraste ombre-lumière qui permet de révéler les contours constituant sa géométrie. Si, comme le dit Gilles Deleuze, « *les architectures sont des visibilitées, des lieux de visibilité, [et que] c'est parce qu'elles ne sont pas seulement des figures de pierre, c'est-à-dire des agencements de choses et des combinaisons de qualités, mais d'abord des formes de lumière qui distribuent le clair et l'obscur, l'opaque et le transparent, le vu et le non-vu*¹²² », dans *Le Dépeupleur*, en

¹²² DELEUZE Gilles cité par Benoît GOETZ, Phillipe MADEC et Chris YOUNÈS, *Indéfinition de l'architecture*, Paris, Editions de la Villette, 2009, p. 13.

revanche, nous voyons une architecture paradoxale qui ne joue pas de ces opposés-là, mais qui se révèle à chaque fois soit "toute lumière" soit "toute ombre", deux états absolus rendant difficile la perception visuelle de l'architecture.

L'image d'un œil incandescent et irregardable est, dans la mythologie judéo-chrétienne, l'une des représentations de Dieu. Cet œil-faisceau (voire rayon) qui interdit aux hommes de le regarder est un œil qui les aveugle. C'est par cette relation déséquilibrée du regard que s'établit (mythologiquement) le rapport de crainte entre Dieu et les hommes. Or, *Le séjour* de Beckett, comme œil irregardable, n'est pas sans relation avec un rapport d'autorité (et de soumission).

2.1.1.3 *La mort(e)-boussole*

Mais il y a cependant quelque chose qui peut être *perçu* dans (au-delà) le (du) faisceau de lumière: c'est la vaincue qu'on appelle aussi "le nord". Elle a un rôle architectural très important dans le cylindre car elle permet au chercheur qui ne veut se rendre à sa niche de prédilection de "faire le point", et de se repérer dans le cylindre pour effectuer sans erreur son parcours en direction de la niche en question:

Ceci dit il existe un nord sous forme d'un vaincu ou mieux d'une vaincue ou mieux encore de la vaincue [...] Les cheveux roux ternis par l'éclairage arrivent jusqu'au sol [...] Elle est le nord. Elle plutôt qu'un autre vaincu quelconque en raison de sa fixité plus grande. A qui exceptionnellement veut faire le point elle peut servir. Telle niche pour le grimpeur peu enclin aux acrobaties évitables peut se trouver à tant de pas ou de mètres à l'est ou à l'ouest de la vaincue sans naturellement qu'il la nomme ainsi ou autrement même en pensée. (p. 46-47)

La vaincue est comme une étoile rouge dans un firmament incandescent, un référent, un repère, ou encore un simulacre de lumière à l'instar du feu dans le mythe de la caverne (grâce auquel les simulacres peuvent exister sur les parois de celle-ci). Mais pour qu'elle fonctionne comme telle, le grimpeur doit retenir dans sa mémoire la distance qui sépare la niche et "le nord" pour être en mesure de se situer par rapport à sa destination. Sans ce "souvenir", celle appelée "le nord", même visible, ne servirait à rien, ne pourrait exercer sa fonction d'aiguillage, elle ne serait qu'un point, certes différent chromatiquement, mais inutile du point de vue de l'orientation géographique, car elle serait sans relation avec un

deuxième point nécessaire pour permettre la configuration d'un début de système spatial dans l'esprit des corps qui s'en servent.

Cette première vaincue, comme *mort(e)-nord*, s'impose comme repère aux deux cents corps du séjour. C'est la mort qui "oriente", les corps vers ce moment et cet espace uniques de (non)sens. C'est une boussole non seulement géographique mais existentielle aussi. Elle est le modèle de chacun des deux cents corps, ce vers quoi ils tendent. Elle va servir aux corps "en vie" à se repérer dans l'espace du *séjour-dépeupleur*, mais elle préfigure aussi, à un moment donné, leur sort à tous. En effet le dernier corps, à la fin de sa propre recherche (infructueuse), revient à la *mort(e)-nord*, soulève les cheveux qui lui couvrent le visage, et voit, par les trous vides où se trouvaient auparavant les yeux, un espace vaste et incommensurable:

Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. À genoux il écarte la lourde chevelure et soulève la tête qui n'offre pas de résistance. Dévoré le visage mis ainsi à nu les yeux enfin par les pouces sollicités s'ouvrent sans façon. Dans ces calmes déserts il promène les siens jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place. (p. 50-51)

Les trous des yeux seraient comme des jumelles à travers lesquelles chaque corps, juste avant sa propre mort, sa propre dépopulation, verrait *un extérieur*. Or, l'espace, jusqu'ici fermé et claustrophobe, s'ouvre vers un *espace vaste et non restreint*; et même si c'est un espace dépourvu de repères, un espace complètement lisse – à l'instar de ce qu'avaient vu Hamm et Clov par la petite et haute fenêtre de leur séjour: un « rien », ou Bolton (évoqué par Henri) dans la pièce radiophonique *Cendres* –, c'est tout de même un dehors¹²³. « *Ces calmes déserts* » vus dans les yeux la *mort(e)-nord* est la dernière

¹²³ On ne peut pas s'empêcher de voir une ressemblance entre cette "vision" du dernier corps du *Dépeupleur* et celle du Docteur Tribulat Bonhomet, le personnage-narrateur du récit *Claire Lenoir* de Villiers de l'Isle-Adam, lorsqu'il examine le cadavre de Mme Lenoir: « *Je saisis, ensuite, l'un des chandeliers dont les dernières flammes palpitaient, et je le plaçai entre nous deux.*

J'ajustai une lentille énorme dans le porte-verre en face du réflecteur et je m'apprêtais à promener le pinceau de lumière dans la profondeur même des yeux de Mme Lenoir.

Mais, au premier regard que j'aventurai en ces yeux par le trou de l'ophthalmoscope, je reculai, ne sachant pas – ne voulant pas savoir – ce que j'ai entrevu!

Je restai, pendant un instant, immobile ; quant aux idées qui apparurent, alors, dans mon cerveau, je ne crois pas que l'enfer lui-même en ait reflété d'une plus hérissante horreur.

[...]

Il me semblait que, seul entre les vivants, j'allais, le premier, regarder dans l'Infini par le trou de la serrure ». VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, « Claire Lenoir », *Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, 1984, p. 118-119.

vision du dernier corps. Beckett fait de l'antichambre de la mort (définitive), malgré tout, le seul moment optimiste, le moment où l'issue est enfin trouvée et permet de voir au loin.

2.1.1.4 Dégradation de la peau

Après avoir appréhendé l'influence de la lumière sur les yeux des corps et sur la perception *visuelle* qu'ils ont de l'architecture du séjour, il faut maintenant s'arrêter sur l'influence de la température (du « *climat* ») sur la peau des locataires et sur la perception *tactile* qu'ils en ont:

Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se parcheminent. Les corps se frôlent avec un bruit de feuilles sèches. Les muqueuses elles-mêmes s'en ressentent. (p. 8)

L'effet de ce climat sur l'âme n'est pas à sous-estimer. Mais elle en souffre certainement moins que la peau dont tous les systèmes de défense depuis la sueur jusqu'à la chair de poule se trouvent à chaque instant contrariés. Elle continue néanmoins de se défendre mal certes mais honorablement au regard de l'œil qu'avec la meilleure volonté du monde il est difficile de ne pas vouer au terme de son effort à la cécité effective. Car lui-même peau à sa façon sans parler de ses liquides et paupières il n'a pas qu'un seul adversaire. (p. 43)

Les citations ci-dessus et l'analyse de la première partie de notre travail, mettent en évidence comment la dégradation de la peau est consécutive à son dessèchement. Dessèchement provoqué par le matériau du cylindre, ce mystérieux *caoutchouc dur* qui refroidit et réchauffe de manière oscillatoire l'intérieur du séjour. Dans une situation "normale", quand l'architecture sert d'intermédiaire entre le milieu et le corps, c'est l'utilisation de tel ou tel matériau de construction qui peut provoquer la gêne des corps, le trouble épidermique – une mauvaise isolation provoque des courants d'air, une étanchéité insuffisante la profusion de colonies d'insectes ou de moisissures, une orientation inappropriée de l'édifice des radiations, etc. –, et non le matériau lui-même, ce qui est pourtant le cas dans le *Dépeupleur*. Ici, le cylindre produit son propre climat et sa propre lumière et, ce faisant, attaque directement la peau des deux cents corps; l'architecture n'est plus un intermédiaire mais un agent agissant directement sur les corps, architecture et milieu ne font plus qu'un. L'architecture devient paradoxalement l'ennemi contre lequel elle devrait lutter.

Le mécanisme du cylindre pour dégrader la peau des corps est le même que celui utilisé pour les yeux. La peau ne s'abîme pas tout d'un coup, brûlée par une température excessive, ou gelée par un excès contraire. C'est plutôt l'oscillation régulière entre une température basse et une température haute qui dégrade la peau.

Température agitée d'un tremblement analogue mais de trente à quarante fois plus lent qui la fait tomber rapidement d'un maximum de l'ordre de vingt-cinq degrés à un minimum de l'ordre de cinq d'où une variation régulière de cinq degrés par seconde. (p. 14)

Ni chaud ni froid, mais chaud et froid, non pas de façon simultanée (ce qui donnerait de la tiédeur), mais de manière séquentielle et rythmique. La ruine de la peau, comme celle des yeux, survient parce qu'il n'y a pas assez de temps pour que le système cutané s'adapte aux pics thermiques présents dans le cylindre. Quand le corps calibre la juste disposition des organes épidermiques pour faire face à un froid de cinq degrés, le cylindre, en quelques secondes, passe à une chaleur de vingt-cinq degrés, ce qui exige du corps d'entreprendre un nouvel étalonnage. Le dispositif interdit à la peau de s'habituer, de se réguler, et le système épidermique constamment « *contrarié* », désorienté, déboussolé, finit pas se dessécher.

Le dessèchement de la peau va avoir entre autres conséquences sur les corps locataires du *séjour-dépeupleur*, celle de l'impossibilité de se reproduire, ce qui condamne ce petit peuple à son extinction.

Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair. Les muqueuses elles-mêmes sont touchées ce qui serait sans gravité n'était la gêne qui en découle pour l'amour. Mais même à ce point de vue le mal n'est pas grand tant dans le cylindre l'érection est rare. N'empêche qu'elle se produit suivie de pénétration plus ou moins heureuse dans le tube le plus proche. Il arrive même à des époux en vertu de la loi des probabilités de se rejoindre de cette façon sans s'en rendre compte. Le spectacle est curieux alors des ébats qui se prolongent douloureux et sans espoir bien au-delà de ce que peuvent en chambre les amants les plus habiles. C'est que la conscience est aiguë chez chacun et chacune de combien l'occasion est rare et peu probable son retour. (p. 43-44)

Pas de peau humectée comme prémisses à la séduction. Pas de peau lubrifiée pour le plaisir du rapport sexuel. L'absence de liquide rend les corps douloureux et dans certains cas infertiles, ce qui n'est pas sans rappeler l'exemple donné par Aristote de l'œil lubrifié (des animaux) comme signe de leur fertilité, alors que l'œil sec serait, en

revanche, signe d'un corps infertile¹²⁴. A travers ce dispositif d'entrave à tout projet de reproduction, le *séjour-dépeupleur* affirme son objectif. Ce qui intéresse son commanditaire (et/ou son architecte et concepteur), c'est de dépeupler, d'éteindre la vie de « ce petit peuple » au lieu de la favoriser et pour cela il construit une architecture telle qu'elle interdit toute procréation, une architecture stérilisatrice, ce qui fait de lui un « dépeupleur ». Les corps seront les derniers de leur espèce: « *Ceux qui se mêlent encore de copuler n'y arrivent pas. Mais ils ne veulent pas l'admettre.* » (p. 8)

A noter que le dessèchement de la peau et de la chair entraîne la perte d'un grand nombre d'attributs et de fonctions des organes jusqu'au point où Beckett, à travers la bouche du narrateur, décide de ne plus les appeler par leur noms et de leur donner à la place, un nom correspondant à leur forme générique, les réduisant à de simples objets, le cas extrême étant l'utilisation du terme « *tube* » pour se référer au vagin des femmes du cylindre.

N'empêche qu'elle se produit suivie de pénétration plus ou moins heureuse dans le tube le plus proche. (p. 43)

L'organe sexuel féminin perd ainsi sa fonction et ses connotations anatomiques et biologiques, symboliques et même sacrées, pour se réduire à une forme, à une géométrie, à des caractéristiques purement objectives. Le vagin n'est plus qu'un tube, désormais au même niveau que les niches et les tunnels (des tubes eux aussi), voire le cylindre lui-même. C'est là où corps et architecture atteignent un seul mode d'existence, géométrique et inorganique. Et la sexualité devient une forme sans contenu, une action mécanique et banale qui a perdu tout sens (joyeux et procréatif). Il n'y a plus d'entreprise de séduction, de marivaudages, d'élection libre et volontaire du partenaire sexuel, de jeux et de plaisir. C'est le sexe « au jugé », non pas dans la logique ludique de l'orgie mais dans la logique absurde du désespoir.

Mais ce n'est pas seulement à cause du dessèchement des corps que la sexualité perd son sens. La densité démographique du cylindre « *Un corps par mètre carré soit un total de deux cents corps chiffre rond* » (p. 12), et l'aménagement de l'espace, sans divisions à la base, jouent un rôle dans cette perte. En effet, l'entassement et l'espace ouvert doivent être pris en compte pour analyser la perception que les corps ont de

¹²⁴ ARISTOTE, *Histoire des animaux* (tr. fr. Janine Bertier), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994, p. 187.

l'architecture du cylindre. Les locataires du séjour sont privés de toute intimité, la pudeur ne peut s'exercer. La relation sexuelle, l'une des actions les plus intimes dans la plupart des cultures et pour laquelle un espace isolé est généralement souhaité, se déroule ici sous "le regard" de tous. C'est une action qu'on a forcée à devenir publique. Cependant, il y a tout de même de brefs moments d'intimité, ceux éprouvés par les deux cent corps une fois qu'ils atteignent les niches surélevées du séjour. Mais cette intimité ne dure pas, ce ne sont que des instants, puisque les corps – par des lois d'*origine obscure* – sont obligés, à peine installés, de quitter cet espace intime pour redescendre à la base du cylindre.

2.1.1.5 *Amnésie: (toujours) la première fois de l'architecture*

Autre élément important autour de la dégradation conjointe des yeux et de la peau: son caractère imperceptible pour les deux cents corps, locataires du séjour. Elle est si lente qu'ils ne s'en rendent même pas compte:

Tout cela évidemment dans un mouvement si lent et si peu sensible que les intéressés eux-mêmes ne s'en aperçoivent pas si cette notion est maintenue. (p. 32)

Et si à cela nous ajoutons le fait que les corps sont des « *sans mémoire* » ainsi que le mentionne le narrateur, on peut dire qu'à chaque arrêt ou à chaque reprise de l'oscillation du dispositif *lumino-thermique*, l'état percepteur *optico-épidermique* des corps n'est qu'actuel, sans passé (et donc sans dégradation perceptible), dans un présent intemporel ou perpétuel, et que pour eux, chaque oscillation du dispositif est une première fois. L'architecture qui se présente à eux est donc chaque fois, la première fois de l'architecture.

Entre ces coupures des intervalles irréguliers si longs que pour des sans mémoire pareils chacune est la première. D'où chaque fois la même vivacité de réaction comme à une fin de monde et le même bref étonnement quand le double orage ayant repris ils se remettent à chercher ni soulagés ni même déçus (p. 44-45)

On observe la même situation chez Molloy qui, amnésique, croit percevoir à chaque fois une chambre différente lorsqu'il séjourne chez Lousse, la dame qui l'a accueilli chez elle après qu'il a tué son chien avec son vélo. La perception de la chambre est à chaque fois comme la première; elle s'altère et se démultiplie à chaque fois en relation avec la situation présente et l'attitude de Molloy; comme si son état d'esprit modelait dans

chaque situation l'architecture de la chambre:

« La chambre par contre, je la voyais mal, chaque fois que j'en reprenais l'inspection elle me paraissait changée, et cela s'appelle mal voir dans l'état actuel de nos connaissances. Les branches mêmes semblaient changer de places, comme douées d'une vitesse orbitale propre, et dans la grande fenêtre opaque la porte ne tenait plus, mais s'était légèrement déplacée vers la droite ou vers la gauche, je ne sais plus, de manière à recevoir dans son encadrement un pan de mur blanc, sur lequel je pouvais provoquer de faibles ombres en faisant certains mouvements [...] Je crois que j'occupai plusieurs chambres, l'une après l'autre, ou par alternance, je ne sais pas. Dans ma tête il est plusieurs fenêtres, ça j'en suis sûr, mais c'est peut-être toujours la même, diversement ouverte sur l'univers processionnant. La maison ne bougeait pas, voilà peut-être ce que je veux dire en parlant de ces différentes chambres. Jardin et maison étaient immobiles, grâce à je ne sais quel mécanisme de compensation, et moi, quand je restais tranquille, ce que je faisais la plupart du temps, j'étais immobile aussi, et quand je me déplaçais, c'était avec une extrême lenteur, comme dans une cage hors du temps comme on dit, dans le jargon des écoliers, et bien entendu hors de l'espace aussi¹²⁵ ».

Et pourtant, seulement quelques lignes après s'être référé aux corps comme à des « *sans mémoire* », le narrateur du *Dépeupleur* semble mettre en question cette condition définitive, ce qualificatif extrême, quand il relève la manière dont les corps identifient leur niche de préférence – dans l'obscurité ou dans l'incandescence. Ceci laisse entendre que leur amnésie n'est pas aussi radicale qu'elle semblait l'être au premier abord.

Le grimpeur qui emporte son échelle pour la dresser à un autre endroit le fait un peu au jugé. Il est rare qu'il se trompe de plus de quelques centimètres. Du fait de la disposition des niches l'erreur maximale n'est que d'un mètre environ (p. 45-46)

Il semble donc que si les corps ont, malgré tout, un certain "souvenir" de l'emplacement de leur niche de prédilection à l'intérieur du cylindre, c'est parce qu'à un moment donné, ils ont eu la possibilité de la "voir"; l'image du cylindre a dû rester gravée dans leur mémoire. Leur perception du cylindre remonte à une expérience antérieure qui leur est rappelée en permanence, à chaque fois qu'ils prennent l'échelle et entreprennent la recherche de la niche en question. Cette distance temporelle fait de l'image qu'ils ont du cylindre, un "souvenir" pourtant suffisamment précis pour entraîner une pose approximative de l'échelle à proximité de la niche de prédilection. Si ce "souvenir" n'existait pas, ils se tromperaient sans arrêt de niche.

¹²⁵BECKETT Samuel, *Molloy*, *op.cit*, p. 57-58 et 68.

Jusqu'à présent nous avons envisagé les deux sens les plus touchés par le dispositif lumino-thermique du séjour, la vue et le toucher. Cependant il ne faut pas oublier que le séjour est aussi "perceptible" par l'ouïe et même par l'odorat. Sur ce dernier, le narrateur nous en dit peu, à part l'odeur de soufre – ce qui n'est pas sans rappeler une certaine proximité spatiale du séjour-dépeupleur, double de l'antépurgatoire de Dante, avec l'enfer. Concernant l'ouïe, on remarque la régularité de la rumeur émise par le dispositif, à la différence de la condition oscillatoire de la lumière et de la température:

Ensuite le fait qu'elle vibre de façon régulière et continue à une vitesse qui pour être élevée ne dépasse jamais celle qui rendrait la pulsation imperceptible. (p. 30)

Parmi tous les composants dont elle est faite l'oreille finit par distinguer un faible grésillement d'insecte qui est celui de la lumière elle-même et le seul qui ne varie pas. (p. 31)

Si la lumière et la température gênent le corps par leur changement, le « *faible grésillement d'insecte* », en revanche, le fait par sa persistance. Sa présence ne passe pas inaperçue comme les citations ci-dessus viennent le confirmer; l'oreille la subit sans pouvoir s'y habituer. Le son de l'habitable est ainsi perceptible en permanence, jusqu'à l'exaspération et le corps ne peut s'en abstraire.

2.1.1.6 *L'impossibilité de l'habit(u)ation*

Si, dans la plupart des cas, l'architecture est faite pour être habitée, pour permettre au corps d'y installer des habitudes, pour s'habituer à elle, celle du *Dépeupleur* semble au contraire empêcher *l'habiter* comme le *s'habituer*. Nous avons parlé précédemment de l'impossibilité d'habiter les niches du fait de l'incapacité pour les corps d'y séjourner, obligés par un certain règlement de descendre à peine arrivés. Cette impossibilité d'*habitation* comme d'*habitation* est aussi évidente pour la vue et le toucher, l'ouïe et l'odorat, du fait des conditions propres à l'architecture du séjour qui en attaquant chacun de ces sens, entraînent leur ruine par *déshabitation*.

Et comme si ce n'était pas assez, le mécanisme s'arrête « *de loin en loin* », immobilisant aussi les corps pendant la durée du freinage, leur enlevant toute liberté de mouvement, la seule qui semblait leur rester. L'arrêt étant imprévisible, ils ne peuvent pas se

préparer, ce qui s'ajoute à la longue liste des facteurs *déshabitants* (ou de *déshabitude*).

Ces rares et brèves relâches sont d'un effet dramatique inexprimable pour en dire le moins. Les agités en restent cloués sur place dans des postures souvent extravagantes et l'immobilité décuplée des vaincus et sédentaires fait paraître dérisoire celle qu'ils affichent d'habitude. (p. 30)

Mais là aussi il y a suspension et immobilité de mort dans des attitudes frôlant parfois l'obscène quand les vibrations s'arrêtent et aussi longtemps que dure cette crise. (p. 44)

Le récit nous parle aussi de corps qui ont renoncé à monter aux niches en se servant des échelles. Ce sont les chercheurs-sédentaires et les vaincus, qui restent à la base du cylindre. On pourrait croire qu'ils s'y sont *habitués*, mais en fait, comme le narrateur nous le rappelle, ils peuvent revenir sur leur décision:

[...] les mal vaincus à de longs intervalles et toujours plus brièvement retombent dans l'état des sédentaires dont à leur tour les moins solides toujours les mêmes peuvent se laisser retenter par l'échelle tout en restant morts à l'arène. (p. 28)

Il en est de même pour les croyances: les corps oscillent entre croire et ne pas croire à une sortie vers l'extérieur par un tunnel ou autre chose:

Ceux qui n'y croient plus ne sont pas à l'abri d'y croire de nouveau conformément à la notion qui veut tant qu'elle dure qu'ici tout se meure mais d'une mort si graduelle et pour tout dire si fluctuante qu'elle échapperait même à un visiteur [...] Les revirements sont fréquents dans les deux sens si bien que tel qui à un moment donné ne jurait que par le tunnel peut très bien dans le moment qui suit ne jurer que par la trappe et un moment plus tard se donner tort de nouveau. (p. 15-16)

L'impossibilité de toute forme d'*habitation comme habitude* dans le séjour nous permet de conclure, sans trop de difficultés, que l'architecture du *Dépeupleur* ne se donne pas comme un agencement censé protéger les corps mais, au contraire, un agencement qui les agresse, les dérange et les contrarie en permanence. Ils semblent abandonnés à un environnement qui est en même temps une architecture, mais sans les garanties que celle-ci devrait offrir. Et l'abandon est, en l'occurrence, l'état dernier auquel arrivera chacun des corps. État dans lequel toute perception est exclue, état de fixation qui précède la mort, dernier stade du corps vaincu:

Mais normalement l'abandon les fige aussi bien dans l'espace que dans l'attitude. (p. 26)

Yeux baissés ou clos signifient abandon et n'appartiennent qu'aux vaincus. (p. 25)

2.1.2 **LE TERRIER**

2.1.2.1 *État du corps*

Pour comprendre comment la créature kafkaïenne perçoit l'architecture de son terrier, il faut commencer, ainsi que nous l'avons fait pour les corps-personnages du *Dépeupleur*, par nous demander quel est l'état du corps du personnage du *Terrier*.

Il semble que les traits de celui-ci soient encore plus indéterminés que ceux des deux cents corps du récit de Beckett. Plusieurs critiques de l'œuvre de Kafka considèrent qu'il s'agit d'un animal: une taupe ou un hamster (H. Politzer, H. Richter) ou encore un blaireau (H. Binder). D'autres, dont Claude David, démentent de telles suppositions: « *Si Kafka avait voulu donner un nom à cette bête, il l'eût fait, comme dans ses autres récits. S'il a préféré ici rester dans le vague, c'est pour que son lecteur n'oublie à aucun moment le caractère métaphorique de l'animal qu'il met en scène: de même que Gregor Samsa sous sa carapace de cancrelat restait un homme, de même l'animal du terrier, derrière ses appétits bestiaux*¹²⁶ ». C'est à cette indétermination que va notre préférence. D'ailleurs le personnage qui est aussi le narrateur de l'histoire ne parle jamais de lui-même comme d'un animal ou d'un homme. On envisage plutôt une créature dotée des traits (onto-taxinomiques) de l'un et de l'autre. La créature est tantôt en état de *devenir animal* (en partant de l'homme), tantôt de *devenir homme* (en partant de l'animal). Elle se situe dans une « *zone d'indiscernabilité et d'indécidabilité entre l'homme et l'animal* » comme le dit Gilles Deleuze dans *Francis Bacon Logique de la sensation* à propos de quelque chimères du peintre anglais – que l'on pourrait appliquer à Kafka comme il ne manque pas de le faire dans les pages suivantes de son essai –: « *L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir [...]* Ce n'est jamais combinaison de formes, c'est plutôt le fait commun: le fait

¹²⁶ DAVID Claude, « Le Terrier » dans KAFKA Franz, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, p. 1252.

*commun de l'homme et de l'animal*¹²⁷ ». Bernard Lahire dans son texte *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* est aussi très clair à propos de la créature du Terrier, en perte d'humanité: « *Ce fragment n'en reste pas moins le brillant autoportrait d'un homme enterré si bas qu'il n'est plus un homme*¹²⁸ ».

Par ailleurs, le corps de cette créature indéterminée se trouve, au moment de la narration, dans un état de fatigue considérable, autant physique que mentale. Et c'est cet épuisement qui la pousse à retourner dans son habitacle après l'avoir quitté pendant un certain temps. C'est à travers la construction de sa demeure souterraine que la créature se remet de sa fatigue, qu'elle trouve *la force* qu'elle n'a plus pour faire face à l'extérieur, aux *forces* de l'extérieur.

Alors, déjà trop fatigué pour former aucune pensée, la tête pendante, les jambes mal assurées, à demi endormi, et tâtonnant plus que marchant, je m'approche de mon entrée [...] j'ai changé d'endroit, j'ai quitté le monde, je suis descendu dans mon terrier et j'en ressens aussitôt les effets. C'est un royaume nouveau qui donne de nouvelles forces, et ce qui était fatigant en haut ne l'est plus ici. Je suis revenu de voyage, mort de fatigue et d'épuisement. (p. 754)

Or, cette fatigue est due principalement à un excès de travail qui risque non seulement d'affaiblir son corps mais aussi sa tête. A son âge, au *zénith* de sa vie, la créature se considère suffisamment vieille pour avoir des troubles de mémoire:

[...] je ne suis pas bien vieux, mais ma mémoire fonctionne déjà parfois très mal [...] (p. 755)

Puis, cette extrême fatigue la conduit dans un état de zèle proche de la folie:

[...] je sens ma fatigue transformée en zèle [...] (p. 755)

[...] j'accrois ma tâche pour m'amuser et je ris tout seul, et je me réjouis, et je deviens complètement fou de tant de travail, mais je ne l'abandonne pas. (p. 756)

La fatigue fait que la créature doute sans cesse de son état de conscience; elle déclare constamment être « à demi endormie » et n'est jamais vraiment certaine d'être soit endormie soit réveillée. L'état de conscience à partir duquel elle perçoit sa demeure,

¹²⁷ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation, op. cit.*, p. 28.

¹²⁸ LAHIRE Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010, p. 456

se situe entre sommeil et veille, entre rêve et réalité et aura des conséquences sur la perception de son habitacle¹²⁹.

[...] *les heures passent pour moi entre le rêve somnolent et le sommeil conscient [...]* (p. 741)

[...] *il me semble que, dans le bref instant qu'il m'a fallu pour entrer dans le terrier, j'ai dormi d'un long et profond sommeil.* (p. 755)

Or, pour arriver à percevoir sa demeure, c'est-à-dire pour garantir le bon fonctionnement de ses organes sensoriels, il a d'abord fallu que la créature effectue quelques adaptations au milieu souterrain choisi par elle et qui n'est pas son milieu naturel. Etant donné que l'espace entre « *terre et ciel* » a été abandonné, remplacé par les entrailles de la terre, la créature doit inventer quelque chose pour continuer à respirer. Son salut, ce sont les petites excavations réalisées par les "campagnols", des éléments d'aération, des prises d'air. Cette incompatibilité entre corps et milieu, entre intériorité et extériorité, permet à Kafka d'explorer de la manière la plus radicale qu'il soit, les notions d'étranger et d'étrangèreté, sujets majeurs de son œuvre, par la mise en relief de l'effort titanesque de l'adaptation d'un corps à un milieu qui lui est impropre.

La créature a une position assez conflictuelle par rapport à son propre habitacle: amour et haine, attirance et rejet. Elle aime être à l'extérieur parce qu'elle se sent étouffée à l'intérieur de sa demeure. Le sous-sol n'étant pas son milieu naturel, elle doit aller chercher l'air régulièrement dans son ancien milieu, celui pour lequel son corps est fait. En sortir de temps en temps représente aussi une stratégie de survie comme pour la baleine ou le dauphin qui montent à la surface de l'eau pour recharger leurs poumons, inutiles dans les profondeurs marines. Loin d'être une action nostalgique, c'est une action d'ordre vital, ainsi que la créature nous le fait comprendre dans les extraits suivants:

Mais je reconnais la nécessité de ces absences temporaires. Je sens toujours une certaine solennité quand je m'approche de la sortie. (p. 744)

[...] *je cours en pleine forêt, je me sens de nouvelles forces qui ne pourraient trouver dans le terrier un exutoire suffisant, même si la grande place était dix fois plus vaste [...]* (p. 747)

¹²⁹ L'article « Notes on Kafka's Der Bau. Problems with reality » de Marjorie Gelus porte justement sur ce sujet problématique. Rêve et réalité sont tellement entremêlés dans le récit de l'écrivain tchèque qu'il est impossible, la plupart du temps, de discerner quand il s'agit de l'un ou de l'autre. GELUS Marjorie, « Notes on Kafka's "Der Bau": Problems with Reality », *Colloquia Germanica*, vol. 15, n°. 1/2, 1982, p. 98-110.

[...] *je suis bien forcé de me dire que j'ai tout de même raison et qu'il m'est [en effet] impossible de descendre sans abandonner ce que j'ai de plus cher, au moins pour un instant, à tous les habitants du sol, des arbres et des airs.*
(p. 750)

Notons à ce sujet que l'architecture du terrier, dans sa condition souterraine, subvertit les traits relevant de la visibilité propre à l'art de bâtir et fondamentaux pour sa perception. En effet toute architecture se donne à voir grâce au vide qui l'entoure et qui l'isole de sa propre masse. D'habitude, notre regard se pose sur les surfaces d'un bâtiment mais, pour que cette action puisse avoir lieu, il faut un *espace* qui le permette¹³⁰. La condition souterraine de l'architecture du terrier annule cette possibilité. Elle est, à première *vue*, imperceptible. En effet, de l'extérieur, rien ne se voit, et même si l'on arrive à voir quelque chose, c'est soit un grand trou, soit une couverture de mousse, c'est-à-dire des éléments de l'ordre du camouflage, des ordonnancements qui se nient comme présence, des architectures vouées à ne pas être perçues. Et si l'on arrivait à franchir la couche de mousse (autrement dit l'entrée) on ne verrait que la terre, qui serait un obstacle permanent à la vue, un empêchement à la vision proche et lointaine.

2.1.2.2 *Obsession ubiquiste et désir panoptique*

Or, la perception que la créature a de l'architecture de sa demeure est fortement contaminée par l'obsession d'une certaine perception totale de sa construction: «*Évidemment, j'ai l'avantage d'être chez moi, de connaître toutes les routes et toutes les directions* » (p. 739). Cette obsession, née de la paranoïa de la créature, peut se définir comme un désir panoptique lui permettant de contrôler d'un seul regard jusqu'au dernier recoin de l'édifice¹³¹. Désir frustré à l'avance par l'environnement; en

¹³⁰ Ce serait donc la manière *striée* d'appréhender l'espace. Ainsi Gilles Deleuze et Félix Guattari: « [...] ...dimensionnel ou métrique [...] occupé par des choses formées et perçues [...] Dans l'espace strié les formes organisent une matière », et nous ajouterons: une vision. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Le lisse et le strié », *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 598.

¹³¹ Bertrand Westphal dit à ce propos dans ses pages consacrées à "une certaine "taupologie kafkaïenne": « Au fin fond des galeries, l'héroïne du récit espère exercer une totale emprise sur le paysage sensoriel qui l'environne. De même, elle s'évertue à appréhender les lieux sous tous les angles en multipliant les points de vue ». WESTPHAL Bertrand, « La Taupe », *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Editions de Minuit, 2016, p. 17.

s'enterrant, la créature produit l'effet inverse de celui auquel elle aspire: surveiller sa demeure par la vue, du fait de la primauté (et de l'immédiateté) de la terre sur l'espace, de la prépondérance du plein sur le vide, devient impossible.

[...] *l'amour-propre souffre toujours quand on ne voit pas ses provisions en un seul tas, quand on ne peut pas embrasser d'un seul coup d'œil tout ce qu'on possède.* (p. 743)

[...] *je recommence à rêver d'un terrier parfait en tous points, [et cela me rassure un peu,] je vois avec ravissement, les yeux fermés, des possibilités d'architectures idéales — les unes nettement, les autres moins — qui me permettraient d'entrer et de sortir sans être vu.* (p. 752)

Pourtant, malgré cette impossibilité majeure, la créature ne cesse de rêver à une architecture conforme à son désir, une architecture idéale qui ne pourra jamais être réalisée parce que la créature ne peut pas enfreindre une loi élémentaire: produire sa propre disparition physique tout en continuant à vivre. La créature semble vouloir assigner à l'architecture la tâche de la faire devenir fantôme par un coup de baguette magique, ce qui est bien sûr illusoire.

La problématique d'une architecture panoptique est récurrente dans l'œuvre de Kafka. Cependant, ce qui est singulier dans le cas du *Terrier*, c'est l'inversion (ou la tentative d'inversion) entre ce qui contrôle et ce qui est contrôlé. Dans *Le Château*, par exemple, on note un dispositif de contrôle inverse à celui du *Terrier*: le château, en haut du village, domine par sa seule présence la vie des habitants, domination renforcée par le système des hiérarchies sociales établies dans le petit bourg, et que K., le protagoniste étranger, va subir. Le château est une force visible qui exerce, par sa seule présence, un contrôle sur K.¹³²; alors que dans *Le Terrier*, la demeure est l'instrument dont le protagoniste se sert pour contrôler les forces de l'extérieur.

¹³² A ce propos on songe au célèbre article de Georges Bataille « Architecture » paru dans la revue *Documents* n° 2: « Seul l'être idéal de la société, celui qui ordonne et prohibe avec autorité, s'exprime dans les compositions architecturales proprement dites. Ainsi les grands monuments s'élèvent comme des digues, opposant la logique de la majesté et de l'autorité à tous les éléments troubles: c'est sous la forme des cathédrales et des palais que l'Église ou l'État s'adressent et imposent silence aux multitudes. Il est évident, en effet, que les monuments inspirent la sagesse sociale et même une véritable crainte ». Puis Denis Hollier, dans son essai sur l'article de Bataille assène un coup de poing supplémentaire (à l'architecture): « L'architecture qui était l'image de l'ordre social, maintenant le garantit et même l'impose. De simple symbole, elle est devenue maître. Elle prend la société au piège de l'image qu'elle lui tend, elle la fige dans l'image séculaire qu'elle lui renvoie. Son lieu est celui de l'imaginaire entendu dans ses effets les plus dictatoriaux, ceux qui parlent sur le ciment de la foi assurent dans leur autorité les religions et les royaumes ». HOLLIER Denis, « L'article "Architecture" », *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 93.

La vue, ayant perdu sa prééminence dans la hiérarchie de l'appareil de perception de la créature orienté vers la défense, est ici remplacée par d'autres sens: le toucher, l'ouïe et l'odorat, ce qui aura des conséquences sur la manière dont la créature va percevoir l'architecture du terrier.

Voyons d'abord comment la créature déploie le sens du toucher pour saisir l'architecture de son habitacle: son corps allongé lui permet d'augmenter la surface de contact avec le matériau de sa demeure, la terre, et, tout en rampant, elle peut capter la moindre variation du relief pour (se) créer des repères dans l'espace. Avec ce nouveau dispositif perceptif, les variations formelles ne sont plus visibles de près ou de loin, elles s'éprouvent dans l'immédiateté: le corps adopte littéralement la forme de chacune des variations qui se présentent à lui sur le parcours emprunté.

Le sens de l'ouïe est lui aussi présent dans la saisie de l'espace par la créature, à travers le rebondissement des bruits sur les différentes surfaces du terrier. Toucher et ouïe se conjuguent pour capter l'architecture par vibration, par résonance.

En ce qui concerne l'odorat, l'espace est saisi par le humage des odeurs plus ou moins intenses qui arrivent aux narines de la créature. Les effluves dégagés par la chair, vive et morte, des ennemis et des victimes – ainsi que l'air frais de l'extérieur – vont parcourir les tunnels de cette *architecture-trappe*, les combler, jusqu'au cœur du terrier où la créature pourra les décoder.

[...] *des masses de viande [entassées dans la place forte et répandant jusque dans les plus lointaines galeries ce mélange de tant de parfums dont chacun me ravit à sa façon; je suis capable de les discerner à des lieues.* (p. 744)

Ils élargissent le champ de mon flair et m'assurent ainsi une protection. (p. 740)

Il faudrait aussi considérer la viande, concentrée dans la place forte ou disséminée dans le terrier, comme un instrument de repérage pour la créature. A la différence d'une demeure aseptisée (moderne), propre et sans saveur, la créature propose un système odorant où les morceaux de viande servent comme éléments de surveillance. Grâce à un sens de l'odorat hautement développé, elle peut reconnaître où qu'elle soit, le moindre mouvement et la moindre présence. En effet une modification de ces "bornes", de ces

points olfactifs, altérerait la qualité de l'air et par voie de conséquence l'alerterait. Les morceaux de viande fonctionneraient comme des caméras de surveillance dont l'information voyagerait avec les effluves parcourant les espaces du terrier jusqu'à atteindre ses sens et ses nerfs. Son nez serait le poste central du mécanisme de contrôle, à l'instar du chef de sécurité d'une entreprise quelconque se retrouvant face à des dizaines d'écrans déversant chacun des vues des coins et recoins du terrier. La créature est le centre de l'espace *panolfactique* et elle n'a pas besoin de se placer dans une tour au centre géométrique du système spatial, elle a le contrôle ubiquiste, de sa propre demeure, grâce à son odorat.

Cette manière olfactive de saisir l'espace, et de se le figurer, pourrait être considérée comme l'une des variables de l'espace lisse de Deleuze et Guattari: « *Le lisse c'est la variation continue, c'est le développement continu de la forme [...] C'est la subordination de l'habitat au parcours*¹³³ ». La créature, en effet, renifle l'espace, l'appréhende à la manière dont Malone, le personnage de *Malone meurt*, explore avec un bâton l'espace obscur de la chambre. Le dispositif *bâton/son/sol/main* dans le cas de Malone, ou *viande/effluve/galerie/nez* dans le cas de la créature kafkaïenne, transporte l'information via les nerfs au cerveau où va se déployer la *Figure* du plan d'ensemble des deux espaces; figure non pas dans le sens figural et strié, mais dans le sens nerveux et lisse dont parle Deleuze dans *Francis Bacon Logique de la sensation*, lorsqu'il se réfère à la peinture de Cézanne: « *La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair*¹³⁴ ».

Mais l'ensemble *viande/effluve/galerie/nez* comme appareil permettant une appréhension lisse de l'ensemble du terrier n'est pas unique, il faut aussi envisager dans le même esprit l'ensemble *terre-oreille*:

Il faudra que j'aille écouter contre les murs de ma galerie et que je creuse des boyaux d'essai pour déterminer d'où vient le bruit. (p. 756)

¹³³ « [...] l'espace lisse est occupé par des événements ou heccétés, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception haptique plutôt qu'optique ». DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, « Le lisse et le strié », *Mille Plateaux*, op. cit., p. 598.

¹³⁴ DELEUZE Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, op. cit., p. 39.

[...] *au milieu du travail je me reprends toujours à coller mon oreille au mur, j'épie et laisse d'un œil froid la terre à peine replacée s'écrouler de nouveau [dans la galerie].* (p. 763)

En effet, en collant l'oreille aux parois de terre la créature peut percevoir le terrier par l'ouïe: non seulement tout ce qui se passe au niveau de ses espaces vides, mais aussi à l'intérieur de la terre elle-même.

La terre est donc à scruter. C'est grâce à l'observation de sa composition actuelle et des différences qu'elle peut présenter avec la "terre d'avant" (de quelques instants auparavant ou d'un passé plus lointain) que la créature pourra se rendre compte de l'éventuelle présence de l'ennemi:

J'examine encore la terre que j'ai arrachée au sol, je jette les mottes en l'air pour que la chute les pulvérise... nulle trace de mes perturbateurs! (p. 761)

C'est à travers ces trois sens que la créature peut enfin constituer une architecture ubiquiste et panoptique, faire l'expérience de tous les espaces de sa demeure en même temps. Si des parois de terre viennent empêcher la saisie visuelle de la demeure souterraine, c'est à travers le toucher, l'ouïe et l'odorat que la créature pourra "se rendre" simultanément dans tous les coins et recoins de sa demeure. C'est grâce à eux qu'elle pourra appliquer sa machinerie de surveillance et réussir à faire fonctionner son système panoptique, qui devrait plus justement s'appeler: *pan-tactile*, *pan-auditif* et *pan-olfactif*.

2.1.2.3 *Instabilité perceptive*

Mais même avec ce système de perception à trois sens, la créature ne se sent pas tranquille à l'intérieur de sa demeure. Malgré quelques instants de paix et de joie, elle ne cesse d'exprimer un sentiment d'insécurité:

[...] *ne puis-je pas, malgré toute ma vigilance, être attaqué du côté le plus inattendu? Je vis en paix au plus secret de [mon terrier], et cependant quelque part, n'importe où, l'ennemi perce un trou qui l'amènera sur moi.* (p. 739)

Les espaces internes du terrier: la chambre forte, les couloirs et les ronds-points, sont perçus initialement comme invulnérables et paisibles, pour devenir, ensuite, fragiles et même dangereux. Il y a une alternance permanente d'une perception à l'autre. Nulle

part la créature ne trouvera une tranquillité durable. Voici les moments où le personnage rend compte de l'instabilité perceptive projetée sur chacun des espaces de l'habitable:

Chambre Forte:

[...] et puis, des heures, des jours après, je revenais plein de remords, j'aurais presque chanté de joie en le voyant si invulnérable et je me remettais à l'œuvre avec un sincère bonheur [...] Ne serait-il pas plus prudent de disperser légèrement les provisions et d'en pourvoir de petites places? [...] Ce qui m'ennuie, c'est de me réveiller soudain, en général à la suite d'une peur, et de penser que la répartition de mes vivres est peut-être très mal comprise, qu'elle risque de m'amener de grands dangers et qu'elle demande à être immédiatement réorganisée sans égard pour mon sommeil ni ma fatigue [...] jusqu'à ce qu'enfin, petit à petit, la froide raison revienne avec le vrai réveil et qu'alors, ne comprenant plus ma précipitation, je respire profondément cette paix de ma maison que j'ai troublée moi-même. (p. 741-42)

Système de Ronds-points et de Couloirs:

J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule, me chauffer à ma propre chaleur et me reposer. C'est là que je dors le doux sommeil de la paix, du désir assouvi, du but atteint, du propriétaire. Je ne sais si c'est l'effet d'une vieille habitude ou des dangers que peut présenter même un terrier comme celui-là, mais je m'éveille souvent en sursaut. De temps à autre, à intervalles réguliers, l'effroi m'arrache à mon profond sommeil et j'épie, j'épie dans le silence qui règne ici, toujours semblable jour et nuit, je souris, rassuré, et plonge, les membres détendus, dans un sommeil encore plus profond [...] Je suis couché ici dans un endroit protégé de toutes parts — et j'en ai plus de cinquante ainsi dans mon terrier —, et les heures passent pour moi entre le rêve somnolent et le sommeil conscient, et je choisis ces heures à mon gré. (p. 740)

Quant au labyrinthe de boyaux, il est perçu à la base comme « déconcertant » (p. 744). Sa taille en fait un élément positif, mais il sera aussitôt mis en question à cause de son inefficacité, cet espace ayant été construit à une époque où la créature manquait encore d'expérience en matière de terriers:

[...] théoriquement ils [les boyaux en zigzag] sont donc peut-être très précieux, mais ils ne constituent en réalité qu'un jeu fragile; ils ne résisteraient pas à une attaque sérieuse ni aux efforts d'un ennemi qui combattrait avec la rage du désespoir. Dois-je donc rebâtir toute cette partie? J'hésite toujours à le faire et elle restera sans doute comme elle est. Indépendamment de l'énorme besogne qu'exigerait cette modification, elle m'exposerait aux pires dangers. (p. 745)

Enfin, la sortie, le lien entre l'intérieur et l'extérieur. A la différence du reste des espaces, elle est la seule à être considérée, depuis le début de la construction, comme vulnérable:

Avec eux [mes ennemis] ma sortie ne servira de rien, pas plus sans doute qu'en aucun cas; elle causera plutôt ma mort; mais elle constitue un espoir et je ne peux pas vivre sans lui. (p. 740)

Si j'évite ce secteur au cours de mes promenades habituelles, c'est surtout parce que je n'aime pas le voir, parce que je ne veux pas avoir à constater sans cesse, bien qu'elle ne me tourmente que trop, une faiblesse de ma citadelle. (p. 745)

Sans doute la sortie, c'est-à-dire la perte de la protection que me donne ma maison,] suffit-elle par elle-même à provoquer [ces] sentiments [malsains], mais c'est quand même sa construction qui me tourmente au premier chef. (p. 746)

2.1.2.4 Un « (im)perceptible sifflement »

Et c'est lorsque le « bruit » survient, que l'attitude perceptive s'altère le plus, affolant la créature qui n'arrive pas à décoder, par ses sens aux aguets, cette nouvelle présence, à lui donner un sens, une identité. Le problème s'intensifie par le fait que le bruit n'est pas localisable; en effet il ne se produit pas dans un lieu précis, mais semble parfois se déplacer, se démultiplier, venir de partout. C'est cet état énigmatique d'un ennemi invisible, sans forme, sans image et sans localisation, induit par le bruit, qui amène la créature à considérer son système architectural comme insuffisant, la poussant à le perfectionner sans cesse (en construction ou en projet):

Mais voici qu'une certaine lassitude m'envahit et je me roule sur moi-même à l'un de mes endroits les plus chers; je n'ai pas encore, et de loin, fini ma tournée d'inspection, je veux la terminer, je ne veux pas dormir ici, je cède seulement à la tentation de m'organiser en ce coin comme si je voulais le faire, juste pour voir si on y réussit toujours aussi bien qu'autrefois. Et j'y réussis en effet, mais je n'arrive plus à en sortir, je reste là, plongé dans une profonde torpeur. J'ai dû dormir très longtemps, je ne me réveille que dans le dernier sommeil, un sommeil qui s'évanouit déjà de lui-même; il faut en effet qu'il ait été extrêmement léger, car c'est un imperceptible sifflement qui y met fin. (p. 756)

Or, le bruit n'apparaît à proprement parler pour "la première fois" que dans la deuxième partie du récit (après la redescende de la créature dans le terrier). Elle nous le laisse entendre avec cette phrase:

J'ai dû dormir très longtemps, je ne me réveille que dans le dernier sommeil, un sommeil qui s'évanouit déjà de lui-même; il faut en effet qu'il ait été extrêmement léger, car c'est un imperceptible sifflement qui y met fin. (p. 756)

C'est à partir de cet « *imperceptible sifflement* » que commence la véritable histoire de la créature avec l'ennemi qui fait irruption dans sa vie et altère la perception qu'elle a de sa propre demeure. Notons l'emploi de l'article indéfini « *un* » qui dénote une présence non familière introduite pour la première fois dans le récit alors que l'article défini « *le* » aurait dénoté, au contraire, la présence d'un bruit devenu habituel.

Mais si l'histoire du bruit et donc la présence d'un ennemi commence avec un « *imperceptible sifflement* », elle a tout de même une "pré-histoire" évoquée dans la première partie du récit à travers des légendes auxquelles le personnage croit et qui envahissent ses rêves:

[...] *et je vois souvent, dans mes songes, un museau renifler cupidement à l'entour.* (p.739)

Je n'ai pas d'ennemis que là-haut, il en existe aussi sous terre. Je n'en ai encore jamais vu, mais les légendes parlent d'eux et j'y crois ferme. Ce sont des esprits souterrains; la légende elle-même ne peut pas les décrire, leurs victimes elles-mêmes ne les ont pas vus. (p. 739)

Le compte rendu de son passé à la fin de la deuxième partie donnerait aussi quelques éléments de compréhension:

[...] *j'entendis brusquement un bruit dans le lointain. Jeune comme je l'étais, je ressentis alors plus de curiosité que de crainte [...] J'étais très curieux de comprendre, mais je restais calme et de sang-froid. Peut-être suis-je, pensais-je, au milieu du terrier d'un autre, son possesseur va venir jusqu'à moi. Si cette hypothèse s'était vérifiée, n'ayant jamais été avide de conquêtes ni de querelles, j'aurais pris le large pour aller bâtir ailleurs. Mais j'étais jeune, je n'avais pas encore de logis, rien ne m'empêchait de garder ma tranquillité intérieure. La suite de l'aventure ne m'émut pas davantage, je ne sus pourtant pas ce qui se passa. Si celui qui creusait cherchait [vraiment] à venir vers moi parce qu'il m'avait entendu [creuser], j'ignore pourquoi il changea soudain de direction comme il le fit, si ce fut parce que mon silence le priva de repère ou, ce qui me paraît plus probable, parce que l'adversaire modifia lui-même sa tactique. Mais peut-être aussi m'étais-je trompé complètement, peut-être n'avait-il jamais eu d'intentions hostiles, en tout cas le bruit s'accusa encore un instant comme s'il se rapprochait, et moi, dans ma jeune énergie, je n'aurais peut-être pas été fâché de voir surgir le fouisseur, mais il n'arriva rien de ce genre ; à partir d'un certain moment les grattements diminuèrent d'intensité, ils devinrent de plus en plus légers comme si [la bête fouisseuse] se détournait petit à petit de sa première direction, et tout d'un coup on n'entendit plus rien.* (p. 769-770)

A ce moment-là, le statut du bruit n'est que *songe* et *légende*, il n'est pas clairement affirmé, il reste une simple intuition, un possible. Ce n'est pas une présence susceptible d'être prise en compte pour la construction de sa demeure.

Il est important de noter l'oxymore que constitue l'expression *imperceptible sifflement*. Ce que la créature nous révèle ici, c'est une dissociation entre la perception commune et la perception subjective. Ce qui est imperceptible pour n'importe qui, elle, au contraire, le perçoit:

[...] *c'est un bruit que ne peut percevoir en quelque sorte [que l'] oreille [du vrai] propriétaire.* (p. 757)

Ainsi la perceptibilité de plus en plus évidente du bruit demeure sur un plan subjectif, le bruit continue d'être imperceptible, voire inexistant, pour le commun des mortels, ainsi que nous l'avoue le narrateur-personnage :

Ce chut n'est rien, il me semble parfois qu'il n'y a que moi qui puisse l'entendre [...] (p. 758)

L'expression « *imperceptible sifflement* » met en évidence le flou qui entoure "l'ennemi" dans la tête de la créature: c'est le moment du passage de la puissance à l'acte, du basculement de l'imaginaire dans le réel, le moment de gestation de la bête encore à l'état embryonnaire. C'est la paranoïa de la créature, mise en action, qui produit une bête.

L'irréel (le rêvé, la légende) se rapproche de la créature et semble franchir le seuil métaphysique qui le sépare du réel pour s'installer dans ses confins; loin, certes, mais tout de même dans un lieu pouvant être saisi par les sens (l'ouïe en l'occurrence). La paranoïa fait qu'il y a une (con)fusion entre l'espace réel et l'espace imaginaire, ou plutôt une ingérence de l'imaginaire dans l'espace réel.

2.1.2.5 *Perceptions de l'ennemi*

Nous voudrions maintenant explorer l'évolution de la perception du "bruit" dans l'esprit de la créature et son impact sur la perception du terrier dans son ensemble. Avec l'avènement du bruit, la créature imagine pour la première fois la présence d'un ennemi; elle se voit pour la première fois vraiment en danger. C'est à ce moment-là qu'elle se rend compte, tout en s'en plaignant, qu'elle n'a fait jusqu'ici qu'aménager une maison, alors qu'elle aurait dû s'investir plus tôt, dès sa jeunesse, dans une construction plus résistante, d'un tout autre ordre, proche d'une architecture militaire, d'une forteresse.

Voici le passage où s'exprime ce basculement entre la maison (qu'elle a) et la machine de guerre (qu'elle aurait souhaité avoir):

On éprouve le sentiment qu'on n'a jamais au fond organisé le terrier pour se défendre [contre] une attaque; on en avait bien l'intention, mais, malgré toutes les expériences, on croyait le péril lointain et on ne s'inquiétait pas de préparer la défense, ou plutôt si, on s'en inquiétait bien (car comment ne l'eût-on pas fait ?...), mais on s'en occupait beaucoup moins que d'organiser la vie paisible aux nécessités de laquelle on subordonnait tout. (p. 764-65)

C'est pour cela qu'elle ne comprend plus son ancien plan, le plan d'une maison subordonnée aux nécessités d'une vie "normale":

Voici soudain que je ne comprends plus mon ancien plan; je ne trouve plus la moindre trace de raison à ce plan [qui me paraissait] autrefois raisonnable. (p. 765)

Le bonheur domestique dont la créature a joui jusqu'ici est mis en question et même considéré comme l'une des causes de son échec actuel:

C'est justement parce que je suis possesseur de ce grand ouvrage si fragile que je me trouve sans défense contre toute attaque un peu sérieuse: le bonheur de le posséder m'a gâté. (p. 768)

La taille que la créature confère imaginativement à l'ennemi est proportionnelle au bruit qu'il semble émettre. Cette taille est en variation permanente car elle est en rapport direct avec la sensation de vulnérabilité, changeante elle aussi, éprouvée par la créature. Cette sensation la pousse d'ailleurs à proposer de nouveaux projets architecturaux en correspondance avec la taille de l'ennemi, qu'elle cherche à contrecarrer par ce biais.

Nous allons observer cette évolution de la taille de l'ennemi en fonction du bruit à travers cinq catégories: *Type de bruit*, *Intensité*, *Fréquence*, *Distance* et *Source*, afin de mieux saisir les perceptions du propriétaire du terrier.

– (variation du) Type de bruit:

sifflement imperceptible (p. 756) / c'est un bruit que ne peut percevoir en quelque sorte [que l'] oreille [du vrai] propriétaire (p. 757) / « chut » répété (p. 757) / la simple haleine d'un son (p. 758) / bourdonnement (p. 760) / crissement intermittent, petit sifflement (p. 764) / « chut » [qui] continue dans le lointain (p. 764).

– (variation de l') Intensité du bruit:

imperceptible et indistinct: *je l'entends de plus en plus distinctement* (p. 758) / minuscule: *puisque ce bruit reste tout de même minuscule* (p. 761) / perceptible : *nettement sensible à l'oreille* (p. 764) / intense: *On entend le bruit de partout, toujours avec la même intensité* (p. 766) / accentué: *le crissement s'était affaibli ? Non, il s'était accentué* (p. 770).

– Fréquence du bruit:

discontinu: *Il n'est même pas constant, comme ils sont d'ordinaire, il opère de longs arrêts* (p. 757) / régulier: *il continue à résonner sans aucune modification, toujours aussi ténu, à intervalles réguliers* (p. 766).

– Distance du bruit (par rapport à la créature):

lointain: *le « chut » continue dans le lointain* (p. 764) / proche: *M'absorbe-t-il, après tout, ce crissement? Il augmente, il se rapproche* (p. 766) / enveloppant: *je pense qu'elle m'enveloppe, qu'elle me cerne* (p. 767).

– (hypothèses sur la) Source du bruit:

des petites bêtes: *les petites bêtes que j'ai trop peu surveillées et trop épargnées se sont percé en mon absence un nouveau chemin quelque part, cette petite galerie en a rencontré une autre, l'air s'y engouffre et c'est ce qui produit ce sifflement* (p. 756) / minuscules vermines: *il s'agira d'un bruit produit par les fouissements de quelques minuscules vermines qui auront infâtement exploité mon absence* (p. 759) / menu peuple: *menu peuple de la terre* (p. 760) / animal inconnu: *peut-être s'agit-il d'un animal que je ne connais pas encore? Ce serait possible* (p. 760) / horde de petits animaux migratoires: *il faudrait que ce fût toute une bande qui eût envahi brusquement mon domaine, une grande horde de petits animaux plus gros que la vermine* (p. 761) / animaux minuscules: *ce sont peut-être des animaux minuscules, plus petits encore, beaucoup plus petits que ceux que je connais* (p. 761) / source d'eau: *que l'eau s'est mise à pénétrer par quelque endroit* (p. 766) / un seul et grand animal: *je crois, au fond — il est inutile de chercher à le nier —, que ce crissement provient d'un animal, et non pas d'un grand nombre de petits animaux, mais d'un seul et grand animal* (p. 766) /

un grand animal inimaginable: *il doit être [seulement] plus dangereux que tout ce qu'on peut imaginer* (p. 767).

De ces séquences, on peut dégager un premier constat: le bruit devient de plus en plus perceptible, plus fort et dangereux, de plus en plus régulier, sa source devient plus "grande" et "proche". La vermine en effet se transforme, jusqu'à devenir "Bête". C'est l'avant-dernier terme par lequel la créature définit l'ennemi au regard du bruit qu'elle fait, à chaque fois plus puissant, plus obsédant; la terre vibre après son passage ainsi qu'on peut l'entendre dans la citation ci-dessous:

C'est parce que mon dernier postulat doit être juste qu'on peut entendre cette bête de si loin, il y a longtemps que je retourne cette idée dans mon cerveau; la bête doit travailler très vite, elle traverse aussi rapidement le sol qu'un promeneur traverse un chemin; la terre frémit sous ses griffes, et, même quand la bête est passée, ce tremblement et le bruit du travail marient leurs sons à cette grande distance, et moi, qui n'en entends que les dernières vibrations, je les entends partout semblables. Ajoutez que la bête n'avance pas sur moi, aussi le bruit ne peut-il changer; elle doit avoir quelque projet dont le sens m'échappe. (p. 767)

A partir de ce moment, la créature commence à modeler son ennemi déjà constitué en bête, à le détailler par l'imagination:

[...] ce ne sont pas les ongles qui constituent le principal outil de la bête; elle doit simplement s'en aider, elle opère sans doute surtout avec son museau ou son groin qui doit aider sa force formidable de je ne sais quels tranchants aigus. Elle fore probablement la terre d'un seul coup de ce groin puissant, elle arrache du sol un énorme morceau. (p. 767)

La créature en trace les traits, mais ce n'est pas seulement un portrait, il s'agit d'une scène où se déroulent des actions réalisées par la « bête ». La créature conçoit une narration, et cette narration, étrangement, ressemble à sa propre vie: elle attribue à la « bête » des éléments de sa propre vie:

C'est cette aspiration que j'entends comme une sorte de « chut »; ce doit être en réalité un bruit qui ébranle la terre, non seulement à cause de la force de la bête, mais aussi à cause de sa hâte, de son affairément au travail. Il y a, au moins au début, un reflet spéculaire et symétrique, qui va bientôt être surmonté: elle a toutes les facultés nécessaires pour aboutir. [Non], je ne pouvais pas m'attendre à pareil adversaire. (p. 768)

Enfin la bête devient, étonnamment, *quelqu'un*, un pseudo-homme: « *il vient quelqu'un* » (p. 768). Dans ce sens, taxinomiquement, il semblerait que l'ennemi évolue de manière inverse à la créature. Si nous adhérons à l'idée de Bernard Lahire

selon laquelle la créature devient de plus en plus animale, on peut aussi penser que la bête, à l'inverse, devient de plus en plus humaine. La peur du personnage est précisément de rencontrer, ce qu'il avait peut-être été dans un passé lointain: un homme.

Mais si la créature fait preuve d'une grande imagination, elle se rend compte, à un moment donné, qu'elle est face à quelque chose qui la dépasse. Ce constat va avoir une influence sur la taille qu'elle accorde à son ennemi, désormais démesuré car inimaginable et sur la perception des dimensions de la demeure qui elle aussi va devenir de plus en plus grande. Elle risque même de passer d'une « *formidable étendue* » (p. 739) à un certain "au-delà du formidable". La nouvelle galerie qu'elle imagine construire en direction du bruit, et qui "part" vers l'inconnu, sans taille définie, sera l'agent de cette démesure. Elle va tendre vers une monumentalité monstrueuse, avec le bruit (immesurable) comme cause de sa *dé-mesure*.

À un moment donné, l'absence de la bête devient tellement impossible à supporter que le personnage fait appel une nouvelle fois, et avec beaucoup d'efforts, à son imagination. Néanmoins celle-ci semble déjà avoir tout donné et le personnage kafkaïen ne va plus trouver en lui les réserves susceptibles de l'aider à se former une image même approximative de son ennemi. La reddition, fruit de sa seule imagination, semble imminente.

Or, l'*inimaginable*, bien installé dans la tête de la créature kafkaïenne, la pousse à envisager le seul enivrement capable de tolérer une telle démesure, le gavage:

Cette galerie m'apporterait la certitude ? J'en suis à ne même plus chercher une certitude. [...], je pense à la bête étrangère qui creuse son chemin au loin, puis je me dis que je devrais me gaver de mes provisions tant que j'en ai encore la possibilité. C'est sans doute là le seul plan exécutable [qui] me reste. (p. 771)

Outre le fait de se délecter le palais – peut-être pour la dernière fois – et d'empêcher l'ennemi de lui voler son butin, ce plan cherche à réactiver son imagination par le biais d'un excès de viande qui, comme un électrochoc ou une drogue, forcerait le cerveau de la créature à produire des images d'un l'ennemi mis hors circuit. Mais ce dernier plan ne fonctionne pas; la créature abdique, elle ne fait plus d'efforts, ne travaille plus, ne construit plus, n'améliore plus sa demeure, n'imagine plus. Elle a *épuisé*, non seulement

les réalisations, mais aussi les projets, c'est-à-dire les possibles. Elle est *épuisée*¹³⁵. Le minimum qu'elle puisse envisager, est d'arriver à un accord avec la bête. Plus de (machine de) guerre, plus de plan défensif, l'armistice semble imminent. La créature se fait à l'idée que sa demeure n'est pas en état de combattre un tel ennemi, elle songe donc à une trêve.

Si elle voyage, je pourrais peut-être m'entendre avec elle. Si elle arrive [vraiment] jusque chez moi, je lui donnerai quelques-unes de mes provisions et elle poursuivra sa route. Et voilà, elle poursuivra sa route. Dans mon tas de terre, naturellement, je peux tout rêver, je peux même rêver [d'une entente, bien que je sache parfaitement que cela ne puisse pas exister et que dès l'instant où nous nous verrons, que dis-je? où nous nous sentirons à proximité l'un de l'autre, nous sortirons griffes et dents avec un nouvel appétit, même si nous sommes repus, tous les deux au même moment, pas une seconde plus tôt, pas une seconde plus tard, avec une égale folie. (p. 771)

Ce qu'elle cherche à travers la trêve, c'est de garder, au moins, une certaine indépendance. Aucun accord de connivence, de cohabitation n'est possible. Pour la créature son autonomie est *vitale*. Seuls la distance et l'éloignement doivent prévaloir, c'est le seul point qu'elle veut défendre lors de l'accord de reddition:

[...] alors il ne saurait même pas être question d'aller rêver à une entente. Même s'il s'agit d'un animal si singulier que son terrier puisse supporter un voisinage, mon terrier à moi n'en admet aucun, tout au moins aucun qui s'entende avec un autre [...] Là non plus, naturellement, ce ne sera pas par des négociations qu'on obtiendra un résultat, il faudra que l'animal comprenne de lui-même ou que je lui impose ma volonté. (p. 771-72)

2.1.2.6 Perception de soi

Dans *Le Terrier*, le plus important n'est pas la perception que la créature a de l'ennemi (et à travers lui de sa demeure) mais la perception qu'elle imagine que l'ennemi a d'elle-même. C'est grâce à l'affirmation de son existence dans la conscience de l'ennemi qu'elle pourra dire qu'elle existe, car la perception qu'elle a d'elle-même semble ne pas lui suffire pour exister¹³⁶:

[...] il est très important de savoir s'il connaît mon existence et ce qu'il en connaît. Plus j'y réfléchis, plus il me semble invraisemblable qu'il m'ait entendu: il est possible, bien que je trouve personnellement la chose

¹³⁵ « L'épuisé épuise tout le possible [...] l'épuisé ne peut plus se possibiliser [...] il s'épuise en épuisant le possible [...] il épuise ce qui ne se réalise pas dans le possible ». DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, op.cit., p.57-58.

¹³⁶ Dans ce sens, le personnage rejoint la posture de l'évêque Berkeley: « *esse est percipi* » – tellement présente aussi dans l'œuvre de Beckett, notamment dans le film *Film*.

inconcevable, qu'il ait eu je ne sais comment de vagues renseignements sur moi, mais il ne m'a sûrement pas entendu. Tant que je n'ai rien su de lui il n'a jamais pu m'entendre, car je restais silencieux — il n'y a rien de plus silencieux que la scène de mon retour au terrier, quand nous nous retrouvons après une longue absence —, et ensuite, quand j'ai fait les fouilles pour mes recherches, il aurait fort bien pu m'entendre, bien que ma façon de forer fasse extrêmement peu de bruit, mais, s'il m'avait réellement entendu, je l'aurais nécessairement remarqué, il aurait dû s'arrêter fréquemment pour épier au cours de sa besogne. (p. 772)

Peut-être que ce bruit ne surgit dans sa tête que pour l'assurer de sa propre existence, pour l'aider à s'auto-percevoir, à se dire "quelqu'un".

Avec *Le Terrier* le projet kafkaïen atteint le degré maximal dans son exploration de la condition de l'étranger, dépassant même les limites du concept. Si Karl Rossmann, Joseph K., K., et Grégor Samsa sont et se sentent étrangers dans le milieu où ils se trouvent, ce que l'entourage ne manque pas de leur faire remarquer en permanence, la créature du *Terrier*, également étrangère à son milieu, devient peu à peu étrangère à elle-même. Doutant de sa propre existence, elle implore autrui de l'identifier, voire de lui restituer la condition « de *quelqu'un* », même étranger. L'architecture du terrier pourrait donc être comprise comme un complexe dispositif de perception à partir duquel le personnage essaie d'abord de saisir son ennemi, et une fois ce stade atteint, de capter l'image que l'ennemi se fait de la créature elle-même. L'ennemi, la source du bruit, serait donc ce qui manque au dispositif architectural kafkaïen pour devenir *miroir*, permettant à la créature de voir son propre reflet, et par là de dévoiler son identité.

Conclusion

Si la perception visuelle que les personnages des deux récits ont des architectures qu'ils habitent reste difficile, voire impossible, cela vient tantôt des conditions matérielles des bâtiments, tantôt de l'état du corps et de l'esprit des personnages eux-mêmes. L'architecture du *Dépeupleur* se "cache" derrière la lumière qu'elle émet, lumière qui par ailleurs attende aux corps, en leur enlevant leurs facultés visuelles et tactiles. L'architecture du *Terrier*, de son côté, se camoufle et se soustrait à son environnement en s'enterrant, inversant par là le rapport habituel entre matière (terre) et espace propre à

l'architecture, ne pouvant par là-même être perçue visuellement. En dépit de cela, les personnages des deux récits font appel à des ressources alternatives à la vue pour saisir l'architecture dans laquelle ils séjournent: ceux de Beckett font appel à un vague "souvenir" de l'image du séjour leur permettant d'atteindre à tâtons leur niche de prédilection; celui de Kafka se sert du toucher, de l'ouïe et de l'odorat, pour constituer un système perceptif lui permettant d'appréhender et de surveiller l'architecture de sa demeure, appareillage pourtant contrarié en permanence par son ennemi potentiel qui empêche sa perception architecturale de se stabiliser.

2.2 USAGES

Introduction

Tout bâtiment a une fonction et il est destiné à un usage. Christian Norberg-Schulz parle de but du bâtiment¹³⁷. Et pour que cette fonction puisse se réaliser (ou être réalisée), chaque bâtiment, comme une machine, est constitué de différentes parties ayant chacune une sous-fonction spécifique qui, rapportée d'une manière précise aux autres, permet le bon fonctionnement du *système spatial*. Dans chacune des parties du bâtiment vont se dérouler différentes actions qui ont été, pour la plupart, anticipées, "prévues" par l'architecte lorsqu'il a conçu son bâtiment. L'architecture, comme cadre physique, guide et restreint les actions de l'homme. Elle incite le corps à adopter des positions et des postures précises, et parfois même l'amène à gesticuler de différentes manières. Une porte très basse contraint le corps à se pencher, un reflet sur une baie vitrée oblige les paupières à cligner¹³⁸. Ainsi, bon nombre d'actions de notre corps se produisant à l'intérieur d'un bâtiment sont conditionnées par l'architecture. Cependant, une fois construit, le bâtiment et ses espaces, même s'ils gardent leur *charge indicielle* et leur *prescription sociale* relatives à son usage, restent tout de même *disponibles* pour que l'habitant *invente* l'usage le mieux adapté à son mode de vie¹³⁹, à son état d'esprit (sauf

¹³⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Système logique de l'architecture*, op.cit, p. 123.

¹³⁸ Le petit récit ironique de Julio Cortázar, *Instrucciones para subir una escalera* (Instructions pour monter un escalier) éclaire parfaitement notre propos: « Pour monter un escalier on commence par relever cette partie du corps située à droite en bas, presque toujours enveloppée de cuir ou de peau de chamois, et qui, sauf exception, tient exactement sur la marche. Une fois posée cette partie (que pour abrégé nous appellerons pied) sur le premier degré, on prend la partie équivalente gauche (aussi appelée pied, mais qu'il ne faut pas confondre avec le pied précédemment cité), et en l'amenant à la hauteur du pied, on le fait suivre jusqu'à le placer sur le second degré sur lequel reposera le pied, et sur le premier se reposera le pied (les premières marches sont toujours les plus difficiles, jusqu'à acquérir la coordination nécessaire. La coïncidence de nom entre le pied et le pied rend l'explication délicate. Prenez particulièrement soin de ne pas lever en même temps le pied et le pied.) Arrivé de cette façon à la seconde marche, il suffit de répéter alternativement les mouvements jusqu'à se trouver au bout de l'escalier ». CORTAZAR Julio, « Instructions pour monter un escalier », *Cronopes et fameux* (tr. fr. Laure Guille-Bataillon), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993, p. 24-25. Cortázar montre en effet la relation étroite qu'il y a entre un escalier et un corps, entre la forme et les dimensions d'une marche et la posture et le mouvement des pieds et des jambes. L'escalier présume un corps, et quand ce dernier l'utilise, il adopte ou plutôt s'accommode de la forme de l'escalier, s'adapte au diagramme de la fonction d'ascension ou de descente qu'il autorise. Le corps est solidaire de l'escalier, il fait corps avec lui.

¹³⁹ On songe à ce propos au personnage du petit récit de Slawomir Mrozek, *Révolution*, qui, las d'un usage conventionnel de sa chambre, s'aventure à en inventer d'autres, la plupart particulièrement inattendus (à l'égal de Mr Knott et Watt dans *Watt* le roman de Beckett): « Je poussai le lit ici, et l'armoire au milieu. Cette fois, le changement fut radical. En effet, l'armoire au milieu de la chambre,

dans de très rares cas, les prisons, par exemple). Comme nous venons de le voir dans le chapitre précédent, l'écrivain, à la différence de l'architecte, conçoit dans son récit, non seulement un cadre physique où auront lieu des expériences possibles, mais surtout les expériences mêmes de ses personnages. Si le premier aspect de la conception de cette expérience est lié à la perception qu'en ont les personnages, le deuxième a à voir avec les *usages* qu'ils en font. L'usage peut être tout à fait routinier et banal, imposé ou prescrit, ou encore, imprévu et événementiel.

Selon Jacques Derrida, « *un événement suppose la surprise, l'exposition, l'inanticipable [...] l'événement est ce qui vient, ce qui arrive*¹⁴⁰ ». Traditionnellement, l'architecture est tout sauf cela. Elle est dévolue à la *prévision* et à l'*anticipation* d'événements devant s'y dérouler, et doit répondre à des exigences qui précèdent la construction proprement dite et la fondent. Elle naît et se construit comme un savoir sur et une pratique de l'anticipation des imprévus. Or, c'est précisément l'événement qui est le sujet de la littérature. Des événements, sont conçus par l'écrivain qui vont détourner de façon soudaine le cours « normal » des vies racontées et les conduire vers l'*insoupçonné*. L'événement est la source de l'intrigue. La tension du récit est maintenue par « *ce qui arrive* », mais davantage encore par ce « *qui n'est pas encore arrivé* »: l'événement à venir. L'intrigue fait se succéder un stade *pré-événementiel* et un stade événementiel qui en est la résolution.

L'objet architectural, agent du système spatial, et l'événement, moteur du récit littéraire, semblent donc être en totale opposition fonctionnelle. L'un est ce qui demeure, *ce qui subsiste*, alors que le deuxième est ce qui arrive et passe, le fugace. Cependant, cette opposition est ce qui justifie la rencontre entre architecture et littérature, car

*c'était plus que de l'anticonformisme. C'était de l'avant-garde. Au bout d'un certain temps, néanmoins... Ah, ce maudit "certain temps"! Bref, même l'armoire au milieu de la chambre cessa de me paraître quelque chose de nouveau et d'inhabituel. Il convenait d'opérer une cassure, de prendre une décision fondamentale. Si, dans le cadre ci-dessus défini, aucun véritable changement n'était possible, il importait de sortir complètement de ce cadre. Dès lors que l'anticonformisme se révélait insuffisant, dès lors que l'avant-garde ne donnait aucun résultat, il fallait accomplir une révolution. Je pris la décision de dormir dans l'armoire ». MROZEK Slawomir, « Révolution », *La Vie est difficile* (tr. fr. André Kozimor), Paris, Albin Michel, 1991, p. 7-9.*

¹⁴⁰ DERRIDA, Jacques dans Jacques DERRIDA, Gad SOUSSANA et Alexis NOUSS, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal. Pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2003, p.81 et 84.

l'événement met l'objet architectural en crise: des possibilités d'usage inouïs (imprévus et non conçus) entrent en scène.

Nous donc allons observer la manière dont Beckett et Kafka conçoivent l'usage des architectures où "logent" les deux cents corps-personnages du *Dépeupleur* d'une part et la créature du *Terrier* d'autre part, tout en précisant les actions qu'ils y réalisent, les postures qu'ils y adoptent et les événements qui risquent de les détourner de leurs habitudes.

2.2.1 LE DÉPEUPLEUR

2.2.1.1 Actions

Pour analyser la manière dont les corps-personnages font usage de l'architecture du *séjour-dépeupleur*, il faut revenir à une question déjà traitée dans la première partie de notre travail, à savoir la fonction du cylindre comme architecture dans le récit de Beckett. On a dit que le cylindre du *Dépeupleur* avait deux programmes l'un (faux) lié à la *recherche*, et l'autre (vrai) lié à la *dépopulation*. Il faut maintenant analyser les actions réalisées par les corps qui répondent à ces deux programmes.

Les actions liées à la *recherche* doivent être analysées de façon indépendante pour les quatre types de "chercheurs" car chacun a une manière bien à lui de faire usage du cylindre. Les mouvements et les postures diffèrent d'un type à un autre.

1- Le premier type est celui des *grimpeurs*. L'usage qu'ils font du cylindre est le plus largement répandu, il correspond au circuit de montée/descente aux niches par les échelles.

L'emploi des échelles est régi par des conventions d'origine obscure qui dans leur précision et par la soumission qu'elles exigent des grimpeurs ressemblent à des lois. (p. 18)

L'utilisation correcte des échelles garantit la conservation *harmonieuse* du séjour, son maintien en l'état, et interdit toute tentation anarchique de renverser l'ordre établi et d'engendrer le chaos. Cet usage implique une succession d'actions précises, à savoir:

– *Faire la queue*: L'action se déroule sur l'anneau le plus extérieur de la base du cylindre et sur quinze points différents, correspondant à chacune des échelles. Etant donné la densité des corps dans la zone (160 corps sur une "piste" de 50 mètres de pourtour), ceux-ci se serrent inévitablement les uns contre les autres, ce qui rend l'espace assez inconfortable; et la situation empire du fait du déplacement des échelles et de la présence de quelques sédentaires et de quelques vaincus dans cet espace.

– *Rechercher la niche*: Le seul élément architectural qui se prête au mouvement, ce sont les échelles: « *Ce sont les seuls objets [...]* » (p. 8). C'est par elles qu'une interaction directe entre corps et architecture s'opère à l'intérieur du cylindre et que s'offre une possibilité de modifier la configuration de l'espace et d'y introduire une dynamique. En ce sens, on pourrait considérer les échelles comme de l'ameublement. Une fois le grimpeur arrivé en tête de la queue, il a le droit de prendre l'échelle que son prédécesseur a laissée libre et peut donc entreprendre la recherche de sa niche de prédilection. Il se déplace tout au long de l'anneau extérieur ou périphérique du cylindre – toujours dans le sens du « *tourbillon* » – jusqu'à la niche, tout en traînant l'échelle. Les grimpeurs effectuent donc un mouvement circulaire dans un seul sens. Comme les roues ou les pignons d'un moteur, ils garantissent la survie du dispositif qui fonctionne comme une dynamo; ainsi, le séjour *marche* et continue de marcher grâce à leur mouvement perpétuel de montée et de descente. Il faut noter que ce déplacement des échelles est très inconmode du fait de la densité des corps dans l'espace mais aussi de la taille des échelles elles-mêmes (de 6 à 14 mètres), ce qui suppose, on peut l'imaginer, un effort considérable des corps, surtout quand elles n'ont pas de coulisse

– *Monter aux niches*: C'est une action, comme les précédentes, assez pénible, exigeant non seulement de grands efforts mais aussi un certain talent acrobatique de la part des corps, forcés de se contorsionner pour relier les distances qui séparent les échelons entre eux, en comblant les vides laissés par ceux qui ont été arrachés. Forcer à utiliser des

échelles dans un tel état avancé de détérioration, à la limite de l'opérationnel, ne peut se comprendre que comme une manière d'infliger de la souffrance aux corps:

Il faut cependant du courage pour s'en servir. Car il leur manque à toutes la moitié des échelons et cela de façon peu harmonieuse. S'il n'en manquait qu'un sur deux le mal ne serait pas grand. Mais l'absence de trois à la file oblige à des acrobaties. (p. 9)

On pourrait croire que ce dysfonctionnement est contingent, mais il n'en est rien. La contingence n'est qu'apparente. La citation suivante peut nous aider à soutenir notre hypothèse:

N'empêche que ces échelles sont très demandées et ne risquent pas d'être réduites à l'état de simples montants reliés uniquement à la base et au sommet. (p. 9)

Il semble qu'il y ait eu un critère de conception des échelles relativement clair: certains échelons seraient susceptibles d'être détachés de la structure de l'échelle. En effet, s'ils avaient tous eu le même degré de fragilité les échelles auraient été inutilisables, ce qui n'est pas concevable. Si au contraire, tous les échelons avaient été bien fixés, la torture voulue par le concepteur n'aurait pas pu être infligée aux corps.

Or, les échelons arrachés *semblent* avoir perdu leur fonction d'origine pour en assurer une autre: devenir des armes utilisées par certains corps pour agresser et se défendre. Mais, si on suit la logique exposée dans le paragraphe précédent, cette fonction semble avoir été voulue dès l'origine. Ce n'est pas que les échelons se soient détachés par hasard et soient devenus fortuitement des armes, c'est qu'ils étaient censés le devenir.

– *Séjourner dans les niches*: Si dans les deux premières actions, l'agent de torture est le *manque d'espace* (congestion sur l'anneau extérieur), et dans la troisième le *manque de matière* (échelons arrachés), dans la quatrième, l'agent de torture est lié au *manque de temps*. En effet les corps sont obligés, par "la loi", de quitter les niches après un certain temps, excluant toute intimité, tout repos, toute recherche approfondie.

Dans ces niches, les corps adoptent des postures variées, surtout dans les tunnels qui relient certaines niches entre elles: ils peuvent s'allonger et ramper, ainsi que nous le fait comprendre le narrateur:

Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des

articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. (p. 10)

Ils peuvent ramper à tâtons dans les tunnels en quête de rien (p. 26)

Il est important de souligner, à la lecture de ces citations, que la pénétration dans les coffres (les niches) et dans les tunnels ne se fait pas debout. L'explication tient à la largeur et à l'ampleur des bouches d'accès, alors qu'aucune information concernant la hauteur ne nous est donnée. Seule la position du corps étendue est possible dans ces espaces. La forme architecturale des coffres et des tunnels s'impose donc aux corps les obligeant à adopter une posture qui, en l'occurrence, est une posture de mort. Mais comme ils n'ont pas encore été lâchés par la vie (et/ou atteints par la mort), ils rampent¹⁴¹, dans une condition intermédiaire de morts-vivants.

– *Descendre des niches* (et recommencer le cycle lorsque le grimpeur regagne la queue): Ici, l'action et la posture adoptée par les corps sont similaires à celles de la montée, mais en sens inverse avec l'avantage pour la descente que les grimpeurs bénéficient de la gravité, ce qui diminue considérablement les acrobaties pour passer d'un échelon à l'autre, mais augmente les risques de chute.

2- Le deuxième type de chercheurs est celui des *guetteurs*. Ce sont des chercheurs qui décident d'arrêter la recherche au centre du cylindre pour la reprendre dans l'anneau extérieur ou *zone d'ascension* aux niches. L'usage qu'ils font du cylindre est comparable à celui des grimpeurs lors de la première étape de leur action: ils attendent, debout, collés les uns aux autres, dans la queue située sur un deuxième anneau imaginaire – entre l'arène et l'anneau extérieur –, que l'un des grimpeurs abandonne la recherche, pour, ensuite, occuper la place vacante dans l'une des quinze files présentes dans l'anneau périphérique.

Obligation donc pour le chercheur de l'arène désirant se rendre chez les grimpeurs d'en guetter l'occasion chez les intermédiaires ou chercheurs-guetteurs ou guetteurs tout court. (p. 37)

¹⁴¹ Pour une analyse approfondie de la reptation dans l'œuvre de Beckett et de *l'espace architectural rampant* qu'il produit, voir notre *(anti)Chambre Rampante*. RESTREPO RESTREPO Esteban, *(anti)Chambres. Les architectures fragiles dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 155-166.

Ce sont eux qui attendent le plus et qui risquent de désespérer le plus, parce que leur temps d'attente, à la différence de celui des grimpeurs, est imprévisible, pouvant se prolonger indéfiniment car il n'existe aucune règle obligeant les *grimpeurs* à abandonner l'anneau extérieur dans un délai précis, suite auquel ils laisseraient une place libre dans la zone d'ascension:

N'empêche qu'au guetteur à l'affût d'un départ l'attente peut paraître interminable. Quelquefois n'en pouvant plus et fortifié par la longue absence il renonce à l'échelle et retourne chercher dans l'arène. (p. 42)

3- Le troisième type de chercheurs est celui des *sédentaires*, qui font un usage de l'architecture du séjour tout à fait opposé à celui des grimpeurs. Ils ne suivent pas les règles du cylindre: « *Ce sont paradoxalement ces sédentaires qui troublent le plus par leurs violences le calme du cylindre* » (p. 12). Néanmoins, leur manière d'être dans l'espace est tolérée parce qu'ils n'interfèrent pas (trop) dans la dynamique de montée et de descente aux niches (même s'ils la contrarient). Leur indifférence aux lois du cylindre n'arrive pas à troubler le bon fonctionnement des échelles, sans lequel l'état de « *pandémonium* » (p. 22) serait vite atteint. Ainsi, réfractaires à toute codification architecturale et civique, ils choisissent leur place tout en passant indifféremment d'une zone du cylindre à une autre. Ils sont en quelque sorte *an-architecturaux* et *an-architecturables*, indifférents à l'*arkhê* qui règne dans le séjour. Pour eux, le cylindre est un espace sans marques et sans plis, sans symboles et sans lois. Leur manière de faire usage de l'espace est liée au fait que « *leur besoin de monter est mort* » (p. 12), qu'ils ont arrêté leur quête. Las de chercher sans rien trouver, ils consacrent leur temps à une sorte de *non-recherche*, à une errance absolue:

[...] s'ils ne circulent plus c'est qu'ils ont fait le calcul et estiment avoir plus de chances en restant à la place qu'ils ont conquise et s'ils ne montent presque plus dans les niches et tunnels c'est pour y être montés trop souvent en vain ou pour y avoir fait de trop mauvaises rencontres. (p. 26)

Il est curieux de noter la présence sur la piste d'un certain nombre de sédentaires assis ou debout contre le mur. Pratiquement morts aux échelles et source de gêne aussi bien pour le transport que pour l'attente ils sont néanmoins tolérés. Le fait est que ces sortes de demi-sages chez qui d'ailleurs tous les âges sont représentés inspirent à ceux qui s'agitent encore sinon un culte du moins une certaine déférence. Ils y tiennent comme à un hommage qui leur est dû et sont maladivement sensibles au moindre manque d'égards. Un chercheur sédentaire à qui l'on marcherait dessus au lieu de l'enjamber peut se déchaîner au point de mettre tout le cylindre en émoi. (p. 22-23)

Les sédentaires sont les êtres les plus orgueilleux, et leur orgueil a des conséquences sur la manière dont ils font l'expérience du séjour. Ce sont les plus respectés et la non déférence des autres les indispose.

4- Le dernier type de chercheurs est celui des *vaincus*. Dire qu'ils *font usage* de l'architecture du cylindre, est sans doute trop dire. Pas plus que les sédentaires, ils ne se servent du cylindre pour effectuer une quelconque recherche; ce qui les distingue de ces derniers est une certaine posture du corps: la tête penchée et les yeux baissés, ils évitent de regarder comme d'être regardés:

Yeux baissés ou clos signifient abandon et n'appartiennent qu'aux vaincus [...] Ils peuvent errer dans la foule et ne rien voir [...] Ils peuvent attendre au pied des échelles et quand vient leur tour monter dans les niches ou tout simplement quitter le sol. Ils peuvent ramper à tâtons dans les tunnels en quête de rien. Mais normalement l'abandon les fige aussi bien dans l'espace que dans l'attitude. C'est celle-ci le plus souvent profondément voûtée qu'ils soient debout ou qu'ils soient assis qui permet de les distinguer des chercheurs sédentaires dévorant du regard chaque corps qui passe sans que pour autant la tête bouge. (p. 24-25)

Néanmoins, il est intéressant de noter que même si « *normalement l'abandon les fige aussi bien dans l'espace que dans l'attitude* » (p. 26), « *ils peuvent [aussi] errer dans la foule et ne rien voir* » (p. 25). Si les sédentaires brisent les règles d'usage de la base du cylindre, les vaincus, au moins ceux qui ne sont pas immobiles, *feignent* un usage normal du séjour, celui entrepris par les grimpeurs:

Ils peuvent attendre au pied des échelles et quand vient leur tour monter dans les niches ou tout simplement quitter le sol. Ils peuvent ramper à tâtons dans les tunnels en quête de rien. (p. 25)

Les vaincus ne cherchent plus, mais ils "jouent" les actions représentant la recherche. Ce sont des *simulateurs* de la recherche.

À la différence des sédentaires, ils ont perdu toute orgueil, ils ne sont pas dérangés si quelqu'un leur marche dessus, ils veulent passer inaperçus, et ils semblent y réussir. Même le narrateur semble, parfois, ne pas se rendre vraiment compte de leur présence. Quand il dit qu'il y a deux cents corps à l'intérieur du cylindre, il se met en contradiction avec lui-même, avec son propre point de vue, avec sa propre formule:

[...] les premiers sont deux fois plus nombreux que les deuxièmes qui sont trois fois plus nombreux que les troisièmes qui sont quatre fois plus nombreux que les quatrièmes soit cinq vaincus en tout et pour tout. (p. 29)

Si on suit le décompte fait par le narrateur, cela donne 120 grimpeurs, 60 guetteurs, 20 sédentaires et 5 vaincus, soit un total de 205 corps, et non pas 200 comme on aurait tendance à le penser et comme le narrateur le rappelle à maintes reprises. L'extrait ci-dessous, semble démontrer ouvertement cette indifférence aux vaincus, leur disparition:

Puisque seule la tentation de l'échelle peut rompre la fixité des sédentaires leur cas n'a rien de spécial. Les vaincus de toute évidence n'entrent pas ici en ligne de compte. (p. 43)

Les corps sont identifiés par groupe en fonction de la recherche qu'ils effectuent, la distinction individuelle est presque inexistante dans le récit. Mais, il y a néanmoins quelques corps, de vaincus notamment, dont le narrateur rend compte par des traits singuliers. Nous avons parlé à maintes reprises de la "nord" que les corps utilisent pour s'orienter. Elle ne se sert pas à proprement parler de l'architecture du cylindre, c'est elle, au contraire, qui a une fonction signalétique, un rôle architectural dans le cylindre. Comme nord, elle n'est pas seulement un outil servant à l'orientation géographique des corps, elle sert aussi à leur montrer l'état ultime de leur organisme dont elle est l'illustration. C'est dans cette direction, vers ce "nord", que tous les corps, sans exception, se dirigent. La tête penchée, le corps recroquevillé et totalement fixe, à l'instar des corps de William Blake, font de la *mort(e)-nord* le modèle (d'anti-homme) beckettien.

Elle est assise contre le mur les jambes relevées. Elle a la tête entre les genoux et les bras autour des jambes. La main gauche tient le tibia droit et la droite l'avant-bras gauche. Les cheveux roux ternis par l'éclairage arrivent jusqu'au sol. Ils lui cachent le visage et tout le devant du corps y compris l'entre-jambes. Le pied gauche est croisé sur le droit. Elle est le nord. Elle plutôt qu'un autre vaincu quelconque en raison de sa fixité plus grande. (p.46-47)

Le dernier corps est celui sur lequel le narrateur se focalise à la fin du récit, nous en avons déjà parlé et nous en reparlerons bientôt.

2.2.1.2 Événement

De prime abord, les règles d'utilisation du séjour sont peu nombreuses et élémentaires, mais ce n'est qu'une fausse impression. En effet, le plus petit détournement de l'une d'elles par l'un des corps semble avoir été anticipé par une autre loi plus précise. Cela fait que les lois se multiplient « *ainsi de suite à l'infini* » (p. 41 et 49) – Beckett y

consacre une partie importante de son récit –, même si « *tout n'a pas été dit et ne le sera jamais* » (p. 42). Les usages, actions et postures semblent tous contrôlés et prévus à l'avance, et l'expérience des corps à l'intérieur de cylindre ne fait que mettre en évidence un tel contrôle et un tel extrémisme dans la prévision.

En ce sens il n'y a pas, il ne devrait pas y avoir – à première vue – d'événement dans *Le Dépeupleur*. Rien d'imprévu ne peut en principe arriver aux deux cents corps. Ce dont le récit parle, c'est de ce qui se passe de façon répétitive, cyclique, autrement dit de la routine, du prévisible et du semblable.

Cela est vrai de la presque totalité du récit. Néanmoins, à la fin, un événement survient:

Ainsi de suite à l'infini jusqu'à ce que vers l'impensable fin si cette notion est maintenue seul un dernier cherche encore par faibles à-coups. Rien ne le distingue au premier abord des autres corps figés debout ou assis dans l'abandon sans retour [...] Et le voilà en effet ce dernier si c'est un homme qui lentement se redresse et au bout d'un certain temps rouvre les yeux brûlés [...] Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. A genoux il écarte la lourde chevelure et soulève la tête qui n'offre pas de résistance. Dévoré le visage mis ainsi à nu les yeux enfin les pouces sollicités s'ouvrent sans façon. Dans ces calmes déserts il promène les siens jusqu'à ce que les premiers ces derniers se ferment et que la tête lâchée retourne à sa vieille place. Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. Se tait du même coup le grésillement d'insecte mentionné plus haut d'où subitement un silence plus fort que tous ces faibles souffles réunis. Voilà en gros le dernier état du cylindre et de ce petit peuple de chercheurs dont un premier si ce fut un homme dans un passé impensable baissa enfin une première fois la tête si cette notion est maintenue. (p. 49-51)

Il y a donc un changement radical quant aux paramètres établis et implémentés tout au long du texte. Le narrateur ne parle plus du fonctionnement et des lois civiques du cylindre, il s'arrête enfin sur un événement. Il s'agit de l'histoire du dernier corps, la seule histoire individuelle énoncée. Quelle est donc la singularité de cet événement le premier et le dernier?

L'événement ici, est la fin du cylindre et du petit peuple, l'accomplissement de la dépopulation. L'événement de la mort du petit peuple est connecté à un événement touchant directement l'architecture: celle-ci cesse de fonctionner de manière habituelle,

elle se fige, à l'instar des corps, sans pour autant s'effondrer. Cette "coïncidence" apparente semble pourtant nier le statut événementiel de chacune des deux actions: on pourrait penser que le concepteur du séjour a prévu, dès l'origine, une telle issue. Et pourtant aucune coïncidence ici. C'est bien la mort du *premier homme* ou du dernier corps après la mort de tous les autres qui déclenche l'arrêt du cylindre.

Il faut noter qu'il y a bien un événement dans la narration qui n'est autre que la manière "inattendue" dont le narrateur appelle le dernier corps: « *si c'est un homme* ». C'est la première et unique fois qu'il se réfère ainsi à l'un des corps. C'est l'homme donc, ou si l'on préfère la condition humaine qui devient, dans ce cas, événement; et encore, le narrateur n'en est pas si sûr, le « *si c'est* » n'en garantit pas le statut humain, il n'est que possible, et n'advient qu'à la seule condition que le reste des corps s'immobilise. Ainsi, une solitude radicale, celle du moment juste avant l'extinction, où l'homme est le dernier de son "espèce", semble une condition nécessaire pour que cet "*homme possible*" puisse exister. Pourtant cet état de possibilité ne dure que peu de temps: le temps qui s'écoule entre le moment où le dernier corps se redresse et ouvre les yeux pour se diriger vers la vaincue appelée « le nord » et fixer ses yeux dans les siens pour ensuite retourner à sa place et retrouver sa posture définitive. L'événement que représente cet "homme possible" est bref et insignifiant par rapport à la vie du petit peuple et du cylindre lui-même. Ici, Beckett manifeste un scepticisme vis-à-vis de l'homme, de l'humain, car s'il lui donne une place, elle est dérisoire dans la "vaste" – voire « *impensable* » – chronologie du cylindre et du petit peuple de chercheurs. Scepticisme auquel s'ajoute un certain paradoxe cynique: pour l'écrivain, en effet, l'homme, l'humain, connaît sa seule possibilité d'être quand il s'approche de sa propre fin; c'est à ce moment fugace qu'il émerge pour s'éteindre aussitôt.

Il n'y a pas d'histoires à proprement parler dans l'œuvre de Beckett parce que les événements y sont rares. Pour Beckett, le seul événement digne d'être raconté, c'est la mort. Mort qui est l'impossibilité de tout événement ultérieur possible. Quand la mort survient, il n'y a plus rien à ajouter, l'écriture cesse. Pour pouvoir *faire œuvre*, pour raconter quelque chose, Beckett remet toujours à plus tard, diffère l'événement-mort – le seul et le dernier, le seul qui fasse véritablement événement. C'est sous le signe de ce paradoxe que l'auteur place son œuvre entière, un paradoxe qu'il va explorer dans ses

moindres détails jusqu'en ses conséquences ultimes. Tous les récits, romans et pièces de Beckett sont en effet des variations sur l'instant qui précède la mort, sur l'*avant-mort* – et/ou l'*avant-vie*. Chez Beckett, la mort ne se donne pas comme instant de passage où s'abandonne soudain la vie; non, on devient mort, au fur et à mesure, ou peut-être est-on déjà mort (même avant d'être né). L'œuvre de Beckett s'éloigne de toute condition typiquement vitaliste. Le personnage beckettien n'est pas vivant, il n'est pas mort non plus. Il est en train de naître et en train de mourir, simultanément. Cette double non-existence est l'un des traits fondamentaux de sa nature, elle le rend réfractaire à une appartenance exclusive au monde physique. Le personnage beckettien appelle la vie et la mort mais à partir d'une spatialité parallèle, peut-être les limbes.

C'est un instant que l'écrivain prolonge chaque fois d'une manière différente. Ces extensions débordent largement le temps chronologique; c'est comme si ce moment – le dernier instant de l'agonie – devenait éternité. En fait c'est l'éternité qui définit le mieux la temporalité de la narration beckettienne, temporalité paradoxale entre le *maintenant* (de l'instant) et le *toujours* (de l'éternité). L'œuvre beckettienne se construit dans une temporalité *pré-événementielle*, la temporalité de l'attente de l'*événement-mort*. L'architecture du séjour du *Dépeupleur* est conçue comme une spatialité qui favorise l'étirement d'un tel pré-événement. L'œuvre s'inscrit dans le temps suspendu de l'agonie. L'attente devient donc la contrainte fondamentale du programme de ce *bâtiment à dépeupler lentement*.

Si Vladimir et Estragon *attendent* Godot sans rien faire, au même titre que Ham et Clov dans *Fin de Partie*, et "se dépeuplent" en quelque sorte par l'attente immobile, les deux cents corps du *Dépeupleur* (ou du moins, la plupart d'entre eux) n'attendent pas de la même manière que les personnages des deux pièces de Beckett; eux, au contraire, bougent et se déplacent. Si les personnages d'*En attendant Godot* ne font rien parce qu'il n'y a (plus) rien à faire après avoir épuisé le faire lui-même, les corps du *Dépeupleur* font toujours quelque chose, au-delà du faire lui-même. Ils excèdent le *rien à faire*: ils font sans poursuivre aucun but. L'attente dans *En attendant Godot* suppose un temps, le temps de l'ennui issu de la non-action, temps subjectif qui, pour ce faire, semble se dilater. Dans *Le Dépeupleur* le temps acquiert une autre dimension: le *faire*

sans but, inlassablement répété; c'est par ce moyen que Beckett réduit le temps au néant, l'annule.

2.2.1.3 Architecture inutile(isable)

Or, le summum de la privation survient avec les arrêts soudains du dispositif thermo-lumineux, quand les deux cents corps, sans distinction, sont privés de mouvement. A ce moment précis les corps partagent tous une même posture : l'arrêt convulsif; les typologies disparaissent momentanément. Voici quelques "images" de ces fixations collectives:

De loin en très loin arrêt des deux vibrations tributaires sans doute du même moteur et reprise ensemble au bout d'une accalmie de durée variable pouvant atteindre une dizaine de secondes. Suspension correspondante de tout mouvement chez les corps en mouvement et rigidité accrue des immobiles. (p. 15)

Les agités en restent cloués sur place dans des postures souvent extravagantes et l'immobilité décuplée des vaincus et sédentaires fait paraître dérisoire celle qu'ils affichent d'habitude. Les poings en voie de cogner sous l'effet de la colère ou du découragement se glacent à un point quelconque de l'arc pour n'achever le coup ou série de coups qu'une fois l'alarme passée. Similairement ceux surpris en train de grimper ou de porter l'échelle ou de faire l'infaisable amour ou tapis dans les niches ou rampant dans les tunnels chacun selon sans qu'il soit utile d'entrer dans les détails. (p. 30-31)

Ces arrêts peuvent être considérés comme des micro-événements malgré leur répétition parce que le moment où ils surviennent est imprévisible. Ce sont des simulations ou des anticipations du grand événement qui viendra et qui sera, celui-là, définitif. Événement final dont le narrateur annonce l'avènement sans pour autant être en mesure de le garantir:

Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. (p. 7)

L'architecture devient alors *inutilisable*, non pas parce qu'elle est endommagée ou détruite, mais parce qu'un pouvoir obscur a immobilisé le système thermo-lumineux qui assurait le mouvement des corps. Les corps ont ainsi perdu le peu de volonté qu'ils avaient, la possibilité d'un mouvement autonome. Cette immobilisation fait d'eux, momentanément, des statues; statues de chair desséchée qui partagent le statut matériel du caoutchouc dur du cylindre et se (con)fondent avec lui. Ce sont des statues

architecturales comme celles des temples, des cathédrales ou des palais classiques mais elles ne représentent ni des dieux, ni des héros mais des êtres quelconques, pire: des *anonymes*, des sans nom, en perte constante de leur identité, même collective, gagnant, en revanche, en dépopulation. Chacun de ces arrêts est une anticipation de ce qui va fatalement se produire à la fin pour chacun des corps, quand ils seront définitivement « *figés debout ou assis dans un abandon sans retour* » (p. 49).

[...] *tous tôt ou tard chacun à son tour finissent par être des vaincus pour de vrai figés pour de bon chacun à sa place et dans son attitude* (p. 28)

Si avec l'avènement (et l'événement) de leur prostration définitive, le cylindre va les "intégrer" à jamais dans sa propre architecture, pendant *les arrêts*, en revanche, les corps ne se figent que momentanément en devenant images congelées, tableaux, photographies, postures chorégraphiques. Ces poses forcées violent le peu d'intimité (de volonté et de dignité) qui leur restait: l'intimité du mouvement. Intimité que normalement l'expérience cache et protège, grâce à l'écoulement du temps, mais qui est interdite aux corps du récit de Beckett. Il y a un certain sadisme voyeuriste « *obscène* » dans ce trait du mécanisme du *cylindre-dépeupleur* qui les oblige à s'exhiber, à être inspectés, auscultés, dans un mouvement abruptement suspendu.

Mais là aussi il y a suspension et immobilité de mort dans des attitudes frôlant parfois l'obscène quand les vibrations s'arrêtent et aussi longtemps que dure cette crise. (p. 44)

2.2.1.4 *Le corps usé par l'architecture*

L'usage que les corps prétendent faire du cylindre est sans cesse contrarié par l'architecture et son mécanisme thermo-lumineux qui, comme on l'a déjà dit, "attaque" les corps, rendant encore plus difficile leur recherche devenue inutile. Cela révèle un trait paradoxal du cylindre touchant à l'usage. Faire usage de l'architecture afin d'y rechercher quelque chose s'avère non seulement vain et inutile: « *quoi qu'ils cherchent ce n'est pas ça* » (p. 30), mais encore difficile dans la mesure où les caractéristiques matérielles et spatiales de l'architecture du cylindre sont ce qu'elles sont. Le plaisir, le désir, la quête, la vue, la parole, l'intimité, le mouvement, comme fondements de l'humain sont empêchés par le fonctionnement du cylindre, par l'usage autorisé de cette architecture. Il ne reste donc qu'à subsister, c'est-à-dire à faire face avec le corps au pouvoir qui tente de le faire plier, de l'abaisser... voire de lui ôter la vie.

Mais, peut-on à proprement parler d'un usage d'une architecture dont le but est de dépeupler ses propres habitants?

Si l'homme fait habituellement usage de l'architecture pour atteindre un but, pour se protéger du milieu environnant et pour y réaliser des activités habituelles qui correspondent à ses modalités de vie, dans le cas du *Dépeupleur*, cette donnée première est inversée: c'est l'architecture qui fait usage des corps¹⁴², pour servir les desseins d'un tiers – le dépeupleur (?). L'action dépopulatrice d'une architecture: le cylindre, est menée avec précision et préméditation; ce n'est ni l'action du temps, ni celle de la maladie qui précipitent les corps vers une usure inévitable, mais bien l'action directe sur eux de l'architecture et de son mécanisme¹⁴³. Et si l'usure des corps est accélérée, celle de l'architecture ne se manifeste pas; cette dernière reste matériellement inaltérée pendant le temps de la vie du petit peuple qui l'habite, et même après. Quand tous sont exterminés, elle s'éteint tout simplement, tout en gardant intacte sa forme et sa présence physique. Il suffit de rappeler les dernières phrases du récit de Beckett:

Lui-même à son tour au bout d'un temps impossible à chiffrer trouve enfin sa place et sa pose sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. Se tait du même coup le grésillement d'insecte mentionné plus haut d'où subitement un silence plus fort que tous ces faibles souffles réunis. (p. 51)

L'architecture du *Dépeupleur* semble donc indifférente à la présence de ses habitants et au passage du temps, échappant ainsi à tout usage et à toute usure. Elle est *intemporelle*, en dehors du temps.

¹⁴² On ne peut pas éviter de penser, à ce propos, aux réflexions sur l'être de l'ustensile que Martin Heidegger expose dans *L'Origine de l'œuvre d'art* en prenant l'exemple des souliers de la paysanne dans le tableau de Van Gogh. Pour le philosophe allemand l'ustensile "disparaît" au moment où on en fait usage. « *La paysanne, durant son travail, y pense moins, ne les regardant point et ne les sentant même pas. Elle est debout et elle marche avec ses souliers. Voilà comment les souliers servent réellement* ». Cela n'est pas le cas pour l'architecture du *Dépeupleur*, dont les deux cents corps locataires ne cessent d'éprouver la présence, ce qui fait d'elle une architecture *in-utilisable* (comme ustensile). HEIDEGGER Martin, « L'Origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part* (tr. Wolfgang Brokmeier), Paris, Gallimard, 1962, p. 33.

¹⁴³ Daniel Pinson dans son livre *Usage et architecture* rend compte du lien étroit entre *usage* et *usure*. PINSON Daniel, *Usage et architecture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

2.2.2 LE TERRIER

Si nous nous tournons maintenant vers la créature kafkaïenne, comment se sert-elle de l'architecture de sa demeure? Comment agit-elle dans chacun des espaces qui la composent? Quelles postures adopte-t-elle?

2.2.2.1 Fonction générique

Ainsi que nous l'avons déjà dit et comme le suggère la créature, l'architecture représentée dans le récit de Kafka possède une fonction qui répond à la fonction générique de l'architecture: protéger, mettre à l'abri des forces de la nature:

Ah! qu'il fait bon, quand l'âge vient, avoir un terrier comme le mien! Qu'il fait bon se mettre à l'abri quand on sent l'automne approcher. (p. 740)

C'est, nous l'avons dit aussi, avant que les modalités de la vie ne viennent la spécialiser, la diviser en bâtiments indépendants, et l'établir dans un milieu donné, une architecture embryonnaire.

Le caractère générique du terrier kafkaïen vient du fait qu'il se présente comme complètement isolé, un espace en soi. A l'instar de l'ermitage, le terrier est un bâtiment coupé du monde, sans relation ou interaction avec d'autres architectures remplissant d'autres fonctions, avec lesquelles il pourrait constituer un réseau et, par-là même, un milieu architectural complexe. Il se veut autonome. Le terrier est un édifice remplissant toutes les fonctions élémentaires relevant de la survie. La créature kafkaïenne (tout comme l'ermite) y mange, y dort, y veille, y réfléchit, y fait des réserves de nourriture...

...et y meurt. Si l'architecture du terrier a été conçue pour assurer ces usages fondamentaux lui permettant de se conserver en vie, elle semble aussi avoir été conçue pour héberger les restes, la dépouille de la créature après sa mort. C'est là où la créature veut finir ses jours. C'est pour cela qu'elle ne veut pas partir. Elle veut y livrer sa dernière bataille et y périr¹⁴⁴.

¹⁴⁴ A ce propos Heinrich Henel écrit dans son article « "The Burrow" or How to Escape from a Maze »: « *Indeed he feels so completely identical with his burrow that he would be willing to be killed here, for his blood would be absorbed by his own soil and would not be lost* ». HENEL Heinrich, « "The Burrow" or How to Escape from a Maze » dans Harold BLOOM (sous la dir. de), *Franz Kafka*, New York/New 207

[...] *je sais que c'est ici mon château fort que j'ai conquis sur le sol rebelle à coups de griffes et de dents, à coups de bélier et à coups de muscles, mon château fort qui ne saurait appartenir à nul autre qu'à moi et [qui m'appartient à tel point que] je puis recevoir ici en paix la blessure mortelle de l'ennemi, car mon sang coulera ici dans un sol qui m'appartient et il ne sera pas perdu.* (p. 753)

2.2.2.2 *Arythmie habitationnelle*

Cependant, la créature kafkaïenne ne se fie pas à son architecture. Et cette méfiance va conditionner tous les usages qu'elle fait. En effet, les activités basiques comme dormir et manger seront contaminées par cette méfiance qui met en question l'essence même de l'architecture comme "abri" ainsi que l'usage que l'on peut faire de cet abri-là. Il y a une présence virtuelle qui hante les fonctions de l'habiter et en altère les usages: le sommeil est incomplet, les repas ont lieu dans une certaine intranquillité. Et si l'ordre et la fréquence régulière de ces deux actions sont fondamentales pour garantir la recharge énergétique de tout être vivant, leur irrégularité va introduire une *arythmie habitationnelle* qui se manifeste chez la créature par un désordre alimentaire et l'insomnie. Elle ne mange pas toujours quand elle a faim mais, souvent, pour calmer son anxiété, et son sommeil n'est pas continu, mais fragmenté au long des journées.

[...] *jusqu'à ce que je ne puisse plus le supporter et qu'une nuit je me rue enfin dans la place forte, ravageant mes stocks et m'emplissant jusqu'à complète ivresse des [meilleures] choses que [je possède].* (p. 744)

Ces troubles accélèrent sa fatigue, pouvant même la conduire à des moments de délire. Son habiter et son habitat sont "intermittents", et en ce sens on n'est pas loin de la situation des corps du *Dépeupleur* qui, à cause des "interruptions" constantes de leurs routines et de leurs habitudes sont toujours forcés de recommencer (à s'habituer (à l'habitation)).

De temps à autre, à intervalles réguliers, l'effroi m'arrache à mon profond sommeil et j'épie, j'épie dans le silence⁵ qui règne ici, toujours semblable jour et nuit, je souris, rassuré, et plonge, les membres détendus, dans un sommeil encore plus profond. (p. 740)

Haven/Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986, p. 121.

Dire que la créature kafkaïenne fait usage de sa construction est sans doute excessif car la construction n'étant jamais finie, elle n'est jamais prête à être utilisée. En ce sens il n'y a donc pas à proprement parler d'usage du terrier, dans la mesure où il est toujours en attente, perpétuellement différé.

Le fait que l'architecture du *Terrier* soit toujours en chantier permet à la créature de la mettre à l'épreuve au fur et à mesure de sa construction. L'habitant, qui est – ne l'oublions pas – en même temps son concepteur et son constructeur, en teste les parties une fois construites, opérant, après coup, des ajustements afin d'atteindre la forme et la disposition spatiales les mieux adaptées à ses besoins, à ses exigences et à ses caprices. En effet, certains espaces du terrier, les couloirs en l'occurrence, semblent atteindre un degré maximal d'optimisation et d'adaptation par rapport au corps de la créature, ainsi qu'elle nous le suggère dans ce passage:

[...] *car ces couloirs ont été calculés juste à la taille de mon corps pour me permettre de m'y étendre commodément, de [m'y] rouler comme un enfant, de [m'y] coucher rêveusement et de [m'y] réveiller avec félicité.* (p. 753)

Néanmoins, comme nous l'avons souligné à différentes reprises, c'est la présence indéfinie du bruit qui pousse la créature à élargir sans cesse les différents espaces de sa demeure, voire à les déformer: la chambre forte, les galeries, les couloirs (eux-mêmes), les rond points, etc. Avec l'avènement du bruit, son corps cesse d'être le modèle à partir duquel les espaces prennent leur juste mesure. C'est le corps "démessuré" de l'ennemi invisible qui devient le nouveau patron des mesures du terrier.

2.2.2.3 *Le (pré-)Événement*

Jacques Derrida dit que l'événement est *l'imprévu qui arrive*¹⁴⁵. Et c'est sans doute un événement qui hante la créature kafkaïenne du *Terrier*, mais ce n'est pas un événement qui fait irruption dans un espace donné en y laissant ses propres effets. Au contraire, il s'agit d'un événement qui n'en finit pas d'arriver, et qui n'arrivera pas. Comme le personnage du récit est une créature paranoïaque, c'est-à-dire, quelqu'un qui donne aux indices une valeur menaçante qu'ils n'ont pas forcément, quelqu'un qui considère

¹⁴⁵ DERRIDA, Jacques dans Jacques DERRIDA, Gad SOUSSANA et Alexis NOUSS, *Dire l'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal. Pour Jacques Derrida, op. cit.*, p. 81 et 84.

comme du réel ce qui n'a qu'un statut imaginaire, le *pré-événement* a pour elle des conséquences qui se manifestent dans son agir architectural. Pour elle le pré-événement a la valeur de l'événement lui-même: la puissance est déjà en acte.

Si l'événement dans *Le Dépeupleur* arrive à la fin de la narration, provoquant une altération radicale quant à l'usage du séjour par les corps – l'immobilisation perpétuelle –, dans *Le Terrier*, au contraire, l'événement est pressenti au milieu de la narration, et c'est la non-arrivée de l'événement qui fait événement.

Dans le récit de Kafka, à la différence de ce qui se passe dans celui de Beckett, le personnage n'est pas en train d'attendre l'événement dans une architecture déjà faite, c'est l'architecture qui se construit en prévision de l'événement hypothétique. L'événement qui n'arrive pas provoque et pousse la créature à des réalisations et à des projections architecturales nouvelles et inattendues qui détournent le plan d'origine du terrier¹⁴⁶. Si chez Beckett chacun des deux cents corps s'est résigné à « *chercher en vain* », en attente du moment de son propre événement – à savoir sa propre fixité, sa propre mort ou sa propre dépopulation (ou son apport à la dépopulation totale), sans rien pouvoir faire pour l'en empêcher –, chez Kafka, au contraire, la créature tente de mettre en branle, jusqu'à l'épuisement de ses forces (et de ses *possibilités*) un dispositif pour éviter, compenser, et même pour vaincre, avant qu'il n'arrive, l'événement lui-même. Ainsi le nouvel usage, induit par l'événement qui n'arrive pas, c'est la reconstruction du terrier, non plus en fonction du plan d'origine, mais sous la pression de l'événement à venir.

Ce qui se produit maintenant n'est qu'une chose que j'aurais toujours dû redouter, un événement pour lequel j'aurai dû toujours être prêt: il vient quelqu'un. (p. 768)

L'architecture traditionnelle est conçue pour résister aux dangers extérieurs, protéger l'intérieur et les habitudes de ceux qu'elle abrite par sa forme, ses dimensions et ses matériaux, forcer l'événement à rester dehors et empêcher sa propagation dans l'espace

¹⁴⁶ Jacques Derrida, dans l'un des aphorismes (le # 37 en l'occurrence) de son *Avant-propos* au numéro consacré aux liens entre Architecture et Philosophie des Cahiers du CCI, déclare en rapport avec notre propos: « *Dire de l'architecture qu'elle n'est pas, c'est peut-être sous-entendre qu'elle arrive. Elle se donne lieu sans en revenir, voilà l'événement* ». DERRIDA Jacques, « 52 aphorismes pour un avant-propos », *Cahiers du CCI. Mesure par mesure. Architecture et Philosophie*, Numéro Hors-série, Paris, Editions du Centre Pompidou/CCI, 2009, p. 11.

intérieur qu'elle configure et abrite. Dans le cas du terrier, au contraire, la créature se méfie non seulement de l'architecture qu'elle a conçue et qu'elle continue de construire mais aussi de chaque projet qu'elle envisage pour faire face à l'événement. Comme elle ne connaît pas la mesure et la force de ce qui la hante, elle décide d'aller, comme gardien ou comme guerrier, à sa rencontre, en mettant en péril non seulement sa propre vie, mais aussi la stabilité de sa propre demeure, en l'exposant justement au dehors et à l'événement-ennemi. De cette manière la créature risque de devenir l'événement lui-même, l'agent *fragilisateur* – voire destructeur – de sa propre construction.

On rencontre cette condition de l'événement comme agent déstabilisateur de l'architecture tout au long de l'œuvre de Kafka. L'événement-insecte (dans le cas de Grégor Samsa) ou l'événement-procès (dans le cas de Joseph K.) contamine les architectures et les usages que les personnages kafkaiens en font. La maison de la famille Samsa aussi bien que la maison de Mme Grubach où loge Joseph K, son bureau, la maison de l'avocat, le grenier, l'église, l'atelier du peintre Titorelli et la carrière où finalement il meurt, s'imprègnent de l'événement-insecte et de l'événement-procès. Et cette imprégnation raréfie l'usage attendu et habituel de ces espaces. La maison des Samsa devient antre, la maison de Mme Grubach et le bureau de Joseph K. deviennent des lieux d'interrogatoire et même de châtement, le grenier devient tribunal, la maison de l'avocat devient bureau, la carrière devient tombeau, etc.

S'il n'y avait pas la peur de la mort et la mise en péril de la créature, tout ce qui constitue la "trappe" du terrier – les dispositifs spatiaux conçus pour espionner, tromper, égarer, voire chasser l'ennemi potentiel –, la composante militaire de la construction n'existerait pas; seule la chambre forte serait présente. Elle est, en effet, le seul espace à vocation domestique: on y stocke des vivres, on y mange, on y joue, on s'y repose, on y dort. Le seul espace que la créature a construit pour elle-même. Les autres espaces, de l'entrée jusqu'à la chambre, ne sont que des espaces à usage défensif, des espaces où elle espère enfin éliminer son ennemi.

Mais à une attaque de grand style il faudrait que je cherche tout de suite à opposer les ressources du terrier au grand complet, toutes les forces de mon corps et de mon âme, c'est évident. (p. 745)

Comme l'ennemi, l'entité susceptible d'utiliser réellement ces "pièges", n'arrive jamais, on reste dans l'ignorance de leur efficacité.

C'est donc la créature elle-même qui va tester en permanence ses propres pièges architecturaux, de terre et de viande, par une sorte de maintenance des points critiques de sa demeure, là où l'ennemi pourrait se faire prendre. Pour anticiper les éventuels mouvements de l'ennemi, la créature se met à sa place.

Ou encore, pour tromper l'ennemi, j'exécute telle et telle voie de la répartition des stocks, ou je choisis des places en très petit nombre, au jugé, sans autre souci que celui de leur position par rapport à l'entrée principale. (p. 742)

[...] je me sens furieux et touché à la fois quand je me perds un instant au sein de mon propre ouvrage et qu'il a l'air de chercher encore à me prouver sa raison d'être, à moi dont le siège est fait depuis si longtemps. (p. 746)

La recherche de la source du bruit commence après le surgissement d'un « imperceptible sifflement ». Elle devient l'action principale de la créature, et le terrier devient le champ, le terrain de sa recherche. La demeure kafkaïenne se transforme ainsi en poste d'observation, et à partir de là, ses fonctions s'altèrent irrémédiablement: l'usage de cette architecture souterraine n'est plus seulement lié au dormir, au manger, à l'habiter de manière plus générale, mais à l'expérimentation. Elle devient un laboratoire pour mener des recherches. La terre environnante et chacun des espaces ne sont plus seulement cadre, frontière, mais aussi surface de résonance, outil d'investigation pouvant rapprocher la créature de sa quête.

J'examine encore la terre que j'ai arrachée au sol, je jette les mottes en l'air pour que la chute les pulvérise... nulle trace de mes perturbateurs! Je finis par me rendre compte que toutes ces petites fouilles de hasard ne peuvent pas me donner de résultat, je me mets donc à ne plus gratter que les murs [...] (p. 761)

Et si le terrier tel qu'il est apparaît insuffisant pour permettre à la recherche d'aboutir, il faudra chercher autre chose, améliorer ce qui existe. Ce sera le rôle de la nouvelle galerie, qui, comme une sonde, prétend atteindre la source du bruit lui-même¹⁴⁷.

Mais si la "recherche" de l'ennemi prend la place des fonctions propres à l'habiter une fois que le bruit fait irruption dans le terrier, la prise de distance à des fins d'observation

¹⁴⁷ Les interprétations faites par beaucoup de critiques voient dans *Le Terrier* une sorte d'allégorie de l'agonie de Kafka et du bruit de la mort elle-même. Comme on le sait, lors de l'écriture du *Terrier*, Kafka était déjà atteint par la tuberculose, il mourra quelques mois plus tard.

faisait déjà partie des activités de la créature. On s'en rend compte dès l'incipit du récit: « *J'ai organisé mon terrier et il m'a l'air bien réussi* » (p. 737). Besoin d'observation qui a toujours eu une place si prépondérante dans la vie de la créature qu'elle lui assigne un lieu, un espace exclusif: la *cache-buisson* située à proximité de l'entrée du terrier.

2.2.2.4 *Architecture-gardien*

Avant d'être un habitant, la créature est un gardien; la surveillance reste l'une de ses activités privilégiées et prédominantes. En effet, la plupart du temps, elle parcourt sa demeure d'un bout à l'autre, traversant les galeries, les ronds-points, le labyrinthe et le petit toit recouvert de mousse qui mène à l'extérieur afin de contrôler l'état de sa construction. Et même quand la créature se déplace en son cœur, dans la chambre forte, elle reste aux aguets, vigilante et attentive au moindre bruit, à la moindre odeur.

Et s'il y a un gardien devant (ou à l'intérieur d') un bâtiment donné, c'est parce que son propriétaire a quelque chose à protéger, mais aussi parce qu'il considère le bâtiment comme vulnérable, avec des caractéristiques insuffisantes pour défendre son "trésor". Il faut donc le renforcer et pour cela embaucher un gardien qui remplira une tâche que l'architecture ne peut seule accomplir par elle-même. Le gardien va se placer, armé d'une lance, d'un fusil ou de ses propres griffes ou canines, entre l'intérieur intime et l'extérieur indompté: sur le seuil, prêt à aider l'architecture à protéger le "trésor" qu'elle abrite lors d'une possible irruption de l'événement.

Le gardien incarne une architecture à un état pré-architectural, à un état animal où la peau remplit et accomplit les fonctions architecturales de base: conservation de la chaleur, auto-protection, réserve énergétique. C'est une architecture d'avant la technique, avant la *recréation* et *virtualisation* de ces fonctions corporelles en murs, toitures, portes, fenêtres – voire avant le passage de leur condition *endo-somatique* vers une condition *exo-somatique*. L'*architecture-gardien*, en tant qu'architecture organique, est douloureuse et éprouvante parce que connectée aux nerfs et au système nerveux central du corps qui la supporte. Dans le récit de Kafka, la créature semble avoir perdu la conscience des limites de son propre corps et des limites de l'architecture dans

laquelle elle demeure, ce qui n'est pas sans rappeler le statut *ferro-charnel* du personnage du petit récit de Kafka *Le Pont*:

« *J'étais raide et froid, j'étais en pont, je passais au-dessus d'un abîme. La pointe de mes pieds s'enfonçait d'un côté, de l'autre mes mains s'engageaient dans la terre; je me suis accroché de toutes mes dents à l'argile qui s'effritait [...] Sur le soir, en été, à l'heure où le torrent mugit déjà plus sombrement, j'entendis venir le pas d'un homme [...] Il promena sa canne aigüe dans ma tignasse et l'y laissa longtemps tandis qu'il regardait, probablement, d'un air farouche autour de lui; et mon rêve suivait le sien au-delà des monts et des plaines, quand il me sauta soudain à pieds joints sur les reins. Je frémis d'une douleur atroce; je ne m'étais douté de rien*¹⁴⁸ ».

Le gardien est un archétype du personnage kafkaïen. Il est dans la plupart de ses récits, en conflit avec l'architecture qui l'entoure, ne pouvant pas se fier à elle pour accomplir son désir d'intimité ou tout autre projet lié à l'habiter. Les gardiens kafkaïens ne dorment pas plus qu'ils ne vivent, durant leur veille constante et ensommeillée. K. est toujours en attente du moindre signe provenant du château qui lui permettrait de résoudre sa situation; Grégor Samsa, insecte insomniaque aux aguets, en attente de signes de sa famille, est hypersensible au monde extérieur après sa métamorphose; Blumfeld, insomniaque perpétuel à cause des deux ballons qui rebondissent sans cesse sur le plancher au-dessus de sa tête, etc. Les personnages kafkaïens habitent ce seuil métaphysique où s'entremêlent réalité et rêve. Leur vigilance insomniaque les plonge dans un état intermédiaire, entre le cauchemar et l'hyper-réel, où tout discernement entre ce qui *existe* et ce qui *n'existe pas* sur le plan physique, se révèle impossible.

2.2.2.5 Danse de l'hésitation

Cette méfiance de la créature vis à vis de l'architecture se traduit par une hésitation permanente. Mais ce n'est pas seulement une hésitation portant sur le fait de savoir si l'architecture est susceptible de lui permettre d'y vivre; l'hésitation est présente tout au long du récit et porte tantôt sur l'efficacité des constructions déjà faites, en train de se faire et projetées; tantôt sur le retour au terrier ou son abandon définitif; ou encore sur l'identité du bruit, etc. L'hésitation devient donc la forme

¹⁴⁸ KAFKA Franz, « Le Pont », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, p. 451.

typique (idiosyncrasique) de l'action du personnage kafkaïen. Elle comporte un double mouvement d'action et de rétraction qui empêche tout aboutissement. L'indécision, matérialisée par un certain *tourner en rond*, s'installe comme une dynamique totalisante conduisant à l'immobilité, à l'annulation de l'action elle-même, voire à l'inaction. Le choix de la réserve à provision, chez le personnage du *Terrier*, en est un bon exemple:

J'hésite toujours à le faire et elle restera sans doute comme elle est. (p. 745)

Il y a aussi d'autres moments où je recommence à penser que le mieux est bien de réunir toutes les provisions au même endroit. De quoi me servent des provisions si dispersées ? Combien d'ailleurs en peut-on mettre dans ces coins ? Et puis si peu que j'en dépose en ces endroits, elles me bouchent le passage, elles, m'empêcheront peut-être un jour de me défendre et, surtout, de me sauver. (p. 743)

L'hésitation concernant l'efficacité de la demeure empêche la créature d'y être de façon permanente; il y a quelque chose qui fait qu'elle la quitte pour ensuite y revenir, de façon cyclique.

Plusieurs fois, dans le désespoir où me plongeait l'épuisement physique, j'ai failli tout abandonner, je me suis roulé sur le dos, j'ai maudit le terrier, je me suis traîné dehors et je l'ai planté là sans même le fermer. Rien ne m'en empêchait, je ne voulais plus y revenir; et puis, des heures, des jours après, je revenais plein de remords, j'aurais presque chanté de joie en le voyant si invulnérable. (p. 741)

À la suite de ces périodes, j'ai besoin de me ressaisir; je passe l'inspection de mon terrier et après avoir amorcé les perfectionnements nécessaires, je l'abandonne fréquemment, quoique toujours pour peu de temps. Même alors je suis trop puni d'être obligé de l'abandonner. (p. 744)

Hésiter devient une activité fondamentale dans la vie de la créature du récit de Kafka au même titre que manger et dormir qui remplissent aussi leur propre fonction dans le programme et disposent de leur propre espace dans le système de la demeure. Et elle ne peut se situer que dans un espace liminaire, entre le terrier et la forêt en l'occurrence. La créature y exécute des mouvements, les uns après les autres, histoire de prolonger et de retarder le moment de "la décision". C'est une sorte de danse de l'indétermination, une danse de l'antichambre, constituée de divers pas, de mouvements, de gestes, à savoir:

- 1- Epier l'entrée du terrier depuis le buisson-cacheette,
- 2- Jeter un nouveau butin par le trou d'accès au terrier,

- 3- Creuser un trou pour essayer de se cacher,
- 4- Enregistrer des observations,
- 5- Se punir dans le buisson de ronces afin d'expier une faute inconnue,
- 6- Décrire des cercles autour de l'entrée du terrier,
- 7- Descendre enfin dans le terrier:

Alors, déjà trop fatigué pour former aucune pensée, la tête pendante, les jambes mal assurées, à demi endormi, et tâtonnant plus que marchant, je m'approche de mon entrée, je relève lentement la mousse, je descends lentement dans le trou. (p. 754)

Mais l'hésitation se glisse aussi entre le projet et l'action; en conflit permanent chez la créature, ils s'entremêlent et se bloquent mutuellement. Parfois la créature essaie de les accomplir en même temps, elle répare par exemple les dégâts du terrier et elle épie le bruit, mais cela ne peut conduire qu'à ne bien faire aucune des deux tâches. Il y a, chez la créature, une absence de concentration, une totale dispersion. La procrastination devient de plus en plus forte et à la fin, la créature reste irrémédiablement immobile.

Cette fois-ci, pourtant, j'éprouve bien du mal, je suis distrait; au milieu du travail je me reprends toujours à coller mon oreille au mur, j'épie et laisse d'un œil froid la terre à pleine replacée s'écrouler de nouveau [dans la galerie]. (p. 763)

2.2.2.6 Autopunition

Parmi les mouvements faisant partie de cette danse de l'hésitation, il faut nous arrêter sur le cinquième: l'action d'autopunition de la créature dans le buisson de ronces. Elle nous dit qu'elle se punit « *d'une faute [qu'elle] ne connaît pas* » (p. 750). Pourtant, on peut se demander si ce n'est pas dans l'action voyeuriste d'observer sa demeure que réside la faute, ou de l'impossibilité de décider de rester ou de quitter définitivement le terrier, ou bien de l'incapacité à réussir à construire une maison suffisamment sûre pour s'y sentir tranquille, ou encore de l'impuissance à apprécier suffisamment son œuvre jusqu'au point de la dédaigner:

N'est-ce pas une marque de grand mépris pour le terrier que de le considérer seulement, sous l'influence d'une crainte nerveuse momentanée, comme un trou dans lequel on doit se faufiler avec le plus de sûreté possible. (p. 752)

On pourrait aussi se dire que la punition que la créature s'inflige n'a aucun rapport avec sa construction, mais qu'elle a peut-être à voir avec une faute commise dans une vie "antérieure", dans le monde (des hommes) qu'elle a quitté, possible cause et origine de sa paranoïa.

Quoi qu'il en soit, c'est en se châtiant que la créature tente d'expurger ses fautes, d'exorciser ses péchés, bref de s'auto-absoudre.

La culpabilité est, comme on le sait, un sentiment éprouvé par un grand nombre de personnages kafkaïens¹⁴⁹. Le "système" propre à l'endroit dans lequel ils se trouvent – depuis toujours (Joseph K. dans *Le Procès*) ou depuis peu (K. dans *Le Château*) – les condamne à la faute, mais on ne sait pas et on ne saura jamais de quelle faute il s'agit.

Cette auto-accusation et le sentiment qui l'accompagne poursuivent les personnages du début jusqu'à la fin des récits de l'écrivain tchèque. Tourmentés par ce sentiment qui se prolonge, ils finissent par croire que la culpabilité n'est pas quelque chose de circonstanciel et de contingent mais d'inhérent à leur personne, appartenant à leur nature. Cela semble aussi être le cas du protagoniste du *Terrier*.

Or, il est intéressant d'ajouter, par rapport au sujet que nous sommes en train d'explorer ici, comment Kafka, dans plusieurs de ces récits, en arrive pour l'expiation de la faute à développer de véritables "appareils" architecturaux, qui deviennent de véritables instruments de torture, celui de la *Colonie pénitentiaire* étant le plus sophistiqué:

« *Comprenez-vous le fonctionnement? La herse commence à écrire; quand elle a fini de couvrir le dos, la couche d'ouate roule et retourne lentement le corps pour offrir une nouvelle place à la herse. Pendant ce temps, les endroits à vif viennent se coller contre l'ouate qui arrête [immédiatement] l'hémorragie grâce à sa préparation spéciale et les apprête à recevoir une inscription plus profonde. Les petites dents que vous voyez au bord de la herse décollent l'ouate des plaies à mesure que le corps tourne, elles expédient cette ouate dans la fosse et la herse peut poursuivre son travail. Elle écrit ainsi douze heures de plus en plus profondément. Pendant les six premières, le condamné vit à peu près autant qu'avant, il souffre seulement. Au bout de deux heures, on enlève le*

¹⁴⁹ Florence Godeau, dans son ouvrage *Récits de souffrance*, dit à propos de la culpabilité, sujet majeur de l'œuvre de Kafka, incarnée dans le personnage du *Terrier*: « *Nous sécrétons notre propre culpabilité, nous sommes les artisans de notre propre perte, notre capacité de réflexion est proportionnelle à nos possibilités d'autodestruction* ». GODEAU, Florence, *Récit en souffrance. Essai sur Bartleby (Herman Melville), La Métamorphose et Le Terrier (Franz Kafka) et L'Innommable (Samuel Beckett)*, Paris, Kimé, 2001, p. 150.

feutre, car l'homme n'a plus la force de crier. Ici, à la tête du lit, dans cette soucoupe qu'on chauffe électriquement, on met du riz que l'homme peut prendre, s'il lui plaît, ce qu'il rattrape du bout de la langue. Aucun ne laisse échapper l'occasion. Je n'ai jamais vu un seul qui refusât, et mon expérience est pourtant grande. Ce n'est qu'à la sixième heure qu'ils perdent l'envie de manger. A ce moment-là, je m'agenouille, en général et j'observe ce qui se passe [...] l'homme commence seulement à déchiffrer l'inscription, il avance les lèvres comme s'il épiait. Vous avez vu que ce n'est pas facile de lire cette écriture avec les yeux; eh bien, l'homme la déchiffre avec ses plaies. C'est un gros travail, certainement; il lui faut six heures pour finir. A ce moment, la herse l'embroche complètement et le jette dans la fosse où il tombe en faisant 'plouf' sur l'ouate et l'eau sanglante. La justice a fini son travail son œuvre; moi et le soldat, nous enterrons le corps»¹⁵⁰ ».

2.2.2.7 (in)Action

L'inaction remplace l'action. La construction s'interrompt pour un nouveau projet, plus urgent et meilleur, bientôt remplacé par un autre, encore plus urgent et bien meilleur, et ainsi de suite...

Il faudra que j'aie écouté contre les murs de ma galerie et que je creuse des boyaux d'essai pour déterminer d'où vient le bruit, avant de pouvoir le faire cesser. D'ailleurs, le nouveau trou, s'il se laisse annexer dans l'ensemble de mon terrier, pourra me fournir un nouveau puits d'aération. Mais je vais surveiller maintenant tout ce fretin de plus près, je ne l'épargnerai jamais. (p. 756)

L'immobilité définitive chez la créature survient au moment de l'imminence de la catastrophe, de la destruction de soi et de sa demeure, le moment de la défaite. Plus rien ne vaut. Il ne reste plus rien à faire que passer sa vie en revue, les mauvaises décisions qu'elle a prises, les mesures qu'elle aurait dû prendre pour se garder en vie. La *maison-forteresse* lui sert donc d'espace pour recenser ses souvenirs, et elle en témoigne:

Or, je n'ai rien fait dans ce sens; rien, rien de rien n'a été entrepris qui puisse servir à cette fin, j'ai été étourdi comme un enfant, j'ai passé mon âge mûr en jeux puérils, mon esprit n'a fait que jouer avec l'idée du danger, j'ai négligé de penser vraiment au vrai danger. Pourtant, que d'avertissements! (p. 768)

Il ne reste alors plus rien à faire avant l'irréversible qu'à se gaver des provisions entassées. La demeure devient le cadre d'un banquet où il faut faire tout disparaître pour ne laisser aucune trace de soi. C'est le dernier usage que la créature fera du terrier.

¹⁵⁰ KAFKA, Franz, « La Colonie pénitentiaire », *Œuvres Complètes II*, op. cit., p. 313-314.

¹⁵¹ GENETTE Gérard, *Discours du récit et Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972/2007, p. 219-222.

Je choisis dans la place forte un beau morceau de viande rouge dépouillée de sa peau et je m'enfonce avec lui dans l'un des tas de terre: là du moins je serai en paix, autant que la paix puisse régner encore ici. Je lèche ma viande, je la mordille, je pense à la bête étrangère qui creuse son chemin au loin, puis je me dis que je devrais me gaver de mes provisions tant que j'en ai encore la possibilité. C'est sans doute là le seul plan exécutable [qui] me reste. (p. 771)

Pourtant de manière simultanée, des possibles réussissent à se déployer par le biais du moyen d'expression autre (non-matériel): le discours verbal à caractère linéaire ou séquentiel. Le discours, le fait de dire des architectures possibles, de les énoncer, se substitue à l'action de les construire. Dire, se dire ce qui a été fait, faire le point, dire pourquoi ce qui a été fait ne va pas, se dire ce qui aurait dû être fait. A la fin, ne reste que le langage comme action. Avec l'immobilité physique causée par la peur et le désir de reddition, la parole s'active pour dissiper fictivement la présence d'autrui, pour vaincre la solitude.

Conclusion

En concevant les usages que les personnages font de l'architecture dans son récit, l'écrivain informe le lecteur sur le degré d'adaptation, de soumission ou d'autonomie qu'ils ont vis-à-vis de l'architecture, mais aussi sur le milieu dans lequel elle s'implante, de l'institution qu'elle représente et incarne et du système (politique, social, économique, etc.) auquel elle appartient. Le personnage actualise en permanence l'architecture dans laquelle il se trouve en faisant coïncider *ou non* ses modalités de vie à celles anticipées par l'architecte au moment de la conception. Le *personnage* met donc l'architecture et ses prescriptions à l'épreuve de son désir et de ses impératifs. L'usage que les personnages du *Dépeupleur* et du *Terrier* font de l'architecture dans laquelle ils séjournent va jusqu'à mettre en crise la notion d'usage elle-même. Dans les deux récits, il y a conflit entre l'architecture et celui ou ceux qui l'habite(nt), elle est ou excessivement dominatrice ou explicitement inadéquate, empêchant, dans les deux cas, toute possibilité de l'habiter. Dans le récit de Beckett, comme l'usage que les deux cents corps font de l'architecture du séjour n'aboutit à rien, que tout ce qu'ils y font est vain, on peut difficilement dire qu'ils s'en servent à proprement parler, c'est plutôt l'éventuel commanditaire du cylindre (et/ou son architecte et concepteur) qui, à travers

l'architecture, se sert des personnages, il les utilise et les "use" pour accomplir son propos dépopulateur; le rapport d'usage entre l'architecture et les corps s'inverse; la soumission de l'homme à l'architecture est totale. Dans le récit de Kafka, l'usage de l'architecture est aussi impensable pour deux raisons: la première, c'est l'état de construction permanente dans lequel se trouve le terrier, ce qui fait que toute utilisation soit sans cesse repoussée; la deuxième, c'est la paranoïa et la méfiance du personnage qui le conduisent d'abord à altérer l'usage prévu à l'avance pour chaque espace de sa demeure, puis à assumer le rôle de l'architecture elle-même, ce qui l'empêche donc de s'en servir.

3 NARRATION *de l'architecture*

3.1 *Situation*

3.2 *Modulation*

3.1 SITUATION

Introduction

Le statut ontologique des architectures déterritorialisées et représentées dans le texte littéraire dont nous sommes en train de dessiner les modes d'existence spécifiques ne peut se passer de la présence d'un auteur d'abord, puis d'un narrateur, intermédiaire entre la diégèse et le lecteur. Le narrateur est la figure créée par l'auteur pour transmettre, entre autres, une certaine vision de l'architecture du récit, le lecteur n'y ayant pas d'autre accès. Cette expérience littéraire de l'architecture se différencie de l'expérience que peut faire le même lecteur d'une architecture dans le réel alors qu'habitant, passant ou visiteur, il a l'occasion de l'éprouver directement. C'est pour cela que la stratégie narrative choisie par l'auteur pour un récit donné – « *les relations entre le narrateur et l'histoire qu'il raconte*¹⁵¹ » –, ou, plus précisément, l'instauration par l'auteur de « *relations étroites entre le récit, ses protagonistes et ses détermination spatio-temporelles*¹⁵² », auront une conséquence directe sur la manière dont l'architecture sera (re)présentée dans la narration et, par-là, appréhendée par le lecteur lui-même.

L'architecture narrée, comme l'architecture peinte (autre déterritorialisation de l'architecture), se trouvant toutes deux incluses dans les *arts représentatifs* ou *de second degré* selon la catégorisation de Souriau citée dans l'introduction, elles doivent être présentées selon un ou plusieurs points de vue. Ce point de vue est une composante du bâtiment lui-même tel qu'il apparaît représenté dans ces deux systèmes artistiques (peinture et littérature). Cette composante est déterminante pour l'*existence architecturale* du bâtiment représenté, et si jamais le point de vue changeait, l'architecture représentée dans l'œuvre picturale ou littéraire serait autre, ce qui n'est évidemment pas le cas pour une architecture considérée dans le cadre de son statut ontologique dominant ou traditionnel, laquelle, même *dessinée* selon des points de vue différents, reste toujours la même.

¹⁵¹ GENETTE Gérard, *Discours du récit et Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Points, 1972/2007, p. 219-222.

¹⁵² *Ibidem*, p. 219-222.

Cependant, le point de vue choisi par le peintre pour représenter une architecture et la scène dans laquelle elle s'intègre diffère substantiellement du point de vue assigné au narrateur dans le texte littéraire. Le point de vue en littérature ne se réfère pas seulement à une position précise (ou multiple) dans l'espace de la diégèse, définie par une hauteur, un angle de vision et une profondeur de champ dans un cadre précis¹⁵³; elle est en fait beaucoup plus complexe. Si nous considérons par exemple l'une des premières phrases du *Château* de Kafka, « *K. s'arrêta longuement sur le pont de bois qui mène de la route au village, et resta les yeux levés vers ce qui semblait être le vide*¹⁵⁴ », nous constatons qu'aucune précision concernant les limites géométriques et géographiques de la scène représentée n'est donnée: ni sur la hauteur d'où le narrateur décrit la scène, ni sur son angle de vision. Les caractéristiques du pont (à l'exception du matériau) ne sont pas non plus données, pas plus que celles de la route (à l'exception d'une référence à son importance), ni celles du village. Un peintre aurait difficilement pu se passer de tout cela, il lui aurait fallu déterminer (au moins de manière schématique) la forme du pont, de la route, et du village en suivant (ou non) les lois de la perspective selon un (ou plusieurs) point(s) de vue. Son médium l'y aurait contraint. Mais cela ne nous empêche tout de même pas de dégager quelques traits de la *situation* du narrateur par rapport à la scène: son omniscience, autrement dit le fait qu'il se trouve en dehors de la diégèse, le fait qu'il s'interdise de rentrer dans la psychologie du personnage et enfin sa relation temporelle à la scène représentée, narrée au passé. Or, ce pont, cette grand-route et ce village sont définis par les qualités narratives propres à l'œuvre dans laquelle ils s'insèrent et modifier le "mode" ou la "voix" entraînerait un changement substantiel; ce serait alors un autre pont, une autre grand-route, un autre village.

La *personne* du narrateur (personnage ou simple voix), le type de *focalisation* choisi par l'auteur et la *temporalité* du récit, comme composantes fondamentales de la *stratégie narrative*, vont maintenant être analysés en cherchant à préciser leur influence sur l'architecture représentée.

¹⁵³ Dans le premier tome de ses études sur le Cinéma, *L'Image-Mouvement*, Gilles Deleuze définit le cadrage comme « *la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires* », définition qui pourrait aussi s'appliquer au cadrage pictural. DELEUZE Gilles, *L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 23.

¹⁵⁴ KAFKA Franz, *Le Château* (tr. fr. Bernard Lortholary), Paris, Flammarion, 1984, p. 21.

PERSONNE

La « personne » se définit comme la position du narrateur par rapport à la diégèse. Quand le narrateur est à l'intérieur de la diégèse, le récit est dit *homodiégétique*; quand, au contraire, il se trouve à l'extérieur, le récit est défini comme *hétérodiégétique*. Chaque modalité possède ses spécificités, qui ont des conséquences sur la *représentation* de l'architecture dans le récit. Dans le cas du récit *homodiégétique* l'appartenance à l'univers diégétique donne au narrateur un accès à l'architecture à partir de sa propre expérience dans le cadre de l'univers représenté¹⁵⁵. Dans l'autre cas, celui du récit *hétérodiégétique*, le narrateur accède à l'objet architectural à partir d'une connaissance *a priori*, sans les restrictions qu'impose l'expérience corporelle.

FOCALISATION

D'après Gérard Genette, la focalisation est « *une restriction de "champ"; c'est-à-dire en fait une sélection de l'information narrative [et] l'instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, une sorte de goulot d'informations, qui n'en laisse passer que ce qu'autorise la situation*¹⁵⁶ ». Genette identifie trois types de récits à partir de la focalisation du narrateur: « *Le récit à focalisation interne (fixe, variable ou multiple), le récit à focalisation externe et le récit non-focalisé ou à focalisation zéro*¹⁵⁷ ».

Le narrateur *hétérodiégétique* associé à une *focalisation interne*, nous donne des informations sur les sentiments que les personnages éprouvent par rapport à l'architecture qu'ils habitent, visitent ou devant laquelle ils passent. Et chaque type de focalisation interne – fixe, variable ou multiple – possède ses particularités. Un narrateur *hétérodiégétique* à *focalisation interne fixe* ne révèle que des sentiments et des sensations éprouvés par l'un des personnages au regard de l'architecture, donnant au

¹⁵⁵ Les mots de Franz Mon, l'un des pionniers de la poésie concrète et sonore en Allemagne, peuvent nous éclairer sur le type de vision et d'expérience que le narrateur peut avoir de l'architecture qu'il éprouve et narre: « *Le corps du bâtiment, comme support surdimensionné produit un discontinuum continu, qu'à chaque instant l'observateur ne peut percevoir, ni juxtaposer que par fragments tout en en perdant constamment d'autres points de vue. L'ensemble n'est visible d'aucun point et une représentation globale n'en est possible que de mémoire* ». MON Franz, « Note à propos d'une architecture labyrinthique » dans Michel DENÈS (sous la dir. de), *Form follows fiction*, Paris, Les Editions de La Villette, 1996, p. 123-124.

¹⁵⁶ GENETTE Gérard, *Discours du récit et Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 348.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 206-207.

lecteur une sensation univoque de l'architecture présente dans la diégèse, alors qu'un narrateur *hétérodiégétique à focalisation interne variable* ou *multiple*, offrira au lecteur des sentiments variés issus de l'expérience architecturale de multiples personnages pouvant conduire à des *tensions entre les subjectivités* et donner lieu à une certaine *intersubjectivité (architecturale)*. Dans le cas du narrateur *hétérodiégétique à focalisation externe*, les données architecturales ne sont pas de l'ordre du ressenti, le narrateur n'a pas accès à l'"univers intérieur" des personnages, c'est pourquoi il ne peut accéder à l'architecture que par le biais des actions des personnages et des usages qu'ils en font. Enfin, le narrateur *hétérodiégétique à focalisation zéro* jouit de la possibilité de narrer l'expérience et le ressenti des personnages dans une architecture donnée, mais pas seulement. Comme il n'est pas obligé d'être exclusivement attaché à l'univers intérieur ou extérieur d'un ou de plusieurs personnages, il peut focaliser l'architecture à partir de points de vue multiples et indépendants des personnages, chacun ayant sa propre autonomie de vision, y compris un point de vue neutre, sans subjectivité associée, sans action et sans émotion autre que la sienne. Cette focalisation permet aussi le regard panoramique et l'omniscience.

Le narrateur homodiégétique, au contraire, est « *présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte*¹⁵⁸ ». Il est, le plus souvent, protagoniste du récit¹⁵⁹, "restreint", comme nous le disions plus haut, par sa propre expérience, par sa constitution corporelle, intellectuelle, sensible et psychologique. La manière dont il rend compte de l'architecture dans son discours est conditionnée et affectée par cette "restriction". La "version" de l'architecture à laquelle le lecteur aura accès sera exclusivement celle de ce personnage-narrateur, donc subjective et univoque.

TEMPORALITÉ

Le choix des temps verbaux détermine la position temporelle du narrateur, c'est-à-dire sa distance par rapport au déroulement de l'action, le rapport temporel entre énoncé et énonciation. Ce choix va avoir des conséquences sur le statut ontologique de l'architecture en lui conférant une présence particulière. Une architecture racontée au

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 255.

¹⁵⁹ Pour cette « *variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de [la position] homodiégétique) le terme qui s'impose [est celui] d'autodiégétique* ». *Ibid.*, p. 256.

passé par exemple apparaît comme un souvenir et rien ne garantit (sauf si le narrateur nous dit le contraire) la persistance de sa présence dans le temps actuel de la narration. Une architecture racontée au présent, au contraire, affirme une existence actuelle. Un éventuel changement de l'incipit du *Château*: « K. s'arrête longuement sur le pont de bois qui mène de la route au village », donnerait à l'architecture dans le roman de Kafka un autre *statut*, une autre réception et un autre effet de lecture: une proximité temporelle qui se traduirait par une augmentation de son coefficient de présence.

Les situations narratives conçues par Beckett et par Kafka pour les narrateurs du *Dépeupleur* et du *Terrier* sont à l'opposé l'une de l'autre. Cela fait que les "traits narratifs" des architectures représentées dans les deux récits, ainsi que nous le verrons dans ce chapitre, ont aussi leurs propres particularités, qui ont un impact direct sur l'expérience que le lecteur en fera.

3.1.1 *LE DÉPEUPLEUR*

3.1.1.1 *Narrateur hétérodiégétique à focalisation variable*

Dans le *Dépeupleur*, le narrateur est *hétérodiégétique*, c'est-à-dire qu'il est situé en dehors de l'espace diégétique, ce qui lui donne la possibilité d'outrepasser les conditions matérielles propres au séjour. Il peut, ainsi, contrairement aux personnages, *voir* dans l'obscurité ou dans l'incandescence du cylindre, et se rendre compte des attributs physiques de celui-ci: la forme, l'organisation spatiale, les mesures, les matériaux, etc.

Dans *Le Dépeupleur*, le choix de Beckett est celui d'une *focalisation zéro*. Gérard Genette dit qu'un discours à *focalisation zéro* (ou non-focalisé) « doit toujours pouvoir [se] réduire à une mosaïque de segments diversement focalisés¹⁶⁰ », et que par conséquent un récit à focalisation zéro est un récit à *focalisation variable*. Dans *Le Dépeupleur*, cette variabilité est à l'œuvre, d'abord dans l'autonomie du narrateur qui n'est attaché, la plupart du temps, à aucun personnage et a le loisir de privilégier

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

notamment les données architecturales du séjour, les lois qui régissent la circulation à l'intérieur, les mythes sur l'existence d'une éventuelle issue; par ailleurs il peut aller jusqu'à s'aventurer dans des hypothèses sur la manière dont les corps pourraient réussir à toucher le plafond par un acte de collaboration collective. Il y a néanmoins quelques cas – assez rares d'ailleurs – où le narrateur s'attache ponctuellement à des individus singuliers, ce sont notamment la jeune femme aux cheveux blancs « *serrant machinalement contre son sein un bambin* », la vaincue appelée aussi le nord et le dernier corps.

Mais le narrateur n'entre que très rarement, et a-minima, dans l'univers psychique des personnages-corps. En effet toute focalisation interne demeure impensable dans *Le Dépeupleur*. Il n'y a rien à regarder à l'intérieur des corps, ils semblent évidés, sans esprit – malgré la référence à l' « *âme* », évoquée une seule fois dans le récit et aussitôt abandonnée par le narrateur qui se concentre sur les corps et l'usure de leurs peaux:

L'effet de ce climat sur l'âme n'est pas à sous-estimer. Mais elle en souffre certainement moins que la peau dont tous les systèmes de défense depuis la sueur jusqu'à la chair de poule se trouvent à chaque instant contrariés. (p. 43)

La peau des corps ne se rattache pas à des personnes mais à des individus une fois appelés « *quidam[s]* » (p. 11). Toute singularité, toute identité semble avoir abandonné ces corps. D'autres passages du récit renvoient pareillement à leur vacuité, à une absence quasi-totale d'un esprit qui pourrait les habiter: « *Nul ne regarde en soi où il ne peut y avoir personne* » (p. 25)

Le narrateur décrit l'habitable et fait des commentaires sur les habitants du cylindre traités comme une unité, une collection d'individus sans traits distinctifs sinon leur nombre et le fait d'être captifs dans un lieu qui les enferme. Il n'est donc pas étonnant que l'architecture ait une place prépondérante dans la narration. Grâce à cette caractéristique le "séjour" acquiert une fonction d'agent dans le récit, car ce qui lie les deux cents corps, leur trait commun, c'est en fait leur captivité commune à l'intérieur d'une même architecture. Dans *Le Dépeupleur*, l'architecture est au premier plan de la narration et ne fonctionne pas seulement comme décor ou arrière-plan, elle est *mise en relief* de façon permanente. Dès le début, cette condition d'agent à part entière est affichée par la manière dont l'incipit est composé: « *Séjour où des corps vont cherchant*

chacun son dépeupleur » (p.7). L'ordre des termes accentue la prédominance du séjour sur les corps locataires; en effet le mot « *séjour* », sans article et sans pronom, est placé en premier comme élément actif de la phrase, les corps lui sont subordonnés et deviennent des composant passifs; tout autre aurait été l'effet produit si Beckett avait inversé les mots de l'incipit: *Corps cherchant chacun son dépeupleur dans le/un/ce séjour*. Dans ce cas, le mot *séjour* aurait été ressenti comme jouant un rôle passif, subordonné aux corps; l'utilisation d'un article ou pronom (déterminé ou pas) aurait alors été inévitable et aurait modifié en profondeur la teneur du récit lui-même et la hiérarchie entre les corps et l'habitable, en laissant ouverte, en outre, la possibilité que d'autres séjours puissent exister dans la diégèse. Ce que l'ordre des termes dans la phrase retenu par le narrateur vient encore accentuer, c'est la disposition absorbante et totalisatrice du séjour sur les corps.

3.1.1.2 *Épuisement et échec narratif*

Ainsi que nous l'avons déjà dit dans l'introduction de notre travail, le narrateur d'un récit peut se comparer au guide qui mène la visite d'un bâtiment donné. Celui du *Dépeupleur* affirme ce rôle avec une terrible insistance, il dirige la pensée du lecteur en soulignant avec emphase ce qu'il lui faut imaginer, ainsi que le montrent les citations suivantes:

À remarquer enfin l'immunité sous ce rapport de ceux qui font la queue pour l'échelle. (p. 48)

Inutile de vouloir imaginer la confusion qui résulterait de l'absence d'une telle règle ou de sa non-observance. (p. 19)

On note dans le récit de Beckett une hyperprésence du narrateur, « *une prolifération de l'instance énonciatrice* », comme le souligne Annie Montaut¹⁶¹. Non seulement il décrit, mais il intervient, juge et prédit, il est tout sauf neutre par rapport aux événements du séjour et il va jusqu'à envisager les conséquences d'actions virtuelles:

Debout au sommet de la grande échelle développée au maximum et dressée contre le mur les plus grands peuvent toucher du bout des doigts le bord du plafond. Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du

¹⁶¹ MONTAUT Annie, « Narration, récit et désémiotisation dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 4, octobre 1982, p. 105.

sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d'explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l'est aucunement. Car un tel recours à l'échelle se conçoit. Il suffirait d'une vingtaine de volontaires décidés conjuguant leurs efforts pour la maintenir en équilibre à l'aide au besoin d'autres échelles faisant office de jambes de force. Un moment de fraternité. Mais celle-ci en dehors des flambées de violence leur est aussi étrangère qu'aux papillons. (p. 18)

Cela est curieux en effet. Mais il y va du principe fondamental qui interdit de monter à plusieurs et dont la violation répétée transformerait rapidement le cylindre en pandémonium. (p. 22)

Tous ces commentaires cherchent à démontrer sa supériorité non seulement sur les personnages mais aussi sur un *éventuel observateur* auquel il fait parfois référence et sur lequel nous reviendrons.

Dans le cadre de son omniscience le narrateur pose pourtant parfois des bornes à sa propre connaissance du séjour, bornes qu'il explicite d'ailleurs comme le note Eric Prieto dans son article sur le récit de Beckett¹⁶². Voici quelques-unes de ces déclarations:

L'emploi des échelles est régi par des conventions d'origine obscure qui dans leur précision et par la soumission qu'elles exigent des grimpeurs ressemblent à des lois. (p. 18)

Car seul le cylindre offre des certitudes et au-dehors rien que mystère. (p. 35)

Tout n'a pas été dit et ne le sera jamais. (p. 42)

Le narrateur admet l'impossibilité de tout dire sur le séjour – impossibilité qui est, en l'occurrence, celle que n'importe qui éprouve lorsqu'il essaie de *tout dire* sur n'importe quoi, dans n'importe quel monde (réel ou pas). Le narrateur nous fait comprendre qu'il ne peut appréhender l'univers clos du *Dépeupleur* que de manière partielle. Il avoue son échec au regard de l'objectif de son discours, "dire" un monde dans sa totalité. Echec considéré comme l'essence de la fiction si l'on se réfère à Thomas Pavel déjà cité dans l'introduction de notre travail: « *La description des mondes fictionnels se fonde essentiellement sur le postulat selon lequel un texte ne saurait représenter qu'une infime partie de son univers*¹⁶³ ». Or, si justement l'enjeu de la fiction est de faire passer le "peu

¹⁶² « [le narrateur] laisse échapper des indices qui montrent qu'il n'est ni tout-puissant, ni omniscient, ni omniprésent ». PRIETO Eric, « Des extrêmes qui se rejoignent: solipsisme, réalisme, et le récit beckettien », *French Forum*, vol. 27, n° 2, Printemps 2002, p.108.

¹⁶³ PAVEL Thomas, *Univers de fiction, op.cit.*, p. 85.

dit" pour un tout, ce qui est original dans le récit de Beckett, c'est qu'il rend explicite ce phénomène de tricherie propre à la fiction, entre autres à travers l'expression « *et ainsi de suite à l'infini* » utilisée à maintes reprises. L'*infini* engloberait ce qui reste à dire pour arriver à représenter la totalité. Le terme renvoie donc au temps du non-dit et de l'ellipse. La formule souvent répétée souligne l'échec du narrateur, ainsi que son *épuiement* (narratif).

Si l'omniscience sans limite du narrateur est parfois mise en question, on note qu'il la manifeste fréquemment par exemple en anticipant la fin des corps et du cylindre lui-même, ainsi que les extraits suivants le mettent en évidence:

Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. (p. 7)

Et loin de pouvoir imaginer leur état ultime où chaque corps sera fixe et chaque œil vide ils en viendront là à leur insu et seront tels sans le savoir. Ce ne sera plus alors la même lumière ni le même climat sans qu'il soit possible de prévoir ce qu'ils seront. Mais à envisager l'une éteinte faute de raison d'être et l'autre fixe dans le voisinage de zéro. Dans le noir froid de la chair immobile. (p. 14)

[...] *tous tôt ou tard chacun à son tour finissent par être des vaincus pour de vrai figés pour de bon chacun à sa place et dans son attitude.* (p. 28)

3.1.1.3 Le "tiers" et le narrataire

Or, à qui s'adresse le narrateur quand il parle? Qui est le narrataire supposé de son récit? Et comment les traits de celui-ci affectent-ils la manière dont le narrateur représente l'architecture du séjour?

Le discours que Beckett prête à son narrateur est, comme nous l'avons déjà dit, d'ordre pseudo-scientifique, mais aussi d'ordre didactique, et parfois philosophique. La manière dont il donne l'information est apparemment très objective et précise. Sa stratégie rhétorique utilise en permanence ce type de ressources pour atteindre le but qu'il s'est fixé: convaincre le narrataire virtuel.

Si à ces trois zones on donne des numéros d'ordre il apparaît clairement que de la troisième à la seconde et inversement le chercheur passe à volonté alors que pour accéder à la première comme d'ailleurs pour en sortir il est tenu à une certaine discipline. (p. 36)

Mais c'est un trouble que l'analyse a vite fait de dissiper. Car à bien y réfléchir la différence n'est pas entre les vitesses mais entre les espaces parcourus. (p. 35)

Privation qui en partie s'explique par le peu de place au sol soit un mètre carré à peine dont chaque corps dispose et auquel ne peut suppléer l'espace uniquement de chasse des niches et tunnels. (p. 48)

Néanmoins une autocorrection permanente, apparemment gage d'une exigence de scientificité, vient ébranler la stratégie didactique. Une expression comme « *cela n'est pas tout à fait exact* » (p. 12) vient perturber le récit, introduire le soupçon dans l'apparente certitude du discours et mettre en péril sa vérité, y compris la vérité sur l'architecture du séjour.

Les répétitions (avec des variations) de nombreux énoncés se présentent comme une tentative de remplir les vides qui auraient pu rester dans les énoncés antérieurs, de "dissiper" les équivoques encore présentes dans le cours de la narration, d'essayer, par un autre moyen, de rendre compte de certains aspects du séjour qui auraient pu échapper au lecteur, dans un souhait d'exprimer sa totalité – totalité qui, comme nous avons déjà dit, est impossible à représenter. En voici un bon exemple:

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. (p. 7)

Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur. Sans compter les niches et tunnels. (p. 14)

On voit ici comment Beckett, dans la variation de l'énoncé-matrice concernant le type du bâtiment, sa forme et ses mesures, ajoute des informations concernant notamment d'autres mesures dont celle de la surface totale, en essayant de combler les vides laissés dans le premier énoncé.

Cependant, ainsi que nous l'avons vu précédemment, ces ajouts, précisions et corrections se contredisent parfois entre eux, et au lieu de mieux informer le lecteur concernant l'architecture du séjour, lui donnent le sentiment d'une configuration confuse, d'un monde incohérent.

Des énoncés tels que: « *Quoi qu'ils cherchent ce n'est pas ça* » (p. 30), ou « *Mais il en restera toujours assez pour abolir chez ce petit peuple à plus ou moins longue échéance jusqu'au dernier vestige de ses ressorts* » (p. 13), mettent en question la vocation de "récit" du *Dépeupleur*. L'impossibilité pour les corps d'accomplir leur recherche ou, du moins, de s'en rapprocher, équivaut à mettre l'intrigue en difficulté. À ce propos Annie Montaut dans son article consacré au *Dépeupleur* dit que le narrateur « *aboutit finalement à l'anéantissement de toute syntaxe narrative [...] On ne cherche en effet rien dans Le Dépeupleur, l'objet n'est défini que par son inexistence, peut-être cherche-t-on le rien; toujours est-il qu'un "faire" de ce type implique ipso facto l'abolition de la syntaxe narrative, si on la définit comme le font Greimas et Brémond par la recherche et l'acquisition d'un objet de valeur*¹⁶⁴ ».

Et comme les variations, les explications et les précisions ne réussissent pas à clarifier le fonctionnement du séjour, le narrateur, poussé dans ses retranchements, se voit contraint de poser des questions qui révèlent ses propres doutes par rapport au système lui-même. Les questions surviennent comme des alarmes lorsque le narrateur se trouve brusquement acculé dans une impasse au moment de la formulation d'un énoncé ayant trait au séjour et à son système:

Est-ce à dire qu'à chaque seconde qui passe il y a hausse ou baisse de cinq degrés ni plus ni moins? Pas tout à fait. (p. 34)

Les guetteurs toujours nombreux à vouloir profiter du premier départ de chez les grimpeurs et dont l'ordre d'arrivée à pied d'œuvre ne peut être établi ni par la queue infaisable chez eux ni autrement à quel principe de priorité obéissent-ils? Une saturation de la zone intermédiaire n'est-elle pas à craindre et quelles en seraient les conséquences pour l'ensemble des corps et spécialement pour ceux de l'arène coupés ainsi des échelles? Le cylindre n'est-il pas voué à plus ou moins longue échéance au désordre sous la seule loi de la rage et de la violence? À ces questions et à bien d'autres encore les réponses sont claires et faciles à donner mais encore faut-il l'oser. (p. 42-43)

Le narrateur évoque en permanence l'existence de plusieurs "tiers" possibles, des observateurs potentiels du séjour avec lesquels il se compare en évaluant ses propres pouvoirs d'observation, et vis-à-vis desquels il cherche à démontrer sa supériorité¹⁶⁵.

¹⁶⁴ MONTAUT Annie, « Narration, récit et désémiotiosation dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *op.cit.*, p. 99 et 101

¹⁶⁵ « Afin de conforter sa position et se donner un interlocuteur virtuel, le narrateur évoque l'existence d'un double nommé alternativement "une intelligence"; un "être pensant" ou encore un "visiteur". A l'instar du narrateur, ce personnage pose un regard extérieur sur l'univers du cylindre: un regard

Mais de façon si lente et si peu suivie et bien entendu avec si peu de répercussion sur le comportement des uns et des autres que pour s'en apercevoir il faut être dans le secret des dieux. (p.16)

Une intelligence serait tentée de voir en ces derniers les prochains vaincus [...] (p. 17)

Et pour l'être pensant venu se pencher froidement sur toutes ces données et évidences il serait vraiment difficile au bout de son analyse de ne pas estimer à tort qu'au lieu d'employer le terme vaincus qui a en effet un petit côté pathétique désagréable on ferait mieux de parler d'aveugles tout court. (p. 32-33)

Ces points de vue étrangers qu'il invoque auprès de lui ne doivent pas se confondre avec le narrataire à qui le narrateur s'adresse d'une toute autre manière et auquel il applique une stratégie qui, ainsi que nous l'avons vu, est d'ordre à la fois rhétorique et didactique.

3.1.1.4 *Temporalité(s)*

Après avoir analysé l'influence sur l'architecture représentée du degré de présence du narrateur dans le récit, du type de focalisation choisi et de la place du narrataire, on va s'arrêter maintenant sur le choix des temps verbaux utilisés par Beckett dans *Le Dépeupleur* afin d'analyser le rapport entre énoncé et énonciation, univers représenté et narration, notamment le rapport entre l'architecture représentée et sa (mise en) narration.

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. (p. 7)

Le Dépeupleur commence par une phrase grammaticalement assez énigmatique qui associe un futur immédiat (vont chercher) et un participe présent (cherchant). Le verbe *aller* accompagnant le verbe *chercher* accentue le mouvement et repousse le résultat de l'action dans le futur. Le participe présent, quant à lui, accentue la proximité de l'action. Appelé aussi adjectif verbal, le participe présent définit une action en train de se faire. Le chercher n'est pas une éventualité mais une qualification des corps. L'effet aurait été

objectif – comme celui du narrateur – qui reste néanmoins caractérisé par une perception inférieure. Poser l'existence d'un observateur virtuel permet d'inventer un dispositif ternaire où le narrateur, comme instance symbolique, et son double, comme représentation imaginaire, cernent le réel du cylindre ». BROWN Llewellyn, « Regard et énonciation. Le Dépeupleur », Voir et dire Beckett. Les fictions brèves, Caen, Minard, 2008, p. 217.

différent si la phrase n'avait comporté ni futur immédiat ni participe présent. Un "Séjour où des corps cherchent chacun son dépeupleur" aurait enlevé à la disposition des corps ce mouvement prolongé exprimé par le duratif du participe présent, mais aussi la tension vers le futur que le composant futur immédiat attribue aux deux cents corps. La narration souligne par là la condition d'espace de réclusion pérenne, infranchissable, sans échappatoire possible, du cylindre.

Le temps verbal de la première phrase du récit est donc en correspondance avec l'architecture dont il est question, et sa désignation: « séjour » (*sojourn/abode*). Il est significatif que Beckett n'ait pas utilisé l'imparfait pour rendre compte de ce fonctionnement itératif, mais le futur immédiat et le participe présent (duratif). Cela situe le narrateur dans une perspective temporelle précise et accentue par ailleurs le fait que l'action est en train de se faire. En ce sens, le narrateur est placé dans la perspective de la temporalité subjective des corps emprisonnés du séjour qui voient leur supplice, toujours présent, envisagé comme devant se perpétuer dans le futur.

L'incipit, en mettant en relief le caractère itératif de l'action de chercher, se donne comme un programme pour le reste du récit. Par la suite, le narrateur va préciser les détails de cette quête et le temps verbal dominant sera le présent de l'indicatif, indicateur du caractère invariable de l'action ainsi que de l'architecture dans laquelle elle se situe. Néanmoins l'invariabilité de l'action – qui va d'un « *impensable premier jour* » (p. 27) à une tout aussi « *impensable fin* » (p. 49) – dépasse la tolérance qu'un lecteur peut accorder à l'immutabilité d'une action humaine (et même d'une architecture donnée). En principe, une action est presque toujours hantée par l'ennui et la fatigue, et la condition immuable de l'architecture peut se trouver contestée par le temps qui menace de la dégrader, voire de la transformer en ruines. Ce qui surprend le lecteur – et bouleverse ses certitudes –, c'est la présence immuable du bâtiment dans la durée entre ces deux moments *impensables* (l'origine et la fin), comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises. La répétition des actions et l'immutabilité de l'architecture, entre deux moments *impensables*, produisent un effet de suspension du temps dans le cylindre. Le présent, plus que se répéter, semble s'affirmer avec brutalité.

Mais tout change dans le dernier fragment du récit où se produit une variation par rapport à l'action itérative des deux cents corps à l'intérieur du cylindre. Le narrateur raconte le seul événement de la narration, la mort du dernier homme (sa pose définitive). Et à cette occasion, le narrateur se doit de changer de stratégie verbale: il passe d'un usage itératif à un usage assertif du présent:

Ainsi de suite à l'infini jusqu'à ce que vers l'impensable fin si cette notion est maintenue seul un dernier cherche encore par faibles à-coups [...] Et le voilà en effet ce dernier si c'est un homme qui lentement se redresse et au bout d'un certain temps rouvre les yeux brûlés [...] Le voilà donc si c'est un homme qui rouvre les yeux et au bout d'un certain temps se fraye un chemin jusqu'à cette première vaincue si souvent prise comme repère. (p. 49-50)

[...] sur quoi le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro. Se tait du même coup le grésillement d'insecte mentionné plus haut d'où subitement un silence plus fort que tous ces faibles souffles réunis. (p. 51)

Par ailleurs, le récit incorpore aussi un *temps hypothétique* évoqué, entre autres, à l'occasion de l'hypothèse d'une issue possible qui ferait communiquer le cylindre avec un éventuel extérieur. Ce temps hypothétique est exprimé par des verbes conjugués au conditionnel.

Aux mêmes corps la même échelle dressée verticalement au centre du sol en leur faisant gagner un demi-mètre permettrait d'explorer à loisir la zone fabuleuse dite inaccessible et qui donc en principe ne l'est aucunement [...] Il suffirait d'une vingtaine de volontaires décidés conjuguant leurs efforts pour la maintenir en équilibre à l'aide au besoin d'autres échelles faisant office de jambes de force. (p. 18-19)

Le narrateur incorpore dans son récit une temporalité parallèle à celle des faits diégétiques, celle d'une réalité non factuelle mais potentielle où s'exprime un possible que les acteurs diégétiques n'ont pas pris en considération. Néanmoins, il ne la confirme ni ne la dément, manifestant ainsi son cynisme omniscient: il ne nous dit jamais s'il y a en fait une issue. Le fait qu'il exprime cela comme une possibilité et non comme une certitude crée ce que l'on pourrait appeler une *intrigue architecturale parallèle*; le statut (ontologique) d'une éventuelle issue au bâtiment, à la différence des autres éléments architecturaux du séjour (qui sont à l'état d'affirmation et de présence), est hypothétique et le conditionnel avec lequel le narrateur en fait état, le souligne. L'introduction de cette hypothèse sur une éventuelle sortie appartient exclusivement au plan narratif.

Le conditionnel a été l'objet d'une exploration par Beckett tout au long de son œuvre surtout dans *L'Innommable*. Dans un espace disqualifié, le protagoniste du roman cherche de manière erratique une architecture qu'il puisse s'approprier, avec des qualités et des attributs physiques définissables. Tout le roman est en fait un long monologue sur ce *désir d'architecture*, une lamentation qui appelle une architecture qui n'arrive pas encore et dont le mode d'existence s'exprime par le conditionnel:

« A moi, à moi, si je pouvais décrire cet endroit, moi qui réussis si bien dans les descriptions d'endroits, des murs, des plafonds, des planchers, ça me connaît, des portes, des fenêtres, qu'est-ce que j'ai pu imaginer comme fenêtres depuis le temps, il y en avait qui s'ouvraient sur la mer, on ne voyait que la mer et le ciel, si je pouvais me mettre dans une chambre, c'en serait fini de la chasse aux mots, même sans porte, même sans fenêtre, rien que les quatre faces, les six faces, si je pouvais m'enfermer, ce serait une mine, il pourrait faire noir, je pourrais être fixe, je me débrouillerais, pour l'explorer, j'écouterais l'écho, je la connaîtrais, je m'en souviendrais, je me l'imaginerais, je serais chez moi, je dirais comment c'est, chez moi, au lieu de n'importe quoi, cet endroit, si je pouvais décrire cet endroit, le dépeindre, j'ai essayé, je ne sens pas d'endroit, pas d'endroit autour de moi, je n'arrête pas, je ne sais pas ce que c'est, ce n'est pas de la chair, ça n'arrête pas, c'est comme de l'air, ça y est, cette fois c'est moi, on dit ça, ça ne durera pas, comme du gaz, balivernes, l'endroit, l'endroit, après nous aviserons, l'endroit d'abord, après je m'y trouverai, je m'y introduirai, bien solide, au milieu, ou dans un coin, bien soutenu sur trois faces, l'endroit, si seulement je pouvais me sentir un endroit, j'ai essayé, je vais essayer, ça n'a jamais été le mien, cette mer sous ma fenêtre, plus haute que ma fenêtre... essentiellement je n'ai pas besoin d'un toit d'un intérieur¹⁶⁶ ».

3.1.2 **LE TERRIER**

3.1.2.1 *Narrateur homodiégétique à focalisation interne*

Si le narrateur du *Dépeupleur* est hétérodiégétique en association avec une focalisation zéro ou variable, celui du *Terrier*, en revanche, est homodiégétique en association avec une focalisation interne. Le narrateur est en même temps le personnage principal du récit, celui qui, à partir de ses propres sens, à partir de sa propre expérience, nous fournit des données concernant (entre autres) l'architecture présente dans la diégèse.

Le fait que le narrateur homodiégétique soit en même temps l'habitant, l'architecte et le constructeur de l'unique "bâtiment" dont nous parle le récit, implique qu'il dispose sur

¹⁶⁶ BECKETT Samuel, *L'Innommable*, op. cit., p. 187-188.

ce bâtiment de très nombreuses informations (et contre-informations) qu'il dispense généreusement au lecteur.

En effet, être l'habitant de l'architecture en question suppose de bien la connaître, de comprendre, entre autres, son système, son articulation spatiale:

De dehors on [ne] voit [qu'un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. (p. 738)

Mais, être à la fois le concepteur et le constructeur de la demeure permet de détenir des données, de disposer d'informations particulières et uniques sur l'architecture du lieu que le seul fait d'y habiter ne suffit pas à fournir; la créature connaît tous les aspects attachés à la planification et à la construction du terrier:

[...] j'ai détourné les eaux que j'ai trouvées au début, et, dans ce sous-sol sablonneux, elles ne sont jamais revenues; et puis, c'est bien un crissement et il n'y a pas moyen de le prendre pour un bourdonnement. (p. 766)

Cette information à laquelle seul le narrateur-personnage a accès apporte une couche de sens supplémentaire, et c'est dans la première partie du récit que la plupart des données factuelles, techniques en liaison avec le projet apparaissent.

Il faut souligner que le fait pour la créature d'avoir construit sa demeure de ses propres "mains" ou, plus précisément, de son propre front, lui confère une valeur affective. Avant même qu'elle ne vienne y habiter, chacun des espaces possède déjà une histoire, des histoires, résultant des liens entre l'architecte-constructeur et son produit, à la différence de ce qui se produit quand on emménage dans une maison déjà construite. C'est seulement après-coup, que l'on peut alors commencer à l'*affecter*, à y "construire" des histoires, à relier affectivement et progressivement son corps à cet espace préexistant.

3.1.2.2 *Narration paranoïaque*

Si dans les chapitres précédents nous avons parlé à maintes reprises de la paranoïa dont la créature est atteinte et de la manière dont cette pathologie la pousse à construire, à projeter et à percevoir l'architecture d'une certaine façon, il est important d'y revenir

afin de voir comment cette paranoïa va affecter la narration elle-même, et déterminer un rapport, direct et parfois fébrile, entre parole et architecture.

Dire l'architecture, rappeler ses traits en permanence, est l'une des stratégies de la créature pour apprivoiser son angoisse: étant donné que l'architecture comme présence matérielle censée la protéger ne semble pas suffire, il faut en quelque sorte la dupliquer et c'est à travers la parole qu'une telle duplication va devenir effective. C'est comme si le fait de redoubler l'architecture par la parole la rendait (l'architecture) doublement résistante, doublement efficace face aux forces contre lesquelles elle est dressée et contre lesquelles elle lutte.

Le personnage se sent frustré d'avoir un corps qui ne lui permet pas de contrôler à tout moment la totalité de son architecture; il voudrait échapper à cette limitation corporelle, la transcender, pour atteindre l'ubiquité grâce à laquelle il pourrait surveiller simultanément chaque coin et recoin de sa demeure. En effet, le désir de la créature est d'être partout, elle veut avoir une vue panoptique qui lui permette de tout contrôler, de surmonter les restrictions imposées par ses limites corporelles. Ce désir semble s'accomplir par moments, non pas précisément sur le mode pan-optique, mais sur les modes *pan-olfactif*, *pan-tactile*, et *pan-auditif*, ainsi que nous l'avons montré précédemment au chapitre 2.1 *Perception*. Toutefois malgré la mise en œuvre de toutes ces stratégies sensorielles, demeure l'impossibilité physique pour la créature d'être partout. Il lui est également difficile d'exercer un contrôle simultané de l'espace par le biais de la représentation verbale, de la parole, puisque la nature du récit est de déployer les espaces, les faits et les actions diachroniquement, dans le temps. En effet, passer en revue les différents espaces du terrier à travers le langage ne peut se faire que par un déroulement séquentiel. Dire l'architecture, c'est aussi une manière de la parcourir, de la traverser, de la fragmenter, situation inverse au désir de la créature. Ni l'expérience corporelle, ni l'expression langagière de l'architecture, ne permettent à la créature d'être simultanément partout dans sa maison¹⁶⁷. Cette impossibilité ne cesse de ronger l'esprit du narrateur-personnage kafkaïen.

¹⁶⁷ Cette simultanéité est l'un des traits de l'*objet-maison* (ou de la maison comme objet architectural) dont nous parle Merleau-Ponty: « *La maison elle-même n'est pas la maison vue de nulle part, mais la maison vue de toutes parts. L'objet achevé est translucide, il est pénétré de tous côtés par une infinité actuelle de regards qui se recoupent dans sa profondeur [...]* L'objet est donc vu de tous temps comme il est vu de

Si le narrateur du *Dépeupleur* est intéressé à "montrer" l'architecture du séjour en s'arrêtant sur les formes, les matériaux et les mesures, etc., en diversifiant pour ce faire les échelles et les points de vue, le narrateur et protagoniste du *Terrier*, en revanche, se positionne en adoptant une toute autre attitude, au regard de la représentation narrée de l'architecture de sa demeure. Au début, à partir de la déclaration: « *J'ai organisé mon terrier et il me semble bien réussi* » et pendant les premiers paragraphes de la première partie du récit, la créature se met en (dis)position descriptive. En effet, pendant les brefs moments où elle ne se sent pas encore menacée par "le bruit" ni par des menaces mineures qui l'anticipent, elle peut se permettre d'effectuer un bilan, riche en descriptions:

De dehors on [ne] voit [qu'un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher [...]] À quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation. (p. 738)

Tous les cent mètres [environ] j'ai élargi les couloirs. J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule, me chauffer à ma propre chaleur et me reposer. (p. 740)

Ce bilan initial abonde en actions itératives qui mettent en évidence une certaine routine de la créature, du début de la construction du terrier jusqu'au moment où elle a l'impression d'avoir réussi car elle se sent enfin à l'aise:

Je peux passer des heures à ramper dans mes couloirs sans entendre autre chose que le froufrou de quelque petit animal que je fais taire immédiatement entre mes dents, ou le crissement de la terre qui m'indique la nécessité d'une réparation à faire; à part cela, calme complet. Quand l'air de la forêt pénètre, c'est en même temps chaud et frais. Parfois je m'étire et je me tourne [sur moi-même] de bien-être dans le couloir. (p. 740)

Cependant le "bilan" qu'elle dresse lui révèle à quel point sa construction n'est pas si stable et réussie qu'elle le pensait. A partir de là, les descriptions des espaces se font de plus en plus rares et quand il y en a, elles ne sont plus de simples accumulations de traits objectifs, formels ou dimensionnels; désormais chacune se teinte d'angoisse, de peur et de soupçon:

*toutes parts et par le même moyen [...] Pris en lui-même – et comme objet il exige qu'on le prenne ainsi –, l'objet n'a rien d'enveloppé, il est tout entier étalé, ses parties coexistent pendant que notre regard les parcourt tour à tour, son présent n'efface pas son passé, son avenir n'effacera pas son présent ». MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1945, p. 97-98.*

Enfin, maintenant j'ai ma place forte, mais l'obscur sentiment qu'elle puisse suffire seule a disparu de ma conscience. (p. 743)

[...] j'avais donc commencé dans ce coin moitié par jeu, et ma prime ardeur de travail s'était traduite et déchaînée dans les labyrinthiques zigzags qui me paraissaient alors le summum de l'art en matière de terriers; aujourd'hui je n'en juge pas de même, je les considère, sans doute plus justement, comme des hors-d'œuvre trop mesquins, indignes de l'œuvre complète. (p. 745)

Le monologue devient alors de moins en moins descriptif car la créature n'a plus de temps pour cela. Le personnage-narrateur (homodiégétique) ne se trouve pas dans une situation de sécurité qui autoriserait une pause réflexive nécessaire à la description. Désormais, l'architecture n'est plus un objet devant la créature, quelque chose à décrire et à contempler, mais un moyen d'assurer sa survie.

Plus l'incertitude concernant la nature du bruit avance dans le temps, plus "lointaine" se fait l'architecture au regard de la créature. Le bruit va occuper progressivement la totalité de son espace mental, pour devenir le centre absolu de son discours. La créature se concentre, paradoxalement, pour *voir ce qui n'est pas devant elle*, ce qui est ailleurs, en dehors de son champ de vision et de ses sens en général. Son regard et ses sens se portent vers quelque chose qui n'est pas encore là, ils se projettent sur une chose invisible. La cible est toujours hors cadre, et la créature en situation de décadage permanent. Son discours va en rendre compte.

Ce *décadage* est un leitmotiv dans l'œuvre de Kafka. Chacun de ses récits et romans est une variation sur cette notion. Sa caractéristique essentielle réside dans le fait que l'élément sur lequel se focalise son intérêt est inaccessible et incompréhensible à ses sens. K. ne perd jamais de vue le château, même s'il ne comprend rien de ce qui s'y passe. Il en est de même pour Joseph K qui ne voit que l'aspect extérieur de son procès sans pouvoir saisir aucun élément de sa "machinerie interne".

3.1.2.3 *Discours hésitant et (auto)critique*

Ainsi que nous l'avons déjà développé dans la partie précédente, la créature hésite en permanence, ce qui se manifeste concrètement dans sa manière de faire usage du terrier, de vivre l'espace qui l'entoure, de vivre tout court. Cependant, ce n'est pas seulement

dans l'action que le doute, l'hésitation et l'incertitude se manifestent ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre 2.2 *Usages*, mais aussi dans le langage utilisé par le personnage-narrateur kafkaïen pour raconter son histoire avec des expressions ou des termes modaux comme « il me semble » (*es scheint*) ou « peut-être » (*vielleicht*):

Il me semble parfois dangereux de concentrer toute la défense au cœur de la place; il me semble parfois que ma peau s'amincit; la diversité du terrier m'offre tant d'autres possibilités! Ne serait-il pas plus prudent de disperser légèrement les provisions et d'en pourvoir de petites places?; qui me paraissaient alors le summum de l'art en matière de terriers. (p. 742)

[...] *peut-être* m'ignore-t-il autant que je l'ignore. (p. 739)

Mais *peut-être* — cette pensée se glisse aussi dans mon esprit —, *peut-être* s'agit-il d'un animal que je ne connais pas encore? (p. 760)

Il y a toujours, après l'énonciation de la construction réalisée de chaque espace, et après chaque projet annoncé, une auto-critique qui les met en question et vise à les refaire et les reformuler, et qui motive la rénovation du terrier ou l'énonciation d'un nouveau projet visant à l'améliorer. Une certaine culpabilisation, des reproches que la créature se fait à elle-même, accompagnent cette autocritique. Ce binôme *construction/critique* ou *projet/critique* jalonne systématiquement le cours de la narration:

De dehors on [ne] voit [qu']un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. Je ne veux pas me vanter d'avoir eu là une ruse intentionnelle; ce trou n'est que le résultat de l'une des nombreuses tentatives que j'avais faites vainement, mais il m'a semblé [finalement] avantageux de ne pas le recouvrir. Évidemment, il est des ruses si subtiles qu'elles se contrecarrent elles-mêmes, je le sais mieux que personne, et il est bien hardi de vouloir faire croire que ce trou peut dissimuler une proie digne de recherche. Mais ce serait me méconnaître que de me croire pusillanime et de penser que je ne creuse mon terrier que par lâcheté. (p. 738)

À quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation; elle est aussi bien défendue qu'une chose puisse l'être en ce monde: évidemment, quelqu'un peut marcher sur la mousse, on peut la crever d'un élan, et voilà mon entrée ouverte, et, si on veut — à condition de posséder évidemment certaines qualités assez rares — il n'y a plus qu'à entrer et à saccager tout. (p. 738)

J'aurais pu, pensera-t-on, boucher aussi cette [véritable] entrée avec une mince couche de terre bien tassée, puis au-dessous avec une couche plus molle, de sorte que je n'aurais jamais eu que peu de peine à me refaire ma sortie. Mais ce n'est pas possible; car c'est justement la prudence qui exige que je puisse m'échapper sur-le-champ, c'est la prudence qui, comme si souvent, hélas! exige qu'on risque sa vie; ce sont calculs des plus pénibles et le plaisir qu'un cerveau subtil puise en lui-même incite seul à les pousser plus loin. (p. 739)

Cette autocritique systématique invalide chacun des espaces construits ou projetés du terrier. Le commentaire dépréciateur enlève toute qualité aux constructions déjà réalisées ou aux projets en attente, il les anéantit en les réduisant au rang de déchet (spatial), les rendant ainsi inutilisables. Il faut cependant noter que cette critique permanente force la créature à agir: à projeter, à réparer, à construire... elle mobilise son élan vital. C'est par l'autocritique que la narration et la construction progressent.

Le bien-fondé de ce *bilan-autocritique* est renforcé par l'usage de termes comme l'adverbe « *évidemment* » (*freilich*):

[...] *évidemment*, quelqu'un peut marcher sur la mousse, on peut la crever d'un élan, et voilà mon entrée ouverte, et, si on veut — à condition de posséder *évidemment* certaines qualités assez rares — il n'y a plus qu'à entrer et à saccager tout. (p. 737)

Le principe d'une répartition des provisions est juste en soi, mais seulement quand on dispose de plusieurs endroits du genre de ma place forte. Plusieurs endroits de ce genre-là ? Évidemment! Mais qui les bâtirait? D'ailleurs je ne peux plus, après coup, les situer dans le plan d'ensemble. (p. 743)

J'aurais dû installer la première galerie de façon à lui procurer deux entrées à distance convenable¹, je serais alors descendu par la première entrée avec tous les ennuis qu'on ne peut éviter, mais j'aurais couru rapidement jusqu'à l'autre, j'aurais entrouvert la trappe de mousse qui eût été préparée à cette fin et j'aurais tâché, de ce poste, de surveiller la situation pendant quelques jours et quelques nuits. Telle eût été la seule méthode. Évidemment, ces deux entrées auraient augmenté le péril, mais l'objection aurait été d'autant plus facilement négligeable que celle qui n'aurait servi que de poste d'observation aurait pu être très étroite. (p. 752)

La créature est "parfaitement" consciente de la situation de vulnérabilité de sa demeure et, humblement, reconnaît ses erreurs. Elle ne ment ni à elle-même, ni à son éventuel narrataire et ne s'épargne pas dans son discours car elle sait que de telles négligences peuvent lui coûter la vie.

3.1.2.4 Temporalité(s)

Après avoir analysé les effets de la position du narrateur et de la stratégie de focalisation qui lui est associée sur la représentation de l'architecture, il faut que nous regardions les effets sur cette dernière du choix des temps verbaux fait par Kafka pour *Le Terrier*.

Comme la première partie du récit est de l'ordre du compte rendu factuel, il n'est pas étonnant de voir le narrateur utiliser le passé composé (le parfait en allemand) pour se référer aux constructions factuelles réalisées dans un temps antérieur à celui dans lequel il fait son compte rendu:

Tous les cent mètres [environ] j'ai élargi les couloirs. J'ai creusé de petits ronds-points où je peux me rouler confortablement en boule, me chauffer à ma propre chaleur et me reposer. (p. 740)

Pour les actions itératives réalisées dans le passé, il utilise le présent de l'indicatif:

Dans mes périodes de coin du feu je l'évite, j'évite même de pénétrer dans les couloirs qui me mèneraient à la galerie qui y conduit [...] (p. 744)

Il aurait pu conjuguer le verbe "éviter" à l'imparfait, s'il avait été sûr que cette action ne se répéterait plus, ce qui n'est pas le cas. L'emploi du présent de l'indicatif vient donc conforter l'idée que l'action d'« éviter de pénétrer dans les couloirs dans les périodes de coin du feu » va continuer à se poursuivre dans le futur, bien après que la phrase soit proférée.

Par moments, la créature s'implique tellement dans les détails circonstanciés de sa construction et les routines qui l'accompagnent qu'elle semble oublier sa *situation narrative*, ne distinguant plus entre passé et présent, se projetant sur les faits passés eux-mêmes comme si elle était en train de les vivre en direct. L'effet que le lecteur éprouve à ce moment-là, c'est une (con)fusion entre passé et présent: tout d'un coup le passé devient présent (ou le passé est traité comme présent), ce qui rend difficile de placer avec certitude les faits racontés par la créature sur la ligne temporelle de la diégèse.

Dans *Le Terrier*, à l'égal de ce qui se passe dans *Le Dépeupleur*, on note un usage fréquent du conditionnel pour convoquer toute une série d'architectures autres, des architectures hypothétiques qui, pour une raison ou pour une autre, n'ont pas été réalisées, mais sont malgré tout présentes dans l'esprit et le discours du narrateur-personnage. Comme on l'a déjà dit dans les chapitres précédents, la formulation de ces architectures hypothétiques va toujours plus vite que l'exécution sur le chantier, ce qui place la créature dans un état de frustration permanente. Ses projets hantent, comme des phantasmes, l'architecture en construction, rendant impossible son achèvement.

Ah! surtout, si j'étais déjà dans mon terrier, comme j'admirerais cette fois le labyrinthe de mon entrée, comme je rabattrais d'abord le tapis de mousse derrière moi et comme je me reposerais! Je me reposerais, je crois, tout le reste de mon existence. (p. 750)

L'hypothèse est une vérité provisoire en attente de validation. Elle apparaît comme le produit instantané et fugitif d'une intuition qui va être soumise à une grille déductive qui la validera ou non, lui donnant, si elle est confirmée, un statut de vérité et de réalité. L'hypothèse change de statut ontologique dès lors qu'elle se vérifie ou s'invalide. Les scientifiques le savent, elle est toujours en situation précaire de rejet potentiel par celui qui la profère ou par les institutions qui garantissent sa validité en contrôlant son accès au réel (la science, la politique, l'économie, etc.). Elle peut parfois être remplacée par une autre hypothèse. Comme on le voit, c'est une entité instable et fragile.

La créature du *Terrier* de Kafka lance des hypothèses sur l'architecture encore à venir, sautant d'une architecture provisoire à une autre, d'une hypothèse à l'autre, indéfiniment. Cela fait partie d'une stratégie de survie: en manque d'architecture (efficace) il faut maintenir vivant le discours sur son absence et sur la possibilité de sa présence.

Evidemment, on pourrait continuer à émettre des suppositions [...] L'imagination ne s'arrête pas. (p. 766)

Néanmoins, il faut distinguer les hypothèses portant sur des constructions possibles, exprimées au conditionnel présent et les hypothèses "manquées", exprimées au conditionnel passé, qui renvoient clairement à un sentiment d'insatisfaction, d'auto-reproche, de culpabilisation, voire d'échec de la créature vis-à-vis de sa construction.

J'aurais pu, pensera-t-on, boucher aussi cette véritable entrée avec une mince couche de terre bien tassée, puis au-dessous avec une couche plus molle, de sorte que je n'aurais jamais eu que peu de peine à me refaire ma sortie. (p. 739)

J'aurais dû installer la première galerie de façon à lui procurer deux entrées à distance convenable, je serais alors descendu par la première entrée avec tous les ennuis qu'on ne peut éviter, mais j'aurais couru rapidement jusqu'à l'autre, j'aurais entrouvert la trappe de mousse qui eût été préparée à cette fin et j'aurais tâché, de ce poste, de surveiller la situation pendant quelques jours et quelques nuits. (p. 752)

A partir du désir de la créature de redescendre dans le terrier, une synchronisation s'opère entre le fait et le dit; le discours passe à un état de complète actualité, ce qui ne

l'empêche pourtant pas d'élaborer au fur et à mesure des réflexions et des projections en y incluant des souvenirs. Si dans la première partie (du début du récit jusqu'à la redescente de la créature dans le terrier) il y avait un emploi prépondérant du passé composé, ainsi qu'une (con)fusion entre passé et présent, dans la deuxième partie, tout est clair, actions, perceptions et sentiments sont narrés sans aucune ambiguïté et (presque) exclusivement au temps présent du mode indicatif:

Je redescends donc la galerie jusqu'à la place forte et je commence à écouter là. (p. 758)

Alors, déjà trop fatigué pour former aucune pensée, la tête pendante, les jambes mal assurées, à demi endormi, et tâtonnant plus que marchant je m'approche de mon entrée, je relève lentement la mousse, je descends lentement dans le trou [...] (p. 754)

L'imminente apparition du "bruit" modifie radicalement le discours: les injonctions remplacent les possibles et les hypothèses et envahit le discours. Le « bruit » se rapprochant, le terrier se met en état d'alerte maximale. La modalité prescriptive traduit la nouvelle exigence imposée à l'architecture à ce moment avancé du récit: *il faut... (de) l'architecture*. Comme en temps de guerre, il faut agir vite, et pourtant, plus la créature dit ce qu'il faut faire, moins elle le fait:

La première chose qu'il faudrait faire serait de réviser le terrain soigneusement, d'examiner toutes ses ressources défensives, d'élaborer un plan de la défense et un plan du terrier qui s'y adaptât bien, puis de s'atteler à la besogne avec une ardeur de jeune homme. (p. 765)

Il est intéressant de noter un deuxième niveau dans les injonctions associées à l'architecture, exprimés non plus sous la forme du « *il faut* » ou « *il faudrait* », mais par l'emploi du futur, comme si la créature se prescrivait, sans la moindre hésitation, des tâches à faire, des impératifs architecturaux. Le temps verbal souligne à la fois sa détermination et une forme d'auto-encouragement. Ces constructions ont un statut, non pas de possible, mais d'accomplissement quasi certain (au moins dans la tête de la créature):

Je creuserai une véritable galerie dans la direction de ces bruits, et ne cesserai d'avancer que je n'aie trouvé leur véritable cause, en dehors de toute théorie. (p. 761)

Quand je reviendrai, la paix sera rétablie, je parferai définitivement tout. (p. 763)

C'est par ce type de ruses à l'intérieur de son discours que la créature cherche à se convaincre du besoin imminent et inéluctable de réaliser ses constructions. C'est une stratégie contre la procrastination.

Mais quand les hypothèses manquent et que les prescriptions ne s'accomplissent pas au rythme désiré surviennent alors les questions. Et ces questions mettent en évidence l'état d'impuissance de la créature (à l'instar du narrateur du *Dépeupleur*). Si les architectures hypothétiques sont des architectures à l'état de projet, les architectures impératives, des architectures à réaliser dans l'imminence, sous alerte maximale, les architectures à l'état de question sont des architectures du désespoir; elle n'ont pas de qualités... sans existence leurs solutions restent incertaines.

Pourquoi chercher à me prouver par des raisonnements l'importance qu'a pour moi le terrier? (p. 754)

L'*architecture-question* survient après que toutes les architectures possibles ont été visitées, essayées et testées par le biais de l'expérience et de la critique, après que la créature a vérifié qu'aucune d'elles ne s'adapte à son désir et à ses besoins. C'est pourquoi il ne reste alors comme échappée à la créature que d'implorer une réponse providentielle qui n'arrive jamais. L'*architecture-question* dans le récit de Kafka est en même temps une architecture de la supplication.

Se poser des questions dans un discours qui se veut solipsiste suppose une sorte de dédoublement de l'entité émettrice: il y a d'un côté celui qui demande (qui se met en situation d'ignorance), et de l'autre celui à qui l'on demande (qui est dans une position de connaissance). Nous parlions précédemment de l'usage du terrier comme d'un laboratoire de recherche, le système de questions et de réponses pouvant être la concrétisation de cette attitude de recherche. Se demander implique déjà un désir de réponse. Même si, dans le cas présent, celui à qui la question est adressée est le même que celui qui l'émet.

Quelle peut être [cette] sécurité que j'observe ici du dehors? Puis-je juger du danger qui me menace dans le terrier d'après les expériences que je fais au grand air? Mes ennemis peuvent-ils profiter de tout leur flair quand je ne suis pas à l'intérieur? Ils en gardent encore un peu, mais il est sans doute affaibli. Pour que je puisse juger du danger que je cours en temps ordinaire, ne faudrait-il pas qu'ils fussent en possession de toutes leurs possibilités? (p. 748)

3.1.2.5 Narrataire variable

Sans confrontation avec l'extérieur, sans dialogue avec autrui autre qu'imaginaire, c'est à elle-même que la créature parle, à elle-même qu'elle raconte son histoire et pour elle seule qu'elle construit son utopie. Mais ce rapport à soi se décline en variations diverses au long du récit:

LE JE (ICH)

Le "je", toujours présent dans chaque observation de la créature, s'exacerbe parfois dans le discours par des répétitions autour de son affirmation agitée:

Non, non, tout bien pesé, je n'ai pas à déplorer d'être seul et de n'avoir personne à qui me fier. Je n'y perds aucun avantage et je m'épargne probablement bien des ennuis. Je ne peux me fier qu'à moi et au terrier. (p. 750)¹⁶⁸

DU JE AU ON (MAN)

Cependant, malgré ou à cause de cette exacerbation, le *je* entre en crise par moments et l'identité affirmée de la créature par l'utilisation répétée du pronom *je* devient plus floue et le pronom impersonnel "on" prend sa place, rendant plus incertain le cadre d'existence de la créature et par extension sa propre existence:

De plus — c'est peut-être assez sot, mais il faut dire la vérité — l'amour-propre souffre toujours quand on ne voit pas ses provisions en un seul tas, quand on ne peut pas embrasser d'un seul coup d'œil tout ce qu'on possède. (p. 743)

Si l'on tient à se tromper soi-même, on peut à la rigueur se consoler un peu en se disant qu'ici, dans la place, quand on éloigne son oreille de la terre, on arrive à ne plus rien entendre à cause des proportions de l'endroit, contrairement à ce qui se passe dans les galeries. (p. 760)

La situation perd son caractère spécifique et individuel pour devenir plus générale comme si ce qui arrive, pouvait arriver à n'importe qui:

On cesse d'écouter, on fait un bond de joie, voilà toute la vie changée, il semble que s'ouvre la source d'où coule la paix du terrier. On se garde de contrôler immédiatement l'observation, on veut trouver d'abord quelqu'un à qui l'on puisse se confier sans qu'il mette votre parole en doute, on court donc à la place forte, on se rappelle qu'on s'éveille à une nouvelle vie avec tous ses besoins et tous ses appétits, qu'on n'a pas mangé depuis longtemps, on arrache n'importe

¹⁶⁸ *Nein, faßt man alles zusammen, muß ich es gar nicht beklagen, daß ich allein bin und niemanden habe, dem ich vertrauen kann. Ich verliere dadurch gewiß keinen Vorteil und erspare mir wahrscheinlich Schaden. Vertrauen aber kann ich nur mir und dem Bau. (p. 9)*

quoi au tas de provisions tout recouvert de terre, on mâche encore en retournant au trot sur les lieux de la découverte merveilleuse, on ne veut d'abord que se convaincre accessoirement, superficiellement, pendant son repas, de l'exactitude de la chose, on écoute, mais le guet le plus superficiel a vite fait de prouver qu'on s'est honteusement trompé; imperturbable, le « chut » continue dans le lointain. On crache ce qu'on mange, on voudrait enterrer cette nourriture en la piétinant et l'on revient à son travail sans savoir au juste lequel, on s'y met n'importe où, au premier endroit venu qui appelle une reprise — et il y en a suffisamment! On commence machinalement à faire n'importe quoi, simplement comme s'il était venu un inspecteur auquel il fallût jouer la comédie. (p. 764)¹⁶⁹

DU ON AU TU (DU)

On peut aussi remarquer des passages brutaux du "on" au "tu". Ici le solipsisme se transforme en dialogue, la créature se dédouble, elle est simultanément elle-même et quelqu'un d'autre, une entité à la fois énonciatrice et narrataire: c'est à elle-même à travers un autre qu'elle adresse son discours. Une stratégie bien connue par tout un chacun pour s'encourager à faire quelque chose.

Ta maison est fortifiée, elle forme un tout bien isolé, tu vis en liberté, au chaud et bien nourri, seigneur et maître d'un grand nombre d'avenues et de places, et tout cela tu voudrais sinon — j'espère — le sacrifier; mais enfin, du moins, l'exposer, et bien que te flattant de le reconquérir, le risquer délibérément dans une aventure audacieuse, d'une témérité sans rapport avec le gain de cette équipée. Il y aurait à cela des motifs raisonnables? Non, nulle aventure de ce genre ne peut avoir des motifs raisonnables. (p. 746)¹⁷⁰

Et si dans *Le Dépeupleur* il y a un narrataire auquel s'adresse le narrateur, il existe aussi un narrataire dans *Le Terrier* pouvant bien être le narrateur-personnage lui-même à un autre moment de sa vie, quand il n'avait pas encore de maison. Il se projette dans ce moment particulier où le corps était directement exposé aux intempéries, sans la

¹⁶⁹ *Man horcht nicht mehr weiter, man springt auf, das ganze Leben macht eine Umwälzung, es ist, als öffne sich die Quelle, aus welcher die Stille des Baues strömt. Man hütet sich, die Entdeckung gleich nachzuprüfen, man sucht jemanden, dem man sie vorher unangezweifelt anvertrauen könne, man galoppiert deshalb zum Burgplatz, man erinnert sich, da man mit allem, was man ist, zu neuem Leben erwacht ist, daß man schon lange nichts gegessen hat, man reißt irgend etwas von den unter der Erde halb verschütteten Vorräten hervor und schlingt daran noch, während man zu dem Ort der unglaublichen Entdeckung zurückläuft, man will sich zuerst nur nebenbei, nur flüchtig während des Essens von der Sache nochmals überzeugen, man horcht, aber das flüchtige Hinhorchen zeigt sofort, daß man sich schämlich geirrt hat, unerschüttert zischt es dort weit in der Ferne. Und man speit das Essen aus und möchte es in den Boden stampfen und man geht zu seiner Arbeit zurück, weiß gar nicht, zu welcher; irgendwo, wo es nötig zu sein scheint, und solcher Orte gibt es genug, fängt man mechanisch etwas zu tun an, so als sei nur der Aufseher gekommen und man müsse ihm eine Komödie vorspielen. (p. 16-17)*

¹⁷⁰ *Wie? Dein Haus ist geschützt, in sich abgeschlossen. Du lebst in Frieden, warm, gut genährt, Herr, alleiniger Herr über eine Vielzahl von Gängen und Plätzen, und alles dieses willst du hoffentlich nicht opfern, aber doch gewissermaßen preisgeben, hast zwar die Zuversicht, es zurückzugewinnen, aber läßt dich doch darauf ein, ein hohes, ein allzuohohes Spiel zu spielen? Es gäbe vernünftige Gründe dafür? Nein, für etwas derartiges kann es keine vernünftigen Gründe geben. (p. 6)*

médiation de l'architecture. C'est à la suite de cette délibération avec lui-même qu'il se félicite et se congratule de la bonne décision qu'il a prise de se construire une demeure.

Pauvres voyageurs sans maison, sur les routes et dans les bois, vous gisez sur un tas de feuilles, si vous avez eu de la chance, ou vous vous recroquevillez dans une harde de compagnons, livrés nus à tous les dangers qui viennent du ciel et de la terre. (p. 740-741)

En parlant à d'autres, la créature ne se parle peut-être qu'à elle-même.

Or, le moment limite du "rapport" entre le personnage-narrateur et le narrataire, se situe quand la créature, ainsi que nous l'avons déjà dit, s'adresse à l'architecture, comme à un narrataire.

C'est à cause de vous, galeries et ronds-points, à cause de toi surtout, place forte, que je suis venu, méprisant complètement ma vie après avoir eu si longtemps la bêtise de trembler pour elle et de retarder mon retour auprès de vous. Que m'importe le péril puisque je suis avec vous ? Vous êtes à moi, je suis à vous, nous sommes liés, que peut-il bien nous arriver? (p. 756)

Celle-ci devient l'interlocutrice de la créature et c'est d'elle qu'elle attend une réponse. Rappelons que ces moments d'échange, voire de fusion entre la créature et l'architecture ne sont pas rares. La créature et l'architecture sont si étroitement liées que la première semble ne plus vouloir distinguer les limites qui la séparent de la seconde, il semblerait que, au bout du compte, en parlant à l'architecture la créature ne parle en fait qu'à elle-même, à une parcelle d'elle-même: Le *tu-architecture* fusionne avec le *je-corps*:

Que m'importe le péril puisque je suis avec vous? Vous êtes à moi, je suis à vous, nous sommes liés, que peut-il bien nous arriver? (p. 756)

[...] de son silence et de son vide le terrier me salue maintenant moi aussi et confirme mes paroles. (p. 756)

Conclusion

Le choix par l'écrivain des traits composant la *Situation* du narrateur a une influence directe sur la représentation des architectures des récits littéraires. A travers cette *situation*, l'écrivain installe une position spatiale et temporelle de son narrateur dans le récit avec des restrictions (et/ou des libertés) qui lui permettront de véhiculer certaines émotions et certaines données significatives relatives à l'architecture pour le lecteur. Les

deux récits de notre corpus mettent en évidence la manière dont le choix des traits de la *situation narrative* entraîne des représentations de l'architecture dont les effets esthétiques sont contrastés. Dans *Le Dépeupleur*, les intentions esthétiques relatives au choix d'un narrateur hétérodiégétique à focalisation variable relèvent de l'intérêt de Beckett de "placer" son lecteur à un niveau "cognitif" supérieur à celui des personnages du récit. Ce niveau permet au lecteur d'avoir accès aux particularités de l'architecture du séjour sans que son système lumineux en entrave la saisie et de bénéficier des nombreux commentaires du narrateur sur les comportements des personnages. Mais le narrateur joue un double jeu. Car tout omniscient qu'il soit, il lui arrive d'embrouiller, de saboter l'information qu'il livre sur l'architecture, en avouant son incapacité à tout dire de l'architecture comme des corps qui s'y meuvent. La représentation que s'en fait le lecteur s'en trouve du même coup fragilisée; la stabilité de l'architecture, son uni(vo)cité et sa vraisemblance, sont empreintes de doute. Dans *Le Terrier*, au contraire, le choix d'un narrateur homodiégétique à focalisation interne relève de l'intérêt de Kafka de solidariser le lecteur à l'expérience sensorielle et psychologique du personnage-narrateur. Les traits de l'architecture qu'il nous donne à voir sont tout sauf objectifs, car issus de la *psyché* d'un personnage qui perd de plus en plus le contact direct avec la réalité pour se laisser emporter par sa paranoïa; les représentations qu'il se fait de l'architecture de sa demeure sont des projections contaminées par son angoisse et sa peur. L'architecture conçue par Kafka est donc psychotique, schizophrène et constituée de l'ensemble des ressentis fluctuants de la créature vis-à-vis de sa propre construction.

3.2 MODULATION

Introduction

Le statut ontologique dominant de l'architecture relève d'une construction matérielle à partir de laquelle s'instaure un ordre dans l'espace, ainsi que nous le rappelle Sigfried Giedion (cf. p. 81). Cependant, ce statut ontologique de l'architecture a à voir aussi – quoiqu'on n'en parle que rarement – avec le temps; en effet l'architecture est faite pour résister au passage du temps, aux forces et événements qu'il porte en lui; c'est pour cela que, comme antidote au temps, elle est aussi constituée par lui. La *dureté* de la pierre et du béton, par exemple, est directement associée à leur *durée* (de résistance au temps); l'épaisseur d'un mur, à son tour, est calculée en prévoyant les forces qu'il aura à affronter une fois dressé. Or, les traces de la lutte entre le temps et l'architecture restent gravées dans sa matérialité: le mur de brique se fissure à la suite du tremblement de terre, le plafond moisit à la suite d'une longue période de pluies. La matière n'est jamais stable comme peuvent le laisser croire les représentations architecturales *fixées* sur le papier, elle s'inscrit dans le temps, et la concevoir c'est la concevoir dans (et pour) le temps.

Dans la littérature aussi le temps de l'histoire racontée suppose une architecture qui change avec lui. On songe au roman *Vers le Phare* de Virginia Woolf dans lequel l'abandon, la ruine et la restauration ultérieure de la maison de campagne de la famille Ramsay sont *mis en relief* pour marquer que *le temps passe*¹⁷¹ (titre d'ailleurs de la deuxième partie du roman).

¹⁷¹ « Rien, semblait-il, ne pouvait résister à ce déluge, à cette profusion de ténèbres qui s'insinuant par les fissures et trous de serrure, se faufilaient autour des stores, pénétraient dans les chambres, englutissant ici un broc et une cuvette, là un vase de dahlias jaunes et rouges, là encore les arêtes vives et la lourde masse d'une commode [...] Rien ne bougeait dans le salon, la salle à manger ou l'escalier. Seulement, par les gonds rouillés et les boiseries dilatées, imprégnées d'embruns, certains petits airs, détachés de la masse du vent (après tout la maison était délabrée) se faufilèrent dans les coins et se risquèrent à l'intérieur ». WOOLF Virginia, « Vers le phare » (tr. fr. Françoise Pellan), *Œuvres Romanesques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, p. 113-114.

¹⁷² Dans les cultures orientales, en revanche, les années ont une double désignation: par les nombres mais aussi par les noms: l'année du dragon, du rat, du serpent qui reviennent avec une régularité précise.

Mais la manière dont l'architecture peut être atteinte par une usure progressive au cours de l'écoulement chronologique du temps (diégétique) est une chose, et la manière dont l'auteur *module* ce temps à travers la narration en est une autre. Il peut bien, pour des raisons esthétiques et cognitives, ne pas faire faire à son narrateur un récit chronologique de l'histoire: présenter les conséquences avant les causes, immerger le lecteur dans le cours d'un événement sans introduction préalable, résumer de longues périodes de temps en quelques phrases, étirer au contraire sur plusieurs pages la narration d'un événement très bref, omettre des choses qui se sont passées, etc. Par *modulation* nous entendons donc la manière dont les éléments architecturaux sont sélectionnés, découpés et montés par l'auteur pour être livrés au lecteur au fil de la narration. Ce sont ces aspects de la conception de l'architecture dans le texte littéraire qui retiendront notre attention dans ce chapitre.

Un bâtiment réel peut être représenté de différentes manières sans que son statut ontologique dominant en soit altéré. L'ordre dans lequel les dessins d'un projet sont présentés à un client par exemple (ou dans une revue ou un livre) ou l'ordre dans lequel les parties d'un bâtiment sont construites, n'affectent en rien le statut ontologique majeur de l'œuvre d'art architecturale. Cet ordre reste *contingent* par rapport à l'objet conçu (et éventuellement réalisé ou exécuté). On peut en effet inverser l'ordre d'apparition des dessins ou l'ordre des parties de la construction sans toucher à l'intégrité du bâtiment dans son identité finale. À l'inverse, dans le récit littéraire, modifier cet *ordre de présentation*, cette séquence singulière et unique dans laquelle l'architecture est représentée, transformerait autant l'œuvre littéraire elle-même que l'ontologie de l'architecture qui s'y trouve représentée.

Dans le texte littéraire l'architecture n'est pas explicitée à chaque moment de la narration. Elle n'est mise en relief (dans la plupart des cas) que par intermittence. Elle passe constamment d'un état *actuel-présent* à un état *virtuel-absent*. Ainsi, on peut dire que le récit est – entre autres – un dispositif de modulation de la présence-absence de l'architecture, c'est-à-dire du cadre spatio-matériel où ont souvent lieu les actions réalisées par les personnages. On appellera *Fréquence*, le rythme d'apparition ou la cadence de la présence de l'architecture dans le récit littéraire, soit un *tempo* particulier, en étroite relation avec les intentions esthétiques de l'auteur. Or, *Le Dépeupleur* et *Le*

Terrier sont des cas rares où l'architecture, au contraire, est mise en relief de manière insistante pendant toute la narration; la *fréquence* d'apparition de l'architecture y est continue, il n'y a pas d'intermittences et de latences, comme dit précédemment. Nous reviendrons plus longuement sur les effets esthétiques de cette fréquence architecturale singulière dans les deux récits qui nous occupent.

S'il est important de relever la fréquence d'apparition de l'architecture pendant la narration, il est aussi fondamental d'observer la *Durée* de telles apparitions et les *Types de discours* que le narrateur livre sur l'architecture, chaque fois qu'il la met en relief.

Les modulations narratives des architectures du *Dépeupleur* de Beckett et du *Terrier* de Kafka sont assez différentes l'une de l'autre; elles présentent toutefois certaines ressemblances que nous allons examiner afin de dégager les enjeux de ces différentes conceptions narratives de l'architecture et leurs conséquences esthétiques.

3.2.1 **LE DÉPEUPLEUR**

3.2.1.1 *Architecture et temps*

Dans *notre réalité*, les unités conventionnelles de mesure du temps dérivent des mouvements cycliques des astres. De la terre sur elle-même: la journée – et il n'est pas gratuit que les noms des jours soient liés aux noms des astres eux-mêmes –, de la lune autour de la terre: les mois, et bien sûr de la terre autour du soleil: l'année. Nous concevons notre temps en relation avec le déplacement des astres parce que leurs mouvements cycliques sont les actions les plus stables que nous connaissions. C'est donc aux astres que nous pouvons confier la mesure de notre temps. Tout autre cycle est toujours susceptible d'être altéré par un événement qui produit une désorientation, une rupture, un arrêt dans la continuité routinière. Les astres sont notre première ressource en matière d'orientation temporelle.

Mais nous ne mesurons pas le temps de manière cyclique seulement. Nous le faisons également de manière arithmétique. L'addition des années nous informe que nous

avançons dans le temps. Nous ne donnons pas de noms aux années mais nous les désignons par des nombres (au moins dans les cultures occidentales modernes¹⁷²), avec comme point de départ (l'année zéro) un repère historique (la naissance du Christ). Notre mesure du temps est donc cyclique/astronomique aussi bien qu'arithmétique cumulable/chiffrable. Or, comme l'univers du *Dépeupleur* n'a pas d'astres pour servir de guide à la mesure du temps, il faudra s'interroger sur les références de son système temporel.

Le phénomène de rotation de la terre sur elle-même permet l'existence de l'unité "journée" donnée par l'alternance cyclique de lumière et d'obscurité. Ce principe est repris par Beckett pour concevoir le dispositif lumineux du séjour du *Dépeupleur*. Néanmoins, la *journée* dans le cylindre ne dure que quelques secondes, elle est donc compressée par rapport à *nos journées*. Par ailleurs, le phénomène de révolution de la terre autour du soleil permettant l'existence des saisons est aussi repris par Beckett pour concevoir le composant thermique du séjour; et celui-ci ne dure, lui aussi, que quelques secondes. Les saisons dans le cylindre sont donc extrêmement courtes – par rapport à *nos saisons*. Ainsi, *l'édifice à dépeupler lentement*, n'est pas seulement une invention à attributs spatiaux mais aussi temporels; l'architecture s'accompagne de son propre système pour mesurer le temps. Comme univers mono-astral, elle crée ses propres rythmes, elle monopolise le temps en le rapportant directement à son propre fonctionnement, et non à un élément extérieur: pas d'étoiles visibles au dehors du cylindre pour constituer, pour les corps, un repère en dehors du dispositif thermo-lumineux interne.

Si le côté cyclique de l'univers du *Dépeupleur* est tout à fait évident, les indices qui (dé)montrent que le temps avance dans le séjour sont d'un tout autre ordre. Ce sont l'usure progressive de la peau et la diminution progressive de la vue de chacun des deux cents corps du fait de l'action du dispositif thermo-lumineux. Comme autant de manifestations du passage du temps, ces usures indiquent l'état dans lequel se trouve chaque corps dont la mort constitue la perspective, but ultime de ce *séjour à dépeupler lentement*. Il semblerait donc que chaque corps ait son temps à soi: le temps de son

¹⁷² Dans les cultures orientales, en revanche, les années ont une double désignation: par les nombres mais aussi par les noms: l'année du dragon, du rat, du serpent qui reviennent avec une régularité précise.

propre amoindrissement et de sa propre agonie, celui de sa dépopulation individuelle. La comptabilité du temps individuel de chaque corps ne revient pas à énoncer des éléments biographiques comme: *j'ai vécu tel nombre d'années et j'ai fait telle et telle chose*. Elle se résume plutôt à une comptabilité dés-agrégative et régressive du genre: *combien de temps me reste-t-il avant d'atteindre ma propre mort?*

Or, s'il y a une temporalité *cyclique/machinique* et une temporalité *cumulative/organique*, il n'y a aucune certitude que ce système temporel à double constitution puisse fonctionner toujours ainsi. Cette temporalité est toujours hantée, comme nous l'avons déjà dit, par un événement possible: l'arrêt définitif du dispositif thermolumineux à n'importe quel moment. En effet, si le dispositif s'arrête « *de loin en loin* » pendant quelques secondes, et s'il n'est jamais sûr qu'il reparte, cet arrêt pourrait bien chaque fois être le dernier. Le temps est donc fragile, prêt à finir à n'importe quel moment.

L'architecture du séjour, dont la matérialité reste immuable et inaltérable, ne sert pas de repère pour constater que le temps passe. Et même quand la fin arrive, ce n'est pas parce que l'architecture tombe en ruines ou qu'elle se détruit, non, elle s'éteint tout simplement, l'obscurité tombe sur elle: « *le noir se fait en même temps que la température se fixe dans le voisinage de zéro* » (p. 51). Le temps du *Dépeupleur* est paradoxal: quelques-uns de ses attributs nous donnent à penser qu'il s'écoule alors que d'autres semblent le nier, l'architecture en l'occurrence.

3.2.1.2 *Partition thématique*

Ayant appréhendé les rapports entre l'architecture et le temps dans *Le Dépeupleur*, notre intention est maintenant de voir comment Beckett *module* l'architecture à travers la narration. Pour cela il faut commencer par dire que *Le Dépeupleur* est un récit constitué de 15 segments séparés par des espaces bien marqués (points à la ligne, interlignes et retrait de paragraphe). Ces segments sont de longueur variable et possèdent une certaine indépendance ou valeur propre. Certains ont même été publiés de manière autonome avant la sortie du texte entier en 1970. En 1967 paraît le texte « *Dans le cylindre* » qui ne comprend que le 14ème segment du futur *Dépeupleur*, et puis, un an plus tard « *L'Issue* », composé du troisième et quatrième segments et illustré

par les gravures d'Avigdor Arikha¹⁷³. En dépit d'un début de parution par fragments, *Le Dépeupleur* doit pourtant se comprendre comme un tout. Les segments, bien qu'ils possèdent certaines caractéristiques individuelles précises, forment une totalité composée. Ils peuvent être nommés, avec leur autonomie partielle, leurs fonctions propres, et leurs particularités thématiques. Pourtant, c'est en les articulant, que le récit, complet et complexe, va constituer un système narratif. Voici une présentation rapide de ces *segments*:

- 1) p. 7-11. Premier aperçu général du séjour.
- 2) p. 12-14. Aperçu des types de corps qui habitent le séjour.
- 3) p. 14-15. Deuxième aperçu général du séjour.
- 4) p. 15-17. Mythes sur l'existence d'une éventuelle issue.
- 5) p. 17-18. Sur comment atteindre le plafond.
- 6) p. 18-22. Sur l'emploi des échelles.
- 7) p. 22-23. Sur le transport des échelles.
- 8) p. 23-24. Sur la présence des sédentaires dans la zone des échelles.
- 9) p. 24. Sur les chercheurs de l'arène qui se tournent vers la piste (guetteurs).
- 10) p. 25-30. Sur les types de chercheurs.
- 11) p. 30-35. Sur le dispositif thermo-lumineux et ses effets sur les corps.
- 12) p. 35-43. Sur les divisions du sol et les droits des corps dans chacune d'elles.
- 13) p. 43-45. Sur le climat et ses effets sur les corps.
- 14) p.45-49. Petite précision sur la manière dont les corps arrivent aux niches, sur la vaincue servant de nord, et sur le système d'inspection entre les corps eux-mêmes.
- 15) p. 49-51. Sur le dernier corps, et sur le dernier état du cylindre et du petit peuple de chercheurs.

Que peut-on déduire de cette composition qui puisse nous donner des indications sur la modulation narrative de l'architecture dans le texte?

La première chose à remarquer est que le premier segment fonctionne comme une sorte de table des matières, ou carte générale. Tous les aspects du séjour sont introduits sommairement pour être traités plus longuement par la suite dans chacun des segments

¹⁷³ WEBER-CAFLISCH Antoinette, *Chacun son dépeupleur*, *op.cit*, p. 7-10.

ultérieurs. Ensuite, on peut noter que la répartition en segments du récit, du segment 2 à 14, peut se comprendre comme une répartition clairement thématique. Ainsi, on voit que le 2ème segment est consacré à la structure sociale des locataires du cylindre, le 4ème et 5ème segments à leurs croyances, les segments 7, 8, 9 et 10 aux lois imposées pour assurer le bon usage du séjour, les segments 11 et 13 traitent des conditions imposées par la "nature" du lieu. Notons encore que cette segmentation thématique est toujours liée directement à l'architecture, voire au système matériel et spatial du séjour: la croyance ou mythe a à voir avec un « *passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels et menant comme dit le poète aux asiles de la nature* » (p. 16) ou avec « *une trappe dissimulée au centre du plafond donnant accès à une cheminée au bout de laquelle brilleraient encore le soleil et les autres étoiles* » (p 16); la législation implicite concerne l'emploi des échelles et les divisions du sol; et les conditions (pseudo-)naturelles sont, comme on le sait, produites par le dispositif thermo-lumineux intégré à l'architecture elle-même. La séquence suit donc un ordre structurant: croyances/législations/(pseudo-)nature. C'est l'ordre des couches ou strates de la narration de cette architecture-univers.

Certaines "marques répétitives" appuient la fragmentation du récit en thématiques. Chacune de ces marques se situe à la fin de la plupart des segments et contient le mot « *voilà* » qui met l'accent sur la clôture du segment lui-même. En voici quelques exemples:

Voilà un premier aperçu du séjour. (p. 11)

Voilà en gros pour ces corps vus sous un premier angle [...] (p. 14)

Voilà un premier aperçu de cette croyance en elle-même si étrange et par la fidélité qu'elle inspire à tant de cœurs possédés. (p. 17)

Voilà pour ce zénith inviolable où se cache aux yeux des amateurs de mythe une issue vers terre et ciel. (p. 18)

Voilà un premier aperçu du code des grimpeurs. (p. 22)

Le mot « *aperçu* » accompagne très souvent le « *voilà* » et apporte des indices supplémentaires sur la manière dont l'architecture se donne à voir au cours de la narration. Ce mot laisse penser que chaque trait architectural nous est donné de façon succincte avec la promesse d'un développement ultérieur. Et, en effet, les "formules"

voilà et *aperçu* se trouvent dans les six premiers segments, ce qui pourrait suggérer que la suite est le développement de ces six premiers segments.

Le premier segment se définissant comme *carte générale* ou *table de thèmes* (et/ou *méta-aperçu*), le dernier segment, avec la présence du même motif rythmique: « *Voilà en gros le dernier état du cylindre et de ce petit peuple de chercheurs* » (p. 51), casse le système déjà établi de *carte d'aperçus* (segment 1) / *aperçus* (segments 2 à 6) / *développement des aperçus* (segments 7 à 14), en reprenant le motif rythmique *voilà-aperçu*. Ce retour désoriente le lecteur. Il crée une mise en abyme du récit lui-même. Le fait de finir en suggérant que tout le récit peut n'être qu'un *aperçu* – connoté par l'expression « *en gros* » –, altère automatiquement le schème du récit: les *aperçus* deviennent ainsi *des aperçus d'aperçus* et les *développements* des *aperçus* en eux-mêmes. Cette déclaration du narrateur vient confirmer encore une fois son épuisement narratif, son impossibilité de tout dire du séjour, le récit ne pouvant être, irrémédiablement, qu'un *aperçu*, malgré tous les "efforts" que le narrateur consacre à son développement.

De plus, à cette impossibilité de tout dire sur l'architecture du séjour, quand la narration reste à l'état (sommaire) d'*aperçu*, vient s'ajouter une certaine fragilisation à travers l'expression « *si cette notion est maintenue* », récurrente à la fin de quelques (cinq) segments du récit. Cette expression met en question la permanence et la continuité des traits de l'architecture dans le temps tels qu'ils viennent d'être décrits par le narrateur, et tendent à introduire des doutes dans l'esprit du lecteur quant à sa stabilité et son invariabilité.

3.2.1.3 *Découpage architectural*

Après avoir analysé la structure générale du récit et ses effets sur l'architecture narrée, nous allons maintenant passer à des analyses plus détaillées sur la modulation narrative de l'architecture dans le récit, en commençant par le premier segment ou *aperçu* général.

L'ordre conçu par Beckett pour moduler l'architecture dans le premier fragment du récit est donné par les 9 composantes suivantes:

- 1- Typologie (*Séjour*),
- 2- Fonction (*où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur*),
- 3- Géométrie (*C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé*),
- 4- Dimensions (*ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut*),
- 5- Conditions de lumière,
- 6- Conditions de température,
- 7- Matériau(x) (*Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire*),
- 8- Échelles (mobilier),
- 9- Niches ou alvéoles.

Beckett propose un parcours apparemment simple qui va du général au particulier. L'auteur n'est pas loin du procédé de l'architecte qui développe son projet en suivant une séquence qui va des plans de situation en passant par la forme générale pour finalement préciser et détailler chacun des espaces.

Néanmoins, la précision dans la définition des composantes 2 à 9 dans le premier segment du récit diffère radicalement de la composante 1 qui propose, au contraire, la nomination d'un bâtiment incertain, voire ambigu. Cette incertitude typologique restera présente tout au long du récit et constitue l'un de ses intérêts majeurs. On a déjà mentionné dans la première partie de notre recherche les multiples interprétations qui peuvent en être faites: prison, théâtre, columbarium, voire monde en soi.

Or, trois types de discours concernant l'architecture s'entremêlent dans le développement des neuf composantes: *a*- un discours informatif sur l'objet architectural (typologie, géométrie, etc.), *b*- un discours qui aborde le rapport entre l'architecture et le corps, et *c*- un commentaire du narrateur. Voici la manière dont Beckett répète cette opération pour deux des aspects architecturaux:

1- Typologie

a- *Séjour*

b- où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur.

c- Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine.

7- Matériau:

a- Sol et mur sont en caoutchouc dur ou similaire.

b- Heurtés avec violence du pied ou du poing ou de la tête ils sonnent à peine. C'est dire le silence des pas. Les seuls bruits dignes du nom proviennent du maniement des échelles et du choc des corps entre eux ou d'un seul avec soi-même comme lorsque soudain à toute volée il se frappe la poitrine.

c- Ainsi subsistent chair et os

Il faut tout de même remarquer que les précisions apportées sur les échelles et les niches seront plus fournies ou détaillées que celles données sur les autres aspects du séjour. Cela anticipe déjà, dans cet "aperçu" général et initial, l'intérêt porté par l'auteur aux lois qui régissent la "recherche" des corps dans cet espace clos, dont les éléments (architecturaux) directement concernés sont précisément les échelles et les niches.

Il faut maintenant observer le phénomène de "variation" de quelques-uns de ces thèmes tout au long du récit. A l'instar du procédé musical, Beckett reprend un thème déjà traité en apportant dans une nouvelle version une altération de la composition des "phrases", soit par expansion, soit par contraction, en ajoutant des mots aux phrases ou en en supprimant; l'ensemble reste néanmoins toujours reconnaissable. Voyons le cas de la "variation" de la présentation du séjour dans le premier et dans le troisième segment du récit:

1^{er} segment

C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface émettaient chacun sa lueur [...] Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. Elle passe de l'un à l'autre extrême en quatre secondes environ. Elle a des moments de calme plus ou moins chaud ou froid [...] Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. (p. 7-10)

3^{ème} segment

Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cent mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur. Sans compter les niches et tunnels. Omniprésence d'une faible clarté jaune qu'affole un va-et-vient vertigineux entre des extrêmes se touchant. Température agitée d'un tremblement analogue mais de trente à quarante fois plus lent qui la fait tomber rapidement d'un maximum de l'ordre de vingt-cinq degrés à un minimum de l'ordre de cinq degrés par seconde. Cela n'est pas tout à fait exact [...] Seuls objets une quinzaine d'échelles simples dont plusieurs à coulisse dressées contre le mur à des intervalles irréguliers. Dans la moitié supérieure du mur sur tout son pourtour disposées en quinconce pour l'harmonie une vingtaine de niches dont plusieurs reliées entre elles par des tunnels. (p. 14-15)

On voit clairement que les mêmes éléments architecturaux se retrouvent dans ces deux segments. Même l'ordre dans lequel ils sont présentés est presque identique. Si dans le premier segment, la séquence proposée s'ordonne de la façon suivante: géométrie, dimensions, conditions de lumière, conditions de température, matériau, échelles, niches ou alvéoles; dans le deuxième, il se présente comme suit: géométrie, dimensions, conditions de lumière, échelles, niches ou alvéoles. Qu'est-ce qui change dans la seconde séquence? D'abord l'absence d'informations sur la typologie et le matériau du cylindre, mais surtout l'absence d'information sur le rapport de chacun des éléments aux deux cents corps du séjour, ainsi que les commentaires du narrateur. C'est donc, comme on peut le voir, un discours qui donne quelques détails supplémentaires sur les différents aspects de l'objet architectural. La quantité d'information sur les échelles et les niches est minime par rapport au premier segment, alors que celle sur la lumière et la température est plus détaillée. Si l'aperçu initial comporte trois types de discours: données sur l'objet architectural, rapport aux corps et commentaires du narrateur, le troisième se concentre exclusivement sur l'objet en tant que tel. Il y a donc une dilatation du discours objectal et une contraction des autres types de discours qui confèrent au texte une coloration organique.

Dans *Le Dépeupleur*, la manière insistante avec laquelle le narrateur *met en relief*, au premier plan de la conscience du lecteur, les différents traits de l'architecture du séjour – constamment et sans relâche – présente un rapport étroit avec l'expérience du prisonnier dans sa cellule. En rappelant en permanence la présence de l'architecture, le narrateur veut nous faire subir à notre tour ce que les deux cents corps locataires du séjour supportent. A cause de cette insistance énonciative, l'architecture narrée devient,

pour le lecteur, une prison et même une entité de torture, l'auteur empêche le lecteur d'en réchapper. Énoncer l'architecture à une telle *fréquence*, la rappeler avec une telle insistance, c'est par là *forcer le lecteur à ne pas l'oublier (l'architecture)*. Le prisonnier est censé subir l'architecture qui l'enferme, sa cellule est toujours au premier plan de sa conscience, cette présence lui interdit de se concentrer sur quoi que ce soit d'autre en dehors d'elle-même. Il y a ici un transfert sensoriel de l'univers diégétique au procédé narratif qui est ressenti dans l'expérience de lecture: le lecteur non seulement lit sur une prison, mais la forme et la stratégie narratives l'atteignent comme s'il était lui-même à l'intérieur d'une prison.

Si l'habiter peut se comprendre comme une alternance entre la présence et l'absence de l'architecture dans la conscience de l'habitant, c'est parce que pour habiter il faut autant se rappeler l'architecture pour se sentir protégé que l'"oublier" pour pouvoir en profiter, à l'instar de la paysanne qui "oublie" ses souliers quand elle travaille aux champs ainsi que nous le rappelle Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre d'art*¹⁷⁴. Si la maison est le meilleur exemple de l'habiter, voire son archétype, la prison en est la négation puisque quand l'architecture est rappelée avec une telle insistance, son oubli nécessaire est impossible à atteindre. Ainsi, l'architecture, par son excessive présence, devient oppressive, allant à l'encontre de sa vocation première. Dans le récit de Beckett l'absolutisation de l'intérieur enlève toute possibilité de concevoir et d'éprouver sa part protectrice.

3.2.2 **LE TERRIER**

3.2.2.1 *Partition en deux temps*

La structure narrative du *Terrier* se compose, ainsi qu'on l'a déjà dit, de deux parties: le compte rendu de la créature sur la construction de sa demeure et le récit de son attente fébrile d'un ennemi supposé dont la créature ne possède que des indices sonores. Deux changements fondamentaux, l'un d'ordre spatial, l'autre d'ordre temporel, établissent la

¹⁷⁴ À propos du tableau de Van Gogh *Les souliers aux lacets* auquel nous avons déjà fait référence dans le chapitre 2.2 *Usages*.

différence entre ces deux parties. Si dans la première partie le discours du narrateur-personnage est proféré depuis l'extérieur de la demeure tout en traitant de l'intérieur de celle-ci, dans la seconde partie la situation s'inverse: le discours est proféré depuis l'intérieur et traite, la plupart du temps, d'un ennemi potentiel se trouvant à l'extérieur. Le rapport extérieur-intérieur dans le récit est donc disposé de manière chiasmique. En effet, le récit démarre par une déclaration solennelle du narrateur-personnage « *J'ai organisé mon terrier, et il m'a l'air bien réussi* » (p. 738), à partir de laquelle il se lance dans une remémoration, un compte rendu plus ou moins détaillé de la construction de sa demeure. Concernant les temps verbaux: si dans la première partie la créature utilise (la plupart du temps) le temps passé pour rendre compte de chacun des espaces déjà construits, ce qui fait que le récit, dans cette partie est la plupart du temps analeptique, dans la seconde partie, « *las de la vie au grand air* » (p. 749), et ayant constaté que sa construction n'est pas aussi réussie qu'elle le pensait au départ, la créature décide de redescendre dans sa demeure pour se reposer et entreprendre des réparations; à ce moment-là, la diégèse et la narration se synchronisent, ainsi que nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la créature vit et narre au présent les impressions liées à l'angoisse produite par un bruit qu'elle considère comme l'indice de la présence d'un ennemi.

3.2.2.2 Bilan architectural (de l'extérieur)

Or, la manière dont Kafka module le temps diégétique – et/ou construit le temps narratif – du *Terrier*, présente quelques ressemblances avec celle de Beckett dans *Le Dépeupleur*. Dans la première partie du *Terrier* et dans le premier segment du *Dépeupleur*, chacun des narrateurs fait, à sa manière, un certain bilan du fonctionnement de l'espace dont il parle; le narrateur (hétérodiégétique) du *Dépeupleur* narre le fonctionnement du cylindre à partir d'une position spatio-temporelle indéterminée (extra-diégétique), alors que le narrateur-personnage (homodiégétique) du *Terrier* narre dans le présent les vicissitudes passées de la construction de sa demeure depuis un espace extérieur – diégétique – où il s'abandonne à une réflexion sur le "déjà fait". Puis, dans la seconde partie du *Terrier* et dans le dernier segment du *Dépeupleur*, la diégèse et la narration des deux récits se synchronisent: la narration du *Dépeupleur* devient contemporaine de ce qui se passe dans la diégèse: la mort du dernier corps et la

“fin” du cylindre, de la même manière que, dans *Le Terrier*, la narration se synchronise avec la diégèse lorsque le narrateur-personnage décide de rentrer dans sa demeure.

Il nous faut maintenant aller plus en profondeur dans chacune des deux parties du récit de Kafka afin de rendre compte de la manière dont il module l’architecture au cours du récit ainsi que des effets que cette modulation suscite chez le lecteur. Ce qui nous intéresse dans ce chapitre, c’est de voir comment l’architecture est modulée, comment elle progresse et/ou se configure au fur et à mesure du déroulement du récit. Pour cela nous ferons appel aux inventaires des *Constructions Réalisées* (CR) et des *Projets Non-Réalisés* (PNR) établis dans le chapitre *1.2 Système*¹⁷⁵:

0- Typologie.

CR1- Le trou ou fausse entrée.

CR2- La vraie entrée de mousse.

PNR1- Création d’une entrée en deux couches.

CR3- Les boyaux de ventilation.

CR4- L’élargissement des couloirs.

CR5- La citadelle.

PNR2- Création de plusieurs places fortes.

CR6- Le labyrinthe de boyaux.

PNR3- Reconstruction du secteur des labyrinthes.

PNR4- Modification de la sortie.

PNR5- Créations d’une double entrée.

Comme on peut le constater, le terme « *Bau* », présent dans l’incipit, est le premier terme architectural que découvre le lecteur dans le récit de Kafka. Néanmoins, cette première information est, comme dans le récit de Beckett d’ailleurs, assez indéterminée, et continuera de l’être tout au long du récit. Le lecteur ne cessera de se demander à quelle typologie architecturale correspond cette “construction”, quel est son but et son statut particulier.

¹⁷⁵ Pour les citations correspondant à chaque *Construction* et *Projet*, voir le chapitre *1.2 Système*.

L'incipit inaugure le compte rendu de la construction, qui va prendre la forme d'une *visite guidée* des différents espaces du terrier. Cette visite suit un ordre déterminé: 1) le trou ou fausse entrée, 2) la couche de mousse sous laquelle se trouve la vraie entrée, 3) les petits boyaux (faits par les campagnols), 4) les ronds-points, 5) la chambre forte, 6) le labyrinthe, pour enfin revenir au talon d'Achille de la créature: 7) l'entrée/sortie. Certains traits du schéma général du terrier, dont les galeries entre les ronds-points, ne seront pas (encore) nommés, et demeureront en suspens, à l'état d'ellipses. A noter que l'ordre dans lequel le narrateur relate les espaces du terrier ne correspond pas à leur succession dans le système spatial de la demeure souterraine, pas plus qu'à l'ordre chronologique de leur construction. La *visite guidée* se révèle, à ce point, aussi discontinue spatialement et temporellement qu'incomplète.

Si l'on regarde à nouveau notre inventaire, on remarque que chacun des espaces principaux du terrier est "hanté" par des projets d'amélioration non accomplis, projets qui, la plupart du temps, consistent en duplications, donc démultiplication des espaces existants: création d'une double entrée, création de plusieurs places fortes, etc. Ces projets surgissent lorsque la créature critique les espaces effectivement construits. Ce sont leurs doubles fantasmatiques, et ils restent indissociables des espaces construits; toute l'architecture du terrier *possède* cette *double* nature.

Après le tour des différentes parties du terrier qui permet de découvrir schématiquement son système général (même incomplet), le personnage-narrateur poursuit son inventaire spatial, mais cette fois en se concentrant sur les espaces extérieurs. C'est ainsi qu'il nous parle de l'existence d'une forêt (à proximité) et d'une cachette d'observation.

Sans doute n'ai-je plus à me faufiler dans des couloirs, je cours en pleine forêt [...] (p. 747)

Je cherche une bonne cachette et je passe des jours, des nuits à épier — du dehors cette fois — l'accès de ma demeure. (p. 747)

C'est de cette cachette que la créature espionne l'entrée de sa demeure. L'entrée réapparaît (pour la troisième fois) dans le plan d'énonciation et se profile comme l'espace auquel la créature prêtera le plus d'attention tout au long de son soliloque. L'entrée, le point le plus vulnérable de sa construction, est l'espace qui mérite la plus grande surveillance et, par conséquent, celui qui va prendre le plus de place dans la

narration. L'entrée est toujours présente dans la conscience de la créature et, comme il n'y a pas d'effet de filtrage entre conscience et discours, la créature exprime verbalement ce qui advient dans sa conscience. Tout ce qui se passe dans son espace mental est aussitôt déversé dans un discours qui se présente comme une duplication de la surveillance elle-même. Nous verrons plus avant comment, dans la deuxième partie du récit, cette surveillance s'exacerbera avec quelques modifications.

Après avoir vu comment les espaces généraux du terrier se modulent tout au long de la narration de la première partie, nous allons observer de plus près, à un niveau microscopique, la construction des contenus discursifs attachés à ces espaces. Commençons par regarder attentivement le premier espace dont parle le récit, à savoir le trou ou fausse entrée:

1- De dehors on [ne] voit [qu'un grand trou, mais qui ne mène nulle part; au bout de quelques pas, on se heurte au rocher. 4- Je ne veux pas me vanter d'avoir eu là une ruse intentionnelle; 2- ce trou n'est que le résultat de l'une des nombreuses tentatives que j'avais faites vainement, mais il m'a semblé [finalement] avantageux de ne pas le recouvrir. 3- Évidemment, il est des ruses si subtiles qu'elles se contrecarrent elles-mêmes, je le sais mieux que personne, et il est bien hardi de vouloir faire croire que ce trou peut dissimuler une proie digne de recherche. 4- Mais ce serait me méconnaître que de me croire pusillanime et de penser que je ne creuse mon terrier que par lâcheté.

On observe la présence de quatre contenus discursifs: 1- une description de l'espace en question à partir d'un point de vue précis de l'espace diégétique, 2- la remémoration d'un élément de l'histoire de la construction de cet espace, 3- une critique de l'intention qui a présidé à la construction de cet espace et, enfin, 4- un commentaire de la créature sur son propre psychisme.

Ces types de contenus discursifs restent les mêmes lorsque le narrateur-personnage raconte les autres espaces du terrier. Néanmoins d'autres types apparaissent quand la créature affronte la véritable entrée ainsi que le montre l'analyse du fragment qui s'y rattache:

1- À quelque mille pas de là se trouve cachée, sous une couche de mousse qu'on peut relever, la véritable entrée de mon habitation; 3- elle est aussi bien défendue qu'une chose puisse l'être en ce monde : évidemment, quelqu'un peut marcher sur la mousse, on peut la crever d'un élan, et voilà mon entrée ouverte, et, si on veut — à condition de posséder évidemment certaines qualités assez rares — il n'y a plus qu'à entrer et à saccager tout. 4- Je le sais bien, et même maintenant, au zénith de ma vie pourtant, je n'ai jamais une heure de vraie

tranquillité. Je sais qu'à cette place, là-bas, dans cette mousse sombre, je suis mortellement vulnérable, et je vois souvent, dans mes songes, un museau renifler cupidement à l'entour. 5- J'aurais pu, pensera-t-on, boucher aussi cette [véritable] entrée avec une mince couche de terre bien tassée, puis au-dessous avec une couche plus molle, de sorte que je n'aurais jamais eu que peu de peine à me refaire ma sortie. 4- Mais ce n'est pas possible; car c'est justement la prudence qui exige que je puisse m'échapper sur-le-champ, 6- c'est la prudence qui, comme si souvent, hélas! exige qu'on risque sa vie; ce sont calculs des plus pénibles et le plaisir qu'un cerveau subtil puise en lui-même incite seul à les pousser plus loin. 4- Il faut que j'aie la possibilité de sortir immédiatement : ne puis-je pas, malgré toute ma vigilance, être attaqué du côté le plus inattendu ? Je vis en paix au plus secret de [mon terrier], 7- et cependant quelque part, n'importe où, l'ennemi perce un trou qui l'amènera sur moi. Je ne veux pas dire qu'il ait plus de flair que je n'en ai; peut-être m'ignore-t-il autant que je l'ignore. Mais il existe des ravisseurs acharnés qui fouissent aveuglément et, vu la formidable étendue de mon terrier, ceux-là mêmes peuvent espérer tomber un jour sur l'une de mes voies.

On voit apparaître, à propos de l'entrée, trois nouveaux contenus discursifs qui n'existaient pas dans les autres espaces, à savoir: 5- une description d'un projet architectural pouvant améliorer la construction ou un élément de celle-ci, 6- une dissertation philosophique porteuse d'une vérité générale et 7- une élucubration sur les caractéristiques de l'ennemi potentiel. Non seulement de nouveaux contenus apparaissent (5, 6, 7), mais les anciens, ceux de la première partie (1- description de l'espace, 2- remémoration de la construction, 3- critique constructive et 4- spéculation psychologique) se voient manifestement altérés. Les remémorations de la construction (2-), par exemple, disparaissent (presque) complètement, alors que la quantité d'énoncés concernant la spéculation (4-) de la créature sur ses traits psychologiques augmente sensiblement. Cette démultiplication discursive découle de la menace qui pèse sur la tranquillité de la créature que doit assurer cet espace, le point le plus critique du terrier comme on l'a déjà dit. En effet, lorsqu'elle s'y rend, même par la seule imagination, son esprit est troublé, son vécu affecté et son discours en porte la marque.

3.2.2.3 *Vécu architectural (de l'intérieur)*

Après avoir vu la manière dont l'architecture est présentée dans la narration au cours de la première partie du récit et détaillé les contenus discursifs qui la composent, il faut maintenant aborder la deuxième partie de la même manière, en donnant suite à

l'inventaire conjoint des *Constructions Réalisées* (CR) et des *Projets Non-Réalisés* (PNR)¹⁷⁶:

CR7- Le trou d'essai.

CR8- Les réparations.

PNR6- Creusement de boyaux de contrôle.

PNR7- Isolement de la place forte.

PNR8- Construction d'une galerie en direction du bruit.

PNR9- Perfectionnement global du terrier postérieur à la recherche du bruit.

PNR10- Amélioration du projet défensif du terrier.

CR9- Détournement des eaux.

PNR11- Construction d'un système de défense en cas d'une éventuelle attaque.

CR10- Construction de la première galerie.

De cet inventaire nous pouvons déduire que les seules constructions réalisées sont le trou d'essai excavé à l'extérieur pour faire des observations (ou tout simplement pour éviter de rentrer tout de suite dans le terrier), le détournement des eaux et la construction de la première galerie (deux réalisations appartenant à un passé lointain), le reste n'étant que des réparations. On ne constate aucune réalisation importante après la redescente de la créature dans le terrier. Contrairement à ce qui se passe dans la première partie, ce sont les projets qui prennent presque exclusivement la place des réalisations.

Dans cette deuxième partie se manifeste une certaine "impossibilité de faire" de la créature. Le commencement de toute tâche est constamment ajourné; il y a toujours une nouvelle priorité pour prendre la place de l'activité que la créature se prépare à accomplir, et ce processus se répète à l'infini. Voici quelques moments de ces commencements interminables et inaboutis:

En tout cas, je commencerai par réparer les dégâts que j'ai causés au terrier par mes fouilles [...] (p. 762-763)

Mon premier soin est donc de commencer par remettre la terre dans les trous [...] (p. 763)

La première chose qu'il faudrait faire serait de réviser le terrain soigneusement, d'examiner toutes ses ressources défensives, d'élaborer un plan de la défense et

¹⁷⁶ Pour les citations concernant les *Constructions* et *Projets* énoncés dans la deuxième partie du récit de Kafka, voir le chapitre 1.2 *Système*.

un plan du terrier qui s'y adaptât bien, puis de s'atteler à la besogne avec une ardeur de jeune homme. Tel serait le travail nécessaire [...] (p. 765)

Cette impossibilité de commencer peut s'expliquer dans la mesure où la paranoïa, provoquée par la présence du "bruit", est en continuelle progression chez la créature, et où nul projet n'a assez de poids pour occuper suffisamment longtemps son esprit, et faire que sa réalisation voie le jour; le projet devient caduc aussitôt formulé, immédiatement remplacé par un autre encore plus urgent, plus pertinent ou plus sophistiqué; ce *modus operandi* se systématisé, rendant impossible toute tentative de faire quelque chose.

Or, ce n'est pas seulement en regardant l'ordre d'énonciation des constructions réalisées et des projets non réalisés que l'on peut se rendre compte de la modulation de l'architecture dans le récit de Kafka mais aussi à partir de l'expérience directe qu'a la créature de la complexité spatiale mise en évidence dans son discours. Nous allons d'abord parcourir ces espaces après la descente de la créature dans sa demeure:

Le toit de mousse:

[...] je n'ai que le toit de mousse à fermer; bien; je [redescends] donc et je le ferme enfin. Ce n'est que dans cet état que je puis exécuter ce geste. Me voilà maintenant étendu sous la mousse, sur le butin que j'ai rentré, [environné de sang et de saveurs de viande] et je pourrais commencer à dormir du sommeil que j'ai tant rêvé. (p. 754)

Le labyrinthe:

Les premiers travaux sont [très] pénibles et m'absorbent entièrement; il s'agit de faire passer le butin par les étroites et fragiles galeries du labyrinthe. (p. 755)

La vraie galerie - couloirs transversal - grand passage:

[...] je me retrouve dans une vraie galerie, je respire, je pousse mon butin par un couloir transversal jusque dans l'un des grands passages organisés spécialement pour ces cas-là et qui conduisent en pente rapide à la place forte. (p. 755)

La place forte:

Voilà enfin ma place forte. Enfin je vais [pouvoir] me reposer. Rien n'a changé, nul malheur n'a eu lieu; les petits accrocs que je remarque du premier coup d'œil seront bien vite réparés; il suffira de passer d'abord une longue inspection des galeries. (p. 755)

D'autres galeries:

[...] *il suffira de passer d'abord une longue inspection des galeries, mais cela n'est pas un travail, c'est un bavardage entre amis, comme j'en ai connu autrefois ou — je ne suis pas bien vieux, mais ma mémoire fonctionne déjà parfois très mal — comme j'ai appris qu'il y en avait. Je me mets alors à inspecter la deuxième galerie avec une lenteur voulue; une fois que j'ai vu la place forte, j'ai toujours un temps infini; et c'est toujours ainsi au fond de mon terrier, car tout ce que j'y fais est bon et important : je m'en rassasie en quelque sorte. J'attaque donc la seconde galerie, puis au milieu, je passe dans la troisième qui me ramène à la citadelle, ce qui m'oblige évidemment à reprendre la seconde galerie.* (p.755)

Maintenant voyons l'ordre dans lequel les espaces seront visités par la créature après

l'irruption du bruit:

Coin indéterminé (entre les galeries et les ronds-points):

Mais voici qu'une certaine lassitude m'envahit et je me roule sur moi-même à l'un de mes endroits les plus chers; je n'ai pas encore, et de loin, fini ma tournée d'inspection, je veux la terminer, je ne veux pas dormir ici, je cède seulement à la tentation de m'organiser en ce coin comme si je voulais le faire, juste pour voir si on y réussit toujours aussi bien qu'autrefois. Et j'y réussis en effet, mais je n'arrive plus à en sortir, je reste là, plongé dans une profonde torpeur. J'ai dû dormir très longtemps, je ne me réveille que dans le dernier sommeil, un sommeil qui s'évanouit déjà de lui-même; il faut en effet qu'il ait été extrêmement léger, car c'est un imperceptible sifflement qui y met fin. (p. 756)

Partout (inspection):

[...] *je fais bien quelques sondages, mais au petit bonheur; naturellement, cela ne donne rien et mon grand travail de forage et le travail plus grand encore qu'il faut fournir pour reboucher et réparer se trouvent vains; je ne me rapproche pas d'un pouce de l'endroit d'où provient le bruit, il continue à résonner sans aucune modification.* (p. 757)

La chambre forte (retour par une galerie):

Je redescends donc la galerie jusqu'à la place forte et je commence à écouter là. (p. 758)

Partout (fouille):

J'ai foui en bien des endroits pour tâcher d'en attraper un et je n'en ai pas découvert. Une idée me vient: ce sont peut-être des animaux minuscules, plus petits encore, beaucoup plus petits que ceux que je connais, et leur bruit seul serait supérieur à celui des autres. J'examine encore la terre que j'ai arrachée au sol, je jette les mottes en l'air pour que la chute les pulvérisse... nulle trace de mes perturbateurs! Je finis par me rendre compte que toutes ces petites fouilles de hasard ne peuvent pas me donner de résultat, je me mets donc à ne plus gratter que les murs, je fouille en hâte ça et là, je ne prends pas le temps de recombler les trous, des tas de terre s'accumulent partout qui me bouchent le passage et la vue. (p. 761)

La place forte:

[...] on court donc à la place forte, on se rappelle qu'on s'éveille à une nouvelle vie avec tous ses besoins et tous ses appétits, qu'on n'a pas mangé depuis longtemps, on arrache n'importe quoi au tas de provisions tout recouvert de terre. (p. 764)

Le labyrinthe de galeries jamais visitées:

De nouveau je me laisse mener par mes galeries, [je vais] dans des couloirs encore plus lointains, que je n'ai pas vus depuis mon retour, dans des endroits que mes pattes n'ont pas encore fouillés, dont le silence [s'] éveille à ma venue et m'accueille en se penchant sur moi. Je ne me laisse pas aller, je fais hâte, je ne sais pas ce que je cherche, ce n'est probablement qu'un répit. Je m'égare si loin que je parviens jusqu'au labyrinthe. (p.765)

La place au-dessous du toit de mousse:

[...] je me sens tenté d'aller épier contre le toit de mousse; ce monde lointain pour l'instant, c'est à lui que va mon intérêt. Je grimpe donc jusque là-haut et j'épie [...] Cette place près du toit de mousse est peut-être maintenant la seule de mon terrier où je puisse passer des heures à écouter vainement. C'est un complet revirement des circonstances : l'endroit dangereux jusqu'ici est devenu un asile de paix. (p. 765)

Partout (fouille):

[...] je me relève et vais rejoindre en toute hâte les profondeurs de mon terrier comme si je n'avais trouvé ici que de nouveaux sujets d'inquiétude au lieu du repos désiré [...] je vais écouter à dix endroits (p. 770)

La place forte:

Je choisis dans la place forte un beau morceau de viande rouge dépouillée de sa peau et je m'enfonce avec lui dans l'un des tas de terre : là du moins je serai en paix, autant que la paix puisse régner encore ici. Je lèche ma viande, je la mordille, je pense à la bête étrangère qui creuse son chemin au loin, puis je me dis que je devrais me gaver de mes provisions tant que j'en ai encore la possibilité. C'est sans doute là le seul plan exécutable [qui] me reste. (p. 771)

Nous voyons un mouvement systématique d'aller-retour entre les deux extrêmes du terrier: la chambre forte et le toit de mousse; entre l'un et l'autre la créature effectue des fouilles, des réparations et des recherches de façon ininterrompue. Mais ces aller-retours mettent surtout en évidence une intensification de ses sentiments d'insécurité et de vulnérabilité ainsi qu'une intensification de la surveillance du terrier, comme si la totalité de la demeure était en état d'alerte permanent. Et cette surveillance est doublée par la parole comme vérification de la surveillance des espaces eux-mêmes

Dans cette deuxième partie l'apparition du bruit affecte non seulement l'esprit de la créature mais aussi son discours, ce qui constitue la principale différence discursive entre les deux parties du récit de Kafka. Dans cette partie, les hypothèses sur l'identité du bruit deviennent de plus en plus présentes dans l'énonciation, prenant la place des autres formes discursives qui contaminent à leur tour tous les énoncés sur l'architecture.

L'analyse des contenus discursifs concernant la place forte dans la deuxième partie du récit de Kafka, permet de comparer la transformation des discours entre les deux parties.

Nous reprendrons la même base de numérotation utilisée précédemment.

1- *Je redescends donc la galerie jusqu'à la place forte et je commence à écouter là. 7-* *Étrange, encore le même son. Allons, il s'agira d'un bruit produit par les fouissements de quelques minuscules vermines qui auront infâtement exploité mon absence; en tout cas, elles sont bien loin d'avoir des intentions hostiles [envers moi], elles ne s'occupent que de leur besogne et tant qu'elles ne rencontreront pas d'obstacle, elles continueront dans la même direction; je sais tout cela et cependant je ne comprends pas qu'elles aient osé s'avancer jusqu'à la place forte, cela [m'agace et] trouble mes facultés dans l'instant où j'en aurais tant besoin pour mon travail. [Je ne veux pas faire ici de distinctions :] était-ce la profondeur, tout de même respectable, à laquelle se trouve cette place forte, était-ce sa grande envergure et le violent mouvement d'air qu'elle provoquait qui faisait reculer les fouisseurs, ou le seul fait que c'était là une place forte et qu'ils avaient fini par le savoir, en dépit de leur esprit obtus (à la suite de quelles explications, je l'ignore), en tout cas je n'avais encore jamais observé de travaux de sape dans les murs de ma citadelle. Il venait bien une foule d'animaux, attirés par l'odeur violente du gibier, [c'est ici que j'avais mon meilleur terrain de chasse,] mais ils étaient entrés par mes galeries d'en haut et m'arrivaient d'un air penaud dans les couloirs. Et maintenant, ils percent dans les murs! 8-* *Ah! si j'avais du moins réalisé les projets les plus importants de ma jeunesse et des premiers temps de mon âge mûr! Hélas! que n'en ai-je eu la force! Car ce n'était pas la bonne volonté qui me manquait. 5-* *L'une de mes idées préférées eût été d'isoler la citadelle, de la séparer de la terre environnante, c'est-à-dire de ne laisser subsister ses parois que sur une épaisseur correspondant à peu près à ma taille et de creuser au-delà, tout autour, à une petite base près qui n'aurait pu, hélas! être isolée du sol, un espace vide de même épaisseur que le mur. (p. 758- 759)*

On peut identifier dans cette longue citation le changement substantiel présent dans les contenus discursifs utilisés par la créature. Il n'y a plus de descriptions spatiales (1), d'anecdotes constructives (2), de critiques (3), ni de spéculations sur ses propres traits psychologiques (4), ni de dissertations philosophiques (6). Quant à la descriptions des projets architecturaux (5), ils ne sont plus énoncés au conditionnel présent, comme auparavant, mais au passé antérieur (« l'une de mes idées préférées eût été [...] » (p. 759)), ce qui met en évidence le sentiment de défaite de la créature; à ce point, les

projets perdent leur condition de possibilité, pour devenir des souvenirs et se transformer en archives. Le bruit a assiégé l'esprit de la créature et accaparé la totalité des contenus discursifs qui subsistent: les spéculations concernant l'identité de l'ennemi (7) prennent de plus en plus de place, deviennent de plus en plus pointues. Et un contenu discursif nouveau surgit à ce moment précis du récit: des lamentations (8). Elles apparaissent quand il n'y a plus rien à faire, quand l'arrivée de l'ennemi semble imminente. L'architecture est évoquée sur le mode du regret: regret de ce qui n'a pas été fait et, par conséquent, regret de ce qui a déjà été fait. Immobile, acceptant sa défaite, la créature déclare l'échec de sa construction regrettant d'avoir pris à son sujet, tout au long de sa vie, de mauvaises décisions.

Conclusion

La *modulation* de l'architecture au cours de la narration "dynamise" sa perception. L'architecture dans la littérature n'est plus un objet statique et immuable, mais une entité en permanente fluctuation dont le sens évolue pendant le déroulement du récit en fonction des orientations de l'œuvre littéraire dans laquelle elle intervient. Dans *Le Dépeupleur*, la modulation narrative de l'architecture obéit à un programme apparemment simple, une fragmentation thématique du séjour, observé sous plusieurs angles à l'instar d'un compte rendu (pseudo)scientifique. Toutefois, différents procédés narratifs viennent saboter l'apparente intention du narrateur de rendre compte du séjour de manière systématique. D'abord, l'explicitation du caractère *sommaire* de son compte rendu, puis la reprise fréquente de corrections et d'altérations des énoncés qui se trouvent constamment dilatés ou contractés, ce qui fait douter le lecteur de la véracité de ce qui lui est raconté, y compris concernant l'architecture. Ce phénomène oscillatoire narratif n'est pas sans rappeler le phénomène oscillatoire de la lumière et de la température à l'intérieur du cylindre; la conception architecturale diégétique (*secondaire*) et la conception architecturale narrative (*primaire*) semblent donc se contaminer mutuellement. Dans *Le Terrier*, la modulation narrative de l'architecture est conditionnée par la progression de la paranoïa du personnage-narrateur, qui se traduit par une altération permanente de la vision de l'architecture de sa demeure, transcrite directement dans son soliloque. L'image qu'elle se fait de l'architecture de sa

demeure se déstabilise progressivement jusqu'au point de la considérer comme décevante et impropre, et d'envisager de se rendre à l'ennemi. C'est l'histoire d'un échec où l'architecture joue un rôle central.

4 TEXTUALISATION *de l'architecture*

4.1 *Lexique*

4.2 *Syntaxe*

4.1 LEXIQUE

Introduction

Ainsi que le note Iouri Lotman dans *La Structure du texte artistique*, la littérature comme art verbal bien qu'elle « se fonde sur la langue naturelle, ne s'y fonde que pour la transformer [...] la littérature parle un langage particulier qui se superpose à la langue maternelle¹⁷⁷ ». C'est pour cela que les signes dans le texte littéraire n'ont plus un caractère conventionnel mais figuratif; ils atteignent un niveau de signification différent de ceux des signes de la langue maternelle elle-même. C'est l'auteur qui crée ce nouveau rapport entre les mots, les faisant signifier de manière singulière dans un univers (sémiotique) créé par lui: l'œuvre elle-même. Comme le dit encore Lotman: « L'art verbal commence avec les tentatives pour dépasser la propriété fondamentale du mot en tant que signe linguistique et pour construire un modèle verbal artistique¹⁷⁸ ». De cette manière le signe en littérature manifeste une distance non seulement au regard de l'objet désigné (architectural dans notre cas), mais aussi par rapport à la langue elle-même.

La rhétorique va y être largement impliquée, et plus précisément l'une de ses opérations, l'*elocutio* (*lexis*). Les termes par lesquels l'écrivain se réfère à l'architecture et les termes qui y sont associés sont censés dépasser un cadre strictement communicationnel pour prendre place dans une poétique de l'œuvre qui implique des rapports inédits entre signifiant et signifié, mais aussi entre les mots eux-mêmes, créant ainsi des réseaux de sens (architecturaux) tout à fait inattendus. Roland Barthes, dans son célèbre *Aide-mémoire sur l'ancienne rhétorique*, présenté lors du séminaire de L'Ecole Pratique des Hautes Etudes en 1964-1965, parlait justement de cette sélection de mots comme *substitutions* ou *conversions*¹⁷⁹ (voire tropes) ouvrant ainsi de nouvelles équivalences et oppositions, de nouvelles connotations, de nouveaux sens. En effet,

¹⁷⁷ LOTMAN Iouri, *La Structure du texte artistique* (tr. fr. Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Yong), Paris, Gallimard, 1973, p. 55 et 52.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 97.

¹⁷⁹ BARTHES Roland, « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1985, p. 156.

l'écrivain tord et plie la matière commune et quotidienne de la langue par l'usage artistique qu'il en fait, jusqu'à la rendre étrangère à elle-même, en altérant le sens commun du *représenté* lui-même, pour nous ici, l'architecture.

Il ne faudrait pas non plus oublier la composante phonétique, rythmique et articulatoire des mots relatifs à l'architecture dans le texte littéraire. En effet, dans le texte littéraire, l'architecture "s'entend" et sa sonorité est à considérer comme l'un des traits de son ontologie *déterritorialisée* lorsqu'elle est représentée dans l'œuvre d'art littéraire. C'est la raison pour laquelle l'écrivain cherche, en associant bien évidemment cette composante sonore à la composante sémantique, des effets esthétiques (architecturaux) singuliers.

Nous allons donc observer maintenant les enjeux esthétiques et cognitifs des choix faits par Beckett et Kafka dans *Le Dépeupleur*¹⁸⁰ et *Der Bau*¹⁸¹, d'un lexique "architectural" aussi bien sur le plan sémantique que prosodique.

4.1.1 LE DÉPEUPLEUR

4.1.1.1 Récurrences terminologiques

Le lexique choisi par Beckett pour se référer à l'architecture dans *Le Dépeupleur* est marqué par deux phénomènes sémantiques contrastés. Le premier se caractérise par la présence de termes architecturaux récurrents et notamment celui du terme *séjour*. Beckett s'obstine à l'utiliser tout au long du texte pour définir la "typologie" architecturale du cylindre; il ne parle jamais d'une maison ou d'une demeure avec la

¹⁸⁰ Il ne faut pas oublier que les deux "versions" du récit de Beckett, *Le Dépeupleur* en français et *The Lost Ones* en anglais, doivent se comprendre comme les deux faces d'un seul et même ouvrage; la version anglaise étant (auto)traduite par Beckett lui-même. Néanmoins, les deux versions sont loin d'être "identiques", leurs différences complexifient (encore plus) les enjeux esthétiques du récit; les titres en sont la preuve. Sachant que les différences (et les ressemblances) lexicales entre les deux versions sont susceptibles de nous donner des pistes sur les intentions esthétiques de l'auteur, nous ne manquerons pas de les signaler quand il convient.

¹⁸¹ Nous ne manquerons pas de comparer la version originale du texte de Kafka et la traduction française d'Alexandre Vialatte, afin de mettre en évidence comment les choix lexicaux dans une traduction peuvent conduire à des effets esthétiques tout à fait différents, et, en ce qui nous concerne, à une expérience architecturale autre.

connotation d'ordre domestique qui s'y rattache; il n'utilise pas davantage des mots comme prison, cellule, bunker ou cachot qui donnerait au cylindre, une connotation strictement carcérale. Ce que Beckett recherche, c'est un terme neutre, suffisamment générique pour ne rappeler aucune typologie architecturale précise. Ce terme se réfère à un certain espace architectural et indique en même temps le temps que l'on y passe, « *temps et espace s'indifférencient et ne sont plus repérables comme cadres a priori*¹⁸² ». Le choix de Beckett réside dans le maintien de cette indétermination spatio-temporelle avec une charge sémantique très basse, tendant même vers une certaine « désémotisation », précisément parce qu'elle peut renvoyer à différents types d'architectures (pour ne pas dire à toutes les architectures). Le fait que le lecteur ne puisse pas "situer" le terme séjour dans une catégorisation architecturale précise le condamne à tenter de le faire coïncider avec celles qu'il connaît le mieux, à partir d'une expérience aussi bien réelle et matérielle qu'imaginaire. À la recherche du sens de ce lieu, il s'égaré et divague dans son entreprise et, à l'instar des deux cents corps, il échoue à chaque tentative, ce qui le pousse à finir par accepter la singularité de cet espace qui se définit, paradoxalement, par une multiplicité de références, sorte de pastiche architectural, ainsi que nous l'avons vu dans la première partie de notre recherche. Le choix du terme *Séjour*¹⁸³ met en évidence un aspect très important du projet artistique de Beckett, à savoir sa préférence dans la désignation des espaces, pour des mots à fort coefficient d'indétermination, des mots qui suspendent le sens et le neutralisent. Pour utiliser une fois encore le concept de Gilles Deleuze, on peut retenir sa prédilection pour ces « *espaces quelconques* », sans attributs, à la limite de l'indifférenciation, voire du non-sens. Et ceci est bien sûr à rapporter à son projet esthétique d'ensemble.

L'autre terme – sans doute le plus fréquent – par lequel le narrateur se réfère au bâtiment, est celui de « cylindre ». Si le terme *séjour* manifeste l'indétermination typologique du bâtiment, le terme « cylindre », utilisé en permanence, fonctionne comme une sorte de *bouclier* qui préserve son indétermination. Avec cette présence insistante, Beckett force le lecteur à ne plus se demander quelle est la fonction du

¹⁸² MONTAUT Annie, « Narration, récit et désémotisation dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 101.

¹⁸³ *Abode* et *sojourn* dans la version anglaise.

bâtiment, l'obligeant à se concentrer sur son seul aspect géométrique, le seul qu'il doit retenir. Le terme « cylindre » fonctionne comme un distracteur, empêchant le lecteur d'accéder à la vérité de ce qui se passe dans le bâtiment lui-même. C'est aussi un procédé métonymique qui cherche à faire oublier, voire à cacher, quelque chose de plus essentiel, la fonction principale du bâtiment, à l'instar des *Pyramides* d'Égypte, de la *Voile du bateau* à Abu Dhabi, des *Scarabées* de Renzo Piano à Rome, ou du *Volcan* d'Oscar Niemeyer au Havre.

4.1.1.2 Alternance de réseaux métaphoriques

Le second phénomène sémantique, en contrepoint du premier qui est une constante, est celui de l'*alternance* des réseaux métaphoriques utilisés pour désigner l'architecture ou des éléments de l'architecture du séjour; cette alternance de réseaux métaphoriques tout à fait éloignés les uns des autres, produit une sorte de court-circuit permanent dans la représentation que le lecteur se fait du séjour lui-même. Trois types de réseaux métaphoriques alternent ainsi: un réseau proprement *architectural*, un réseau *mécanique* et un réseau *organique*. Si l'on observe attentivement les termes choisis par Beckett pour qualifier l'architecture du séjour on trouve en premier lieu deux catégories de mots liés explicitement à l'univers de l'architecture: l'une relevant de la géométrie avec des termes comme *cylindre*, *pourtour*, *surface*¹⁸⁴, et l'autre désignant des fonctions avec des termes comme *intérieur*, *échelles*, *niches*, *tunnels*, *sol*, *plafond*¹⁸⁵. Par ailleurs, on notera des mots tels que *commutateur*, *moteur*, *navette*¹⁸⁶, qui relèvent d'un univers mécanique. Enfin, des termes comme *halètement*, *respiration*, *souffle*, *alvéoles*¹⁸⁷ appartiennent à un univers organique. Beckett passe librement d'un champ à l'autre ce qui donne l'illusion d'une chimère architecturale qui oscille en permanence entre ces trois réseaux: Architecture, Machine et Organisme. Les attributs de cette chimère oscilleront à leur tour dans l'imagination du lecteur rendant impossible toute image

¹⁸⁴ *cylinder, round, surface.*

¹⁸⁵ *inside, ladders, niches, tunnels, floor, ceiling.*

¹⁸⁶ *switch, source, shuttle.* Le terme « source » à la place du terme « moteur » réduit la connotation mécanique du séjour dans la version anglaise.

¹⁸⁷ *restlessness, beat, panting, alcoves.* Le terme « alcoves » à la place d'« alvéoles » réduit la connotation organique associée au séjour dans la version anglaise.

architecturale du *séjour* définitive et univoque, forçant ainsi le lecteur à pratiquer l'hybridation des réseaux eux-mêmes, et à envisager le cylindre-séjour tantôt comme une *chambre-moteur*, tantôt comme une *ruche-prison*, tantôt comme une *machine-organe*.

4.1.1.3 Inventaire lexico-architectural

Nous voudrions maintenant nous arrêter sur les termes choisis par l'écrivain pour désigner chacun des espaces et éléments du cylindre. La plupart du temps, le narrateur utilise les mêmes termes: *sol*, *mur*, *plafond*, *échelles*, *niches*, *tunnels*. Ces mots obéissent au côté strictement fonctionnel des espaces et éléments architecturaux, en rapport avec la tonalité objective et pseudo-scientifique du récit. Néanmoins la manière dont chacun de ces espaces et éléments est nommé présente, à des degrés divers, des variations qui en conditionnent et en complexifient le sens et mettent en évidence les enjeux esthétiques de l'architecture dans le récit de Beckett. Nous nous attarderons sur chacun d'entre eux.

ECHELLES (*LADDERS*)

C'est le seul terme que le narrateur utilise pour se référer à cet élément architectural. Néanmoins, lorsqu'il affirme que, malgré l'arrachement de quelques échelons, les échelles ne cesseront jamais de remplir leur fonction, il précise leurs composants: les termes « *montants* » pour les éléments verticaux, et « *base* » et « *sommet* » pour les éléments horizontaux des extrémités.

N'empêche que ces échelles sont très demandées et ne risquent pas d'être réduites à l'état de simples montants reliés uniquement à la base et au sommet.
(p. 9)

Il n'y a aucune équivoque concernant cet élément architectural, aucune polysémie.

NICHES (*NICHES*)

Le spectre des termes pour nommer ces espaces est plus varié; en effet en plus du mot « *niches* », on en rencontre beaucoup d'autres comme « *alvéoles* », « *cavités creusées* », « *bouche* », « *coffre* » et « *creux* ». Le terme « *niche* », de connotation exclusivement architecturale: « *emplacement creux, enfoncement pratiqué dans l'épaisseur d'un mur*

*pour y loger une statue, un objet décoratif ou un objet quelconque*¹⁸⁸» ou bien « *petit réduit pratiqué dans une pièce, un appartement pour y loger, y dormir*¹⁸⁹», voisine avec des termes appartenant à des champs lexicaux relatifs au corps (*alvéoles, cavités, bouche*), au mobilier (*coffres*) ou à la terre elle-même (*creux*). La coexistence de ces différents champs conduit le lecteur à se représenter cet espace de façon hybride, voire contradictoire : au niveau matériel il serait constitué à la fois de cire (alvéoles), de chair (bouche), de bois (coffre) et de terre (creux).

TUNNELS (*TUNNELS*)

Comme pour les échelles, le mot tunnel est le seul utilisé par Beckett pour désigner les espaces qui s'étendent au-delà des niches, à l'intérieur du mur de caoutchouc. Ce terme reste inchangé tout au long du récit, même si le narrateur laisse parfois, par des précisions qui le qualifient, entrevoir une certaine classification de ces espaces. Il parle du « *tunnel abandonné en cul-de-sac* », du « *tunnel inachevé* », ou du « *tunnel normal* ». Cependant, lorsqu'il évoque le mythe concernant l'éventuel tunnel qui conduirait à l'extérieur du cylindre, le terme se transforme en « *passage* » : « *Pour les uns il ne peut s'agir que d'un passage dérobé prenant naissance dans un des tunnels* » (p. 16). Ce changement donne un statut différent au tunnel devenu *passage dérobé*, l'obscurité à laquelle le *tunnel* fait référence est partiellement perdue et permet d'envisager à l'autre bout, à son extrémité, une sortie vers l'extérieur et par là une lumière et un certain espoir.

PLAFOND (*CEILING*)

C'est avec ce mot que le narrateur nomme habituellement la partie supérieure du séjour, mais pourtant il se réfère parfois à elle comme à une « *zone fabuleuse* » ou à un « *zénith inviolable* » (p. 18), ce qui souligne une autre nature possible pour cet espace. Cette diversification lexicale opérée par le narrateur laisse entrevoir, en plus du côté fonctionnel du plafond, une dimension fictionnelle et mythique associé à celui-ci.

SOL (*FLOOR*)

¹⁸⁸ Trésor de la Langue Française,
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=3509483655;?b=0;>

¹⁸⁹ *Ibidem.*

Enfin, c'est avec le terme « *sol* » que le narrateur nomme la plupart du temps la base du cylindre. Pourtant, une fois et une seule, il va en parler comme du « *fond du cylindre* » (p. 34), et ce faisant, il s'autorise à adopter une posture de surplomb, lui permettant de contrôler ce qu'il s'y passe, accentuant par là son omniscience.

Le sol est, comme on le sait, l'un des espaces les plus présents dans le récit de Beckett. Il faut donc y consacrer un peu de temps afin d'explorer la richesse lexicale et sémantique avec laquelle il est donné à voir. On observe en premier lieu que l'écrivain nous parle de sa division en « *zones* ». Ce terme délimite en principe une certaine étendue de terrain et confère au séjour une échelle qui donne à cet espace une ampleur plus territoriale qu'architecturale. Il met en évidence l'indétermination attribuée à cet espace par Beckett, entre univers et bâtiment, et dont nous avons déjà amplement parlé. Cette indétermination se définit d'une manière assez floue dans le récit, avec des expressions comme « *bordure imaginaire* » entre les zones, mais surtout par l'utilisation de l'adverbe « *environ* » avec lequel Beckett modalise la largeur (« *un mètre environ* ») de deux des trois zones. Plus que des territoires concrets et définis objectivement et géométriquement, ce sont des espaces aux limites approximatives mais pourtant strictement respectées par les corps qui se conforment aux lois qui les régissent.

Voyons maintenant les termes associés à chacune de ces zones:

1- « première zone » (p. 37): « *piste* » (p. 23), « *ceinture extérieure* » (p. 35), « *périphérie* » (p. 35), « *espace des grimpeurs* » (p. 35), « *chez les grimpeurs* » (p. 39).

2- « seconde zone » (p. 37): « *ceinture intérieure* », « *zone intermédiaire* » (p.35), « *chez les guetteurs* » (p. 47).

3- « troisième zone » (p. 49): « *arène* » (p. 22, 35), « *centre* » (p. 35).

On observe que la première zone est celle qui rassemble le plus grand nombre d'appellations – six en l'occurrence –, alors que la troisième n'en mobilise que trois, soit la moitié. L'importance de cette première zone par rapport aux autres est liée au fait que c'est là que se tiennent la plupart des corps occupés à pratiquer leur occupation principale – l'ascension –, laquelle est assujettie au plus grand nombre de lois et c'est

aussi la zone à laquelle, par ailleurs, le narrateur consacre le plus de temps. La hiérarchie entre la première et la troisième zone est décroissante, à la mesure de la richesse lexicale et sémantique qui en rend compte.

Il est intéressant d'observer que les champs lexicaux des termes choisis par Beckett pour se référer aux zones de la base du cylindre appartiennent (1) à des hiérarchies spatiales particulières: *première/deuxième/troisième zone*, (2) à des univers spatiaux et géométriques différents: *périphérie/centre* et *ceinture extérieure/intérieure*, et (3) à des distinctions fonctionnelles: *chez les grimpeurs, chez les guetteurs*. Mais la connotation la plus intéressante est sans doute celle des termes « *piste* » et « *arène* »¹⁹⁰ qui, outre le fait d'indiquer des formes architecturales particulières, dirige l'attention du lecteur vers des champs lexicaux liés à d'autres espaces et d'autres fonctions comme l'amphithéâtre, le cirque et le stade. Ce changement lexical fait subir une profonde altération à l'image que le lecteur se faisait du séjour, l'espace semble changer d'échelle et de destination pour rejoindre un univers ludique et sportif (ou tragique si l'on pense au cirque antique). Cette stratégie met en évidence, encore une fois, l'intention de Beckett d'attribuer au cylindre des qualités différentes et de le situer dans des domaines hétérogènes sans pour autant qu'il cesse d'être un *séjour*. En effet, la piste et l'arène sont, avant tout, des espaces de course et de lutte respectivement. La piste est un espace où les corps sont poussés à leurs limites lors de compétitions sportives et l'arène un espace où les corps sont exposés directement à la mort, comme ceux des gladiateurs qui s'y entretuent ou sont dévorés par les lions, ou ceux des condamnés qui s'y font tuer également. Ces images ne sont pas sans rappeler ce qui se passe dans le récit de Beckett. Les chercheurs de la *piste* mènent une double course, cyclique et sans fin (du sol aux niches, et « *dans le sens du tourbillon* » sur la base du cylindre), contre un adversaire inconnu qui les épuise, contre quelque chose d'invisible, objet de leur recherche, qui n'est autre que leur dépeupleur; tandis que de leur côté, les chercheurs de l'*arène*, ayant renoncé à l'ascension, semblent déjà entamés par le dépeupleur. Piste et arène sont donc des espaces de dépopulation aux attributs différents.

¹⁹⁰ Ces deux termes seront aussi utilisés dans le petit récit *Se voir* de Beckett: « *Endroit fait d'une arène et d'une fosse. Entre les deux longeant celle-ci une piste* ». BECKETT Samuel, « *Se voir* », *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Édition de Minuit, 2004, p. 57.

4.1.1.4 Prosodie (architecturale)

Pour ce qui est de la dimension phonétique des termes architecturaux utilisés pour les différents espaces, elle appelle deux observations: la première est la présence de consonnes *fricatives sourdes* /s/ et /ʃ/ présentes dans les termes *séjour*, *cylindre*, *sol*, *échelles*, *niches* et *caoutchouc*; le son produit peut évoquer celui qui émane du contact entre les corps à la peau desséchée. Le séjour est la source de la sécheresse, le mot matrice qui la fait exister. La double présence du phonème /ʃ/ dans le mot *chercheur* qui intensifie sa condition de desséché. Mais ce ne sont pas seulement les mots clés du récit qui ont cette caractéristique, ils sont soutenus par tout leur environnement sonore, ainsi qu'on peut constater en relisant, par exemple, les premières lignes du *Dépeupleur*:

Séjour où des corps vont cherchant chacun son dépeupleur. Assez vaste pour permettre de chercher en vain. Assez restreint pour que toute fuite soit vaine. C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie. Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface totale émettaient chacun sa lueur Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. Au bout de quelques secondes tout reprend. Conséquences de cette lumière pour l'œil qui cherche. Conséquences pour l'œil qui ne cherchant plus fixe le sol ou se lève vers le lointain plafond où il ne peut y avoir personne. (p. 7)

A noter encore la présence de la consonne *fricative uvulaire* /ʁ/ dans *chercheur* qui, par sa nature vibrante, renvoie à la répétition du cycle associé à celui de chercher dans le cylindre. Ce n'est pas un hasard si on le trouve dans les termes *grimpeurs*, *guetteurs* et *sédentaires* alors qu'il est absent du mot *vaincu*, absence qui accentue la fixité des membres de ce groupe.

Puis il y a le phonème *spirant latéral alvéolaire voisé* /l/ que possèdent des mots comme *sol*, *échelles*, *plafond* et *tunnels*, en rapport avec la vibration du *séjour-commutateur*, et qu'on peut percevoir comme son onomatopée.

Seul le terme *échelle* possède les deux phonèmes principaux, /ʃ/ et /l/, et ce n'est pas un hasard. En effet, l'échelle met en relation la base aux niches (et au plafond si elle se dressait verticalement dans un éventuel moment de fraternité (qui n'arrive pas)), et, du point de vue de la sonorité, le mot relie le chuintement (sourde) et la vibration (voisée), le

silence et la voix, et, par extension, les corps à la matérialité du séjour. Enfin il y a un certain doublement du *lien* ou de la *continuité spatiale* entre les éléments ou parties du séjour qui se renforce dans le *lien phonétique* des sons qui les représentent: *sol* et *échelle* s'unissent par le /l/, *échelles* et *niches* par le /ʃ/, alors que *échelles* et *plafond* le sont par le seul /l/. Le terme « *échelle* » fonctionne donc à la fois comme une charnière spatiale et phonétique.

4.1.1.5 L'énigme « dépeupleur »

Il nous reste à analyser un dernier terme, celui du titre, (le) *Dépeupleur* qui, ainsi que nous l'avons déjà dit, peut-être associé directement à l'architecture du récit de Beckett et à sa fonction dépopulatrice.

Le terme est un néologisme dérivé du verbe *dépeupler* qui d'après le Trésor de la Langue Française signifie « *faire perdre à un ensemble la plus grande partie ou la totalité de ses éléments*¹⁹¹ ». Or, la substantivation du verbe dans le titre crée un mot "étrange" car étranger à la langue elle-même, ce qui met le lecteur, dès le tout début du récit, dans un état d'étrangeté, non seulement thématique et spatiale mais aussi linguistique.

Le terme *Depopulator* existe bel et bien en anglais et signifie "exterminateur" ainsi que le fait remarquer Antoinette Weber-Caflisch dans son essai sur le récit de Beckett¹⁹². C'est donc une surprise, comme le souligne Deirdre Bair, que *Le Dépeupleur*, soit traduit par Beckett lui-même, par *The Lost Ones* et non pas par *The Depopulator*. Par ailleurs, cette traduction permet à Brian Finney d'établir un lien entre le récit de Beckett et le poème *L'isolement* de Lamartine: « *Un seul être vous manque et tout est dépeuplé* ». Cependant, si dans le poème de Lamartine le manque de l'aimé entraîne la dépopulation du monde, dans le récit de Beckett, le dépeupleur est en même temps l'être qui manque et celui qui dépeuple. Beckett intensifie par ce redoublement de sens la

¹⁹¹ *Trésor de la Langue Française*:
<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=3375801180;?b=0;>

¹⁹² WEBER-CAFLISCH Antoinette, *Chacun son dépeupleur*, *op. cit.*, p. 72-73.

portée dépopulatrice du dépeupleur¹⁹³. Chez Beckett les corps se dépeuplent à mesure qu'ils cherchent, les deux actions sont concomitantes. Être perdu, en manque (de l'espace cherché), est aussi être rongé et consumé par sa propre perte, et par là dépeuplé par elle. Ainsi l'effet dépeupleur n'est pas comme chez Lamartine, quelque chose de déjà passé mais, au contraire, quelque chose d'actuel, en train de se faire. L'emploi du participe présent pour "chercher": « *des corps vont cherchant chacun son dépeupleur [...]* », (cf. 3.1 *Situation*), qui pourrait être extrapolé au verbe "dépeupler": "*les corps vont se dépeuplant*"; met l'accent sur la valeur durative de l'action de dépopulation, que nous avons précédemment analysée.

Le terme *dépeupleur*, bien qu'il ne soit utilisé explicitement que dans le titre et dans l'incipit du récit de Beckett, se dévoile dans une suite de termes qui constituent son champ sémantique. En effet, au cours du récit, nous voyons défiler plusieurs mots et phrases qui viennent compléter, enrichir, nuancer et complexifier le terme initial. En voici quelques-uns: *Mort, voisinage de zéro, suspension et immobilité* (de mort), *fixation, le vide ou le haïssable de toujours, fin de monde, trouve(r) enfin sa place et sa pose, le noir se fait, le dernier état du cylindre, baisser la tête*. Dépeupler, c'est donc tout cela à la fois, mourir, approcher du zéro, suspendre et immobiliser, fixer, faire place au vide, trouver enfin sa place et sa pose, faire le noir, fixer la température dans le voisinage de zéro, arriver au dernier état, baisser la tête.

¹⁹³ On ne peut éviter de faire appel ici au fragment du quatrième des *Chants de Maldoror* de Lautréamont où le poète franco-uruguayen emploie le terme « dépeuplé »: « *Quand je voulais tuer, je tuais; cela, même, m'arrivait souvent, et personne ne m'en empêchait. Les lois humaines me poursuivaient encore de leur vengeance, quoique je n'attaquasse pas la race que j'avais abandonnée si tranquillement; mais ma conscience ne me faisait aucun reproche. Pendant la journée, je me battais avec mes nouveaux semblables, et le sol était parsemé de nombreuses couches de sang caillé. J'étais le plus fort, et je remportais toutes les victoires. Des blessures cuisantes couvraient mon corps; je faisais semblant de ne pas m'en apercevoir. Les animaux terrestres s'éloignaient de moi, et je restais seul dans ma resplendissante grandeur. Quel ne fut pas mon étonnement, quand, après avoir traversé un fleuve à la nage, pour m'éloigner des contrées que ma rage avait dépeuplées, et gagner d'autres campagnes pour y planter mes coutumes de meurtre et de carnage, j'essayai de marcher sur cette rive fleurie, Mes pieds étaient paralysés; aucun mouvement ne venait trahir la vérité de cette immobilité forcée. Au milieu d'efforts surnaturels, pour continuer mon chemin, ce fut alors que je me réveillai, et je sentis que je redevais homme* ». LAUTRÉAMONT, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 252-253. Dans le poème de Lautréamont le terme en question fonctionne de manière conventionnelle: la rage dépeuple une contrée et crée le vide en éliminant toute présence humaine. Cet usage n'est pas loin de l'une des significations que Beckett donne au verbe dépeupler, à savoir: faire le vide.

Or, une des questions auxquelles ces réflexions nous mènent, c'est de savoir si le dépeupleur est l'édifice lui-même et/ou son commanditaire. L'énigme sur l'identité du dépeupleur semble renvoyer à l'affirmation de Spinoza « *deus sive natura* » (Dieu c'est-à-dire la nature). En effet, si dans la religion chrétienne, Dieu est considéré comme un au-delà de la nature, transcendant le monde, pour Spinoza, au contraire, Dieu n'est pas extérieur au monde, il est immanent à la nature, il est la nature elle-même. Et Beckett, plutôt que de faire un choix et résoudre la controverse entre la position chrétienne où Dieu est considéré comme créateur de la nature (avec les pouvoirs dépeupleurs qui lui sont attachés) et la position spinoziste où Dieu est la nature même, semble, au contraire, vouloir faire place à l'indétermination entre les deux positions de la dispute théologique. *Le Dépeupleur* est comme *Godot*: on l'attend mais on ne sait qui il est, son identité reste un mystère. Le seul indice de son existence est le mot lui-même. S'il est désigné avec force, on ne relève pourtant aucune trace sensible de sa présence. Voilà la condition paradoxale du dépeupleur: hyper-présent par son absence. À l'égal des corps, le lecteur est condamné à partir à sa recherche, à s'interroger en permanence sur son existence et son identité. Le terme oscille d'ailleurs entre sa condition collective (un dépeupleur pour tous) ou individuelle (un dépeupleur pour chacun), entre sa condition de sujet (concepteur/commanditaire) ou d'objet (nature/architecture).

Quant à la valeur prosodique du mot *dépeupleur*, on peut noter la double présence de la consonne *occlusive bilabiale sourde /p/*, dont la double explosion sourde rappelle l'une des sonorités paradoxales régnant dans le séjour, celle produite par les coups des échelons arrachés sur les corps. C'est un son qui rappelle une violence sourde qui s'éteint à peine émise; il est sans vibration, sans voix, inanimé, sans corps. Le phonème */p/*, à l'image du matériau du cylindre qui interdit par sa nature toute trace et plus encore, à la manière des corps condamnés à un présent perpétuel, ne peut avoir qu'un seul mode d'existence: l'amnésie; sans résonance, il est sans inscription dans le temps.

4.1.2 *LE TERRIER*

4.1.2.1 *La matrice Bau*

Si le terme *séjour* renforce l'indétermination de l'espace du *Dépeupleur*, le terme *Bau* remplit une fonction similaire dans le texte de Kafka. Dans les deux cas, les termes évoquent des *espaces quelconques*, sans qualités particulières. *Bau* en allemand est un mot ouvert, signifiant à la fois une construction et une maison (encore que *Haus* lui soit préféré dans ce dernier cas) et un habitat humain aussi bien qu'animal. C'est la raison pour laquelle nous considérerons la traduction française par « *Terrier* »¹⁹⁴ comme impropre car restrictive¹⁹⁵. Elle limite en effet le terme à un seul de ses signifiés, et engage par ailleurs le récit dans une interprétation exclusivement animale, en supprimant le caractère d'*indiscernabilité* avec l'humain qui donne au récit sa complexité et sa valeur esthétique.

Nous sommes conscients du fait que ce n'est pas Kafka qui a intitulé ainsi son récit mais son ami et éditeur Max Brod. Et il n'est pas difficile de comprendre pourquoi. Le terme *Bau* apparaît souvent dans le récit pour faire référence à la demeure de la créature. Cette répétition incessante semble d'une certaine manière exagérer sa propre indétermination.

Denn wird er nicht eine Gegenleistung verlangen, wird er nicht wenigstens den Bau ansehen wollen? Schon dieses, jemanden freiwillig in meinen Bau zu lassen, wäre mir äußerst peinlich. Ich habe ihn für mich, nicht für Besucher gebaut, ich glaube, ich würde ihn nicht einlassen; selbst um den Preis, daß er es mir ermöglicht in den Bau zu kommen, würde ich ihn nicht einlassen. (p. 9)

Du point de vue prosodique la terminaison sonore du mot « *Bau* » semble aussi garder quelques traits du hurlement animal et du cri de douleur d'un humain, une sorte

¹⁹⁴ L'indétermination propre au terme *Bau* disparaît dans bon nombre de traductions du titre du récit de Kafka: dans la traduction anglaise par *Burrow*, italienne par *Tana*, et espagnole par *Madriguera*.

¹⁹⁵ Cette restriction avait été remarquée par Clayton Koelb dans son article « Kafka imagines his readers: The Rhetoric in "Josephine die Sängerin" and "Der Bau" »: « The German word "bauen" brings together a set of senses combined in no single English word, for it means both "to dig or delve in the earth" (a farmer is called a Bauer in German) and, more generally, "to build, construct"; with the extended metaphorical sense of "develop" ». KOELB Clayton, « Kafka imagines his readers: The Rhetoric in "Josephine die Sängerin" and "Der Bau" » dans James ROLLESTON (sous la dir. de.), *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York/Suffolk, Camden House, 2002, p. 350.

d'onomatopée qui pourrait être associée à l'un ou à l'autre. Ici encore la sonorité du mot renforce l'indétermination onto-taxonomique du protagoniste du récit de Kafka.

Si nous suivons Heidegger dans son essai *Habiter, Bâtir, Penser*¹⁹⁶, on se rend compte que pour Kafka der *Bau* est précisément la conjonction de ces trois actions qui se présentent chez lui de manière simultanée et sans hiérarchie¹⁹⁷. La créature du récit kafkaïen est ainsi très critique par rapport à un éventuel habiter qui exclurait un bâtir (« [...] *wohne will ohne zu bauen* »), ainsi que le souligne la citation suivante:

Ce pourrait être aussi, cas non moins dangereux, et le pire à bien des égards, quelque personnage de ma sorte, un connaisseur en bâtiment, quelque frère de la forêt, un amateur de vie paisible, mais une féroce canaille qui veut habiter sans bâtir. (p. 750)

De fait, le terme *Bau* est aussi une racine à partir de laquelle se composent toute une série de mots dérivés, dont quelques-uns sont présents dans le récit de Kafka, à savoir: *Bauen* (construire, bâtir), *Bauten* (construction), *Baumeister* (maître maçon), *Baumöglichkeiten* (possibilités de construction), *Erbauer* (constructeur). C'est la condition *nucléaire* de ce terme sur laquelle nous insistons, il fonctionne comme une base combinable qui donne naissance à toute une famille sémantique dont les membres circulent tout au long du récit de l'écrivain tchèque.

L'indétermination architecturale incarnée par le terme *Bau* est d'ailleurs exacerbée par l'emploi d'autres mots, aussi ouverts et indéterminés que ce dernier, et que la créature utilise pour se référer à sa demeure, à savoir: *Ort* (endroit, lieu), *Gebiet* (domaine, territoire, zone), *Gebilde* (structure), *Werk* (œuvre). Cela met en débat non seulement le statut humain ou animal de la construction, mais aussi le statut de celle-ci comme architecture. En effet, la créature, ainsi que nous l'avons déjà annoncé dans le chapitre 1.1. *Lieu*, conçoit et aménage, non pas précisément une architecture, mais plutôt un "milieu" utopique, totalitaire et totalisant, pour en faire un univers.

¹⁹⁶ HEIDEGGER Martin, « Habiter, bâtir, penser », *Essais et conférences* (tr. fr. André Préau), Paris, Gallimard, 1958 p.170-193.

¹⁹⁷ Il est intéressant de noter que Clayton Koelb, auquel nous venons de faire référence, montre bien le rapport qu'entretient le "bauen" avec l'habiter, comme favorisant un certain développements du soi: « *We can also see in the house-building fragment a link between the construction ("aufbauen") of a text and the development ("aufbauen") of a human self* ». KOELB Clayton, « Kafka imagines his readers: The Rhetoric in "Josephine die Sängerin" and "Der Bau" », *op.cit.*, p. 50.

4.1.2.2 *Contrepoints*

La plupart des termes utilisés pour qualifier les espaces de la demeure renvoient à un certain état technique de l'architecture, primitif et précaire: des termes comme trou (*Loch*), couvercle de mousse (*Mooschicht, Moosdecke*), tas de terre (*Erdhaufen*) et galeries (*Strecken*) viennent renforcer le positionnement de cette architecture dans un état antérieur et lointain. Néanmoins, d'autres termes, en moindre quantité, évoquent un état ultérieur correspondant à une architecture plus élaborée, ainsi toit (*Dach*) ou porte (*Tür*), mur (*Wände, Ward*) et couloirs (*Gängen*). Ce double spectre terminologique qui propose une association entre des temps et des stades techniques différents, fait ressortir un anachronisme inscrit dans la construction-même.

Si l'on répertorie les verbes choisis par l'écrivain pour désigner les différentes actions constructives effectuées par le personnage, on verra que la plupart de ces actions renvoient à des modalités techniques assez archaïques, dont *bohren* (forer), *kratzen* (gratter), *graben* (creuser), *durchwühlen* (fouiller), *pressen* ou *scharren* (presser), *glätten* (aplanir, lisser); mais ici aussi d'autres termes ressortissent d'un stade technique ultérieur: *Festgehämmern* (marteler fermement ou damer), *Geflickten* (rapiécer, rapetasser), et même *Erarbeiten* (élaborer), ce dernier terme étant celui qui humanise le plus l'entreprise de la créature. Humanisation accentuée d'ailleurs par la manière dont la créature considère son unique outil de construction, son front (*Stirn*), à savoir comme un marteau-pilon (*Stampfhammers*).

Il faut aussi noter dans le récit de Kafka, deux champs lexicaux se référant à des typologies architecturales différentes, en permanente confrontation: l'un qui concerne la maison, le domestique et l'autre qui se réfère à la guerre, au militaire. On a affaire à une maison qui essaie de devenir forteresse et en même temps à une forteresse qui tente d'avoir les qualités d'une maison. Ces deux types d'architectures alternent en fonction de l'état d'esprit de la créature: quand la paranoïa augmente, la créature veut que sa maison (re)devienne forteresse, alors que quand elle diminue, elle veut que la forteresse (re)devienne maison. La créature n'est en fait jamais satisfaite de l'état présent de sa construction, ce qui la pousse à la modifier sans cesse et à toujours en désirer une

“autre”, cet autre fonctionnant comme un double spéculaire; or, comme la paranoïa n’est jamais stabilisée chez le personnage kafkaïen, la construction ne l’est pas non plus.

Des termes comme *Frieden* (paix), *Schlaf* (sommeil), *Ruhe* (repos), *Freude* (plaisir), *Gewonheit* (habitude), appartiennent au champ lexical de la maison. En fait, le terme *maison* (*Haus*) revient à plusieurs reprises dans le discours de la créature pour préciser de façon intermittente l’usage de *Bau*; l’emploi de *Haus* est souvent associé à une sorte d’exaltation de la créature, quand la construction se “présente” devant elle dans son état idéal. *Haus* supprime *Bau* quand la créature la rêve ou quand elle en parle à elle-même. En voici quelques exemples:

*Wie? Dein Haus ist geschützt, in sich abgeschlossen. Du lebst in Frieden, warm, gut genährt, Herr, alleiniger Herr über eine Vielzahl von Gängen und Plätzen [...] (p. 7)*¹⁹⁸

*[...] hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden und sah sie schon sämtlich in dem Eingangslabyrinth ersticken. (p. 5)*¹⁹⁹

Mais le summum de ce désir de stabilité se manifeste lorsque la créature désigne sa demeure par le terme *Wohnung* (habitation, logement, chez soi), terme qui n’est employé qu’une seule fois dans tout le récit.

*[...] aber das Wiedersehen der alten Wohnung, die Einrichtungsarbeit, die mich erwartet, die Notwendigkeit, schnell alle Räume wenigstens oberflächlich zu besichtigen, vor allem aber eiligst zum Burgplatz vorzudringen, das alles verwandelt meine Müdigkeit in Unruhe und Eifer. (p. 11)*²⁰⁰

Cette occurrence survient quand, ayant quitté son terrier pendant un certain temps, le personnage, après avoir longuement hésité, se décide enfin à y revenir. C’est le moment de la rencontre entre la créature et son habitation, moment précis où un flot de

¹⁹⁸ *Quoi! Ta maison est fortifiée, elle forme un tout bien isolé, tu vis en liberté, au chaud et bien nourri, seigneur et maître d’un grand nombre d’avenues et de places. (p. 746)*

¹⁹⁹ *[...] “voilà l’entrée de ma maison”, disais-je ironiquement aux invisibles ennemis que je voyais déjà périr d’étouffement dans ce labyrinthe. (p. 745)*

²⁰⁰ La traduction française avec laquelle nous travaillons ne prête pas attention à cette précision, à notre avis très importante. Vialatte se contente de traduire le terme *Wohnung* par « maison », éliminant la nuance que ce terme ajoute au récit, à l’architecture qui y est présente et à l’effet esthétique recherché par Kafka en l’y employant. « [...] mais en revoyant ma vieille maison, les travaux d’organisation qui m’attendent et la nécessité d’inspecter rapidement tous les secteurs, surtout la place forte, je sens ma fatigue transformée en zèle et en affairement. » (p. 754-55)

sentiments contradictoires la submerge dont une certaine déception devant l'état de détérioration considérable de son terrier et une nostalgie certaine quant à l'état passé de sa demeure. Déception et nostalgie qui vont se transformer en « zèle » et pousser le personnage kafkaïen à travailler pour remettre au plus vite en état son « *vieil appartement* », et par là récupérer son ancien mode de vie, plus tranquille en l'occurrence. La désignation du terrier par ce nouveau terme semble à la fois inciter et exciter le personnage, lui donner la force nécessaire pour faire revenir sa construction à l'état de « *Wohnung* ».

Concernant le champ lexical d'ordre défensif ou plutôt militaire mis en œuvre dans le récit, des termes apparaissent comme *Wachsamkeit* (surveillance), *Hauptplatz* ou *Burgplatz* (citadelle ou fort), *Vorräte* (provisions, stock), *Feinde* ou *Gegner* (ennemi), *Opfer* (victime), *Verfolgung* (poursuite), *Gefahren* (risques, dangers, menaces, périls), *Belagerung* (siège), *Verteidigung* (défense), *Angriff* (attaque), *schützen* (protéger), *Sicherung* (sécurité), *Verletzungen* (blessures), *Beute* (butin). Ce deuxième trait de l'architecture du terrier auquel ces termes renvoient est celui d'un territoire, à défendre, à affirmer, voire à reconquérir.

Le récit de Kafka met en tension dans le même texte cette alternative de construction, qui en fait révèle comme les deux faces de toute architecture, les deux aspects archétypaux de tout habitat humain: intérieur/extérieur, ouverture/fermeture, maison/forteresse.

Or, un certain type de « château » présente simultanément les traits de ces deux architectures. Le château fort, construction réalisée par les familles nobles au Moyen-Age, combine à la fois des aspects militaires et résidentiels²⁰¹. Avec cette comparaison, nous entrons de plain-pied dans la relation entre le *Terrier* et *Le Château*, le roman inachevé de Kafka. Les deux ouvrages parlent d'un espace qui accueille et en même temps repousse ceux qui s'en approchent, à la fois *maison* et *forteresse*, architecture à la fois horizontale et verticale²⁰². Cette *architecture-synthèse* fonctionne comme un

²⁰¹ « Forteresse souvent construite sur une hauteur et/ou difficilement accessible, aux murs flanqués de tours et entourés d'un fossé, servant d'habitation seigneuriale ». Trésor de la Langue française: <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=3292215495;?b=0;>

archétype paradoxal dans l'œuvre de Kafka. La citation suivante met en évidence cette double nature du « château » dans le roman du même nom:

« Dans l'ensemble, le Château correspondait, vu de loin, à ce qu'attendait K. Ce n'était ni un vieux château fort, ni une résidence somptueuse d'époque plus moderne, c'était une bâtisse composée de quelques bâtiments à deux étages et d'un grand nombre de constructions plus basses serrées les unes contre les autres ; si l'on n'avait pas su que c'était un château, on aurait pu prendre cela pour une bourgade. K. n'aperçut qu'une tour, sans qu'on pût dire si c'était celle d'une habitation ou le clocher d'une église. Des vols de corneilles tournaient autour.

[...]

Le clocher montait d'un seul jet, sans hésitation, il s'effilait en lignes droites et se couronnait d'un grand toit de tuiles rouges, c'était une construction terrestre (que saurions nous construire d'autre?), mais il avait un but plus élevé que l'amalgame des maisons basses et une expression plus claire que celle des mornes journées de labeur. Cette tour là-haut, la seule qu'on pût voir, était manifestement celle d'une habitation, peut-être celle du Château central²⁰³ ».

4.1.2.3 Inventaire lexico-architectural

Nous voudrions nous arrêter maintenant sur les termes précis que Kafka met dans la bouche du narrateur-personnage du *Terrier* pour décrire chacun des espaces de sa demeure conditionnant, par-là, la manière dont le lecteur va les appréhender.

PLACE FORTE

Pour ce qui est de l'espace principal de la demeure, Kafka utilise, la plupart du temps, le terme composé *Burgplatz* (place forte). Parfois, quoique très rarement, il utilise d'autres termes, tout dépend de ce qu'il veut dire à un moment précis du récit; ainsi, par exemple lorsqu'il signale l'emplacement où le personnage a décidé de la situer dans le plan d'ensemble, il parle alors de *Hauptplatz* (place principale). On peut noter que bien que la place forte soit l'espace le plus domestique du terrier, le seul lié à l'habiter, c'est pourtant avec un terme appartenant au champ lexical lié au militaire que Kafka décide

²⁰² Deleuze et Guattari avaient déjà remarqué à leur manière, la « coexistence essentielle » de deux états d'architecture dans l'œuvre de Kafka: un *Etat 1* vertical: vu d'en haut ou d'en bas suivant un modèle astronomique, et un *Etat 2* horizontal: vu de face, du corridor suivant un modèle terrestre ou souterrain. DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 135.

²⁰³ KAFKA Franz, *Le Château*, *op. cit.*, p. 28- 29.

de le désigner sans doute pour que le lecteur ne s’y fie pas trop. En effet, tout comme le reste du terrier, cet espace est lui aussi vulnérable.

VOIES, COULOIRS, GALERIES

C’est dans les différentes composantes du système de circulation que l’on découvre le plus de richesse lexicale. De nombreux termes nuancent la complexité des espaces de passage à l’intérieur du terrier. On peut les classer en trois grands groupes: *a)* pour les couloirs construits par la créature comme éléments de connexion entre les parties du système spatial Kafka utilise le mot *Gäng* et des mots composés comme: *Quergänge* (galeries transversales), *regelrechten Gang* (véritable galerie), *Verbindungsgang* (galerie de connexion), *Hauptgang* (galerie principale); *b)* pour les chemins ouverts par d’autres que le protagoniste du récit, des animaux par exemple, Kafka utilise le terme *Weg* (voie ou chemin); *c)* enfin pour tout ce qui concerne des fouilles faites par la créature, l’écrivain utilise le terme *Graben* (fouille). Notons que Kafka prend beaucoup de soin à distinguer ces trois “familles” de chemins, alors que la traduction française d’Alexandre Vialatte a tendance à les confondre. Par exemple, quand la créature expose son projet d’excavation d’un tunnel allant vers la source du bruit, Kafka utilise le terme *Forschungsgraben*, qu’Alexandre Vialatte traduit par *galerie de recherche*, altérant de ce fait la structuration hiérarchique de ces espaces de circulation. Pour Kafka, l’état « *galerie* » (*Gäng*) est un espace déjà assez consolidé alors que l’état « *fouille* » (*Graben*) signale, au contraire, des espaces d’un autre type, pas encore solidifiés, car nés de l’impulsivité de la créature et qui n’appartiennent d’ailleurs pas au plan d’ensemble: isolés et improvisés, ce ne sont pas encore des espaces architecturaux (peut-être même sont-ils non-architectura(b)les) et par-là étrangers au système spatial et à la logique matérielle instaurés par la créature.

RONDS-POINTS

Pour ce qui est des lieux où les couloirs ou les galeries s’élargissent tout en s’arrondissant, Kafka choisit le terme *Platz*, terme presque aussi général que le terme *Bau*. En effet, *Platz*, veut tout simplement dire place, endroit, espace. Et même si, la plupart du temps, Kafka précise cet espace en ajoutant l’adjectif *runden* (*Plätzen*) — et non pas *Kreisverkehr* — la traduction française « *ronde-points* » en détourne substantiellement le sens, du fait de la connotation qui y reste attachée, celle d’une

construction urbaine récente. Cette traduction met en péril l'équilibre sémantique recherché par Kafka pour garantir l'indétermination technique de la construction de son personnage.

Il est intéressant de noter la fonction du terme *Platz(en)* dans le récit de Kafka. La racine *Platz*, à l'instar de la racine *Bau*, représente aussi une centralité, un noyau à partir duquel se décline toute une série de mots qui vont venir en préciser le sens, à savoir: *Burgplatz* (place forte), *Runden Platz* (place ronde) ou même *Schlafplatz* (place de repos). Utiliser le même terme de base pour se référer à tous ces espaces du terrier donne à la construction une certaine unité. Cette particularité lexicale est en fait une transcription, sur le plan textuel, des propriétés rhizomatiques de la construction présente dans le plan diégétique: en effet, les termes matrices *Bau* ou *Platz* à l'instar de la chambre forte, donnent naissance à toute une variété de termes qui désignent les passages, ainsi les galeries. Or, la traduction française donne au lecteur, *a contrario*, l'idée d'un espace plus fragmenté qu'il ne l'est dans la version originale. « *Place forte* », « *rond-point* », « *chambre de stockage* », etc., restent des termes très éloignés les uns des autres, aussi bien au niveau étymologique que phonétique, et difficiles à relier à l'idée d'un espace unique et/ou d'un espace matriciel.

Le grand nombre d'occurrences du terme *Platz* — mot de base ou mot composé —, dont la terminaison */f/* est une fricative alvéolaire sourde, n'est pas sans rappeler un certain « *sifflement* », première sonorité que le narrateur personnage kafkaïen attribue à son ennemi potentiel. Ainsi, à chaque fois que la créature prononce le terme *Platz*, elle semble aussi convoquer virtuellement son ennemi. Les */f/*, restant dans l'air, prolongent à chaque fois l'indice de la présence tellement crainte.

LABYRINTHE

Pour désigner l'espace entre les galeries et l'entrée, Kafka n'utilise que le terme « *Labyrinth* » ou « *Labyrinthbau* ». Il s'agit d'un espace lié aux commencements de la construction. Et il resté intouché malgré son importance, ainsi que nous l'avons analysé précédemment dans le chapitre 1.3 *Morphologie*. Cette qualité semble s'étendre au plan lexical, le terme demeure intouchable, voire irremplaçable, une relique en soi. Cet espace semble réfractaire à l'instabilité de la créature et même à sa schizophrénie, qui

aurait pu la pousser à le considérer autrement et par-là à le nommer autrement, en déclenchant par exemple une démultiplication lexicale comme c'est le cas pour d'autres espaces de la demeure. Sans doute est-ce parce que le labyrinthe est aussi son arme, celle qui la protège le mieux et la créature ne pouvant courir le risque de le "voir" autrement, il reste invariable, univoque. Sa variation lexicale pourrait mettre en péril la vie de la créature.

Il faut pourtant noter que quand Kafka explicite la constitution formelle du labyrinthe, il utilise l'expression « *Zickzackwerk von Gängen* ». L'écrivain est très clair sur le fait qu'il s'agit d'une suite de galeries construites en zigzag, expression qu'Alexandre Vialatte traduit en français par « *labyrinthe de boyaux* ». Rappelons que Kafka fait une distinction très nette entre les termes *Wegen* et *Gängen*: le premier est associé aux chemins creusés par les campagnols puis utilisés comme puits de ventilation par la créature, alors que le deuxième fait toujours référence aux galeries percées par la créature elle-même et parties intégrantes de son plan d'ensemble. Vialatte assimile les deux termes allemands et utilise le terme français « *boyau* » aussi bien pour les galeries du labyrinthe que pour les chemins ouverts par les campagnols. Cela brouille l'image que le lecteur pourrait se faire de cette partie du terrier; il pourrait être amené à le confondre, du fait de ce choix de traduction, avec les excavations des campagnols

TOIT DE MOUSSE

La nature problématique de l'entrée, l'espace le plus vulnérable du terrier, est transférée au texte lui-même; en effet, Kafka multiplie les termes pour en parler. Ne pouvant s'en servir comme il le veut, ne pouvant avoir confiance dans la performance de cet élément architectural, la créature ne cesse de l'observer, de l'épier sous tous ses angles en lui donnant les noms les plus divers. Ainsi, outre les termes concernant sa condition double, d'entrée et de sortie, (*Ausgang* ou *Ausweg* et *Zugang*), la créature utilise les termes *Loch* (trou) ou *Höhlung* (cavité) qui font référence à sa forme; *Moosschicht* et *Moosdecke* (couvercle de mousse) qui font appel à son matériau; les termes *Falltüre* et *Falle* (trappe ou piège) qui renvoient à l'une de ses fonctions: piéger l'ennemi; et, enfin, *Tür* (porte) et *Dach* (toit), qui représentent à ses yeux l'état désiré et idéalisé de cette simple couche de mousse, devenue momentanément, dans sa tête et

dans son discours, un élément architectural, exempt temporairement de toute fragilité²⁰⁴ et de l'ambiguïté que la démultiplication lexicale autorise.

CACHETTE

Enfin, nous avons l'espace extérieur à partir duquel la créature effectue de longues observations de l'entrée de sa demeure et auquel elle se réfère par des termes comme *Gebüsch* (buisson), *Versteck* (cachette), *Beobachtungsplatz* (place d'observation) et *Beobachtungsposten* (poste d'observation). Cet élément prend des colorations particulières au cours du récit, il passe d'un élément faisant tout simplement partie de l'environnement naturel du terrier pour acquérir la fonction de cachette quand la créature, atteinte par la paranoïa, l'utilise pour essayer de passer inaperçue vis-à-vis de ses ennemis potentiels. Plus tard, cet élément devient guérite quand la créature l'utilise pour épier l'entrée de sa demeure.

Conclusion

Le choix du lexique relatif à l'architecture dans l'œuvre d'un écrivain est tout sauf anodin; il fait partie d'une stratégie sémiotique qui entend conférer à l'architecture un sens spécial et complexe au-delà de sa seule nature objectale afin de donner une expérience esthétique singulière au lecteur. Dans *Le Dépeupleur* et *Le Terrier*, l'indétermination véhiculée par les termes *Séjour* et *Bau*, joue un rôle majeur dans l'expérience que le lecteur fait de l'architecture dans les deux récits. Les deux termes, suffisamment vagues et généraux, ne renseignent pas sur leur fonction précise. La caractéristique fondamentale des deux bâtiments reste donc dans un état de doute, d'interrogation, de suspens (tout comme le statut onto-taxinomique de leurs habitants: corps/hommes(?) – animal/homme(?)). Les bâtiments se donnent à voir paradoxalement comme *polysémiques* aussi bien que *dé-sémiotisés*: comme multiples aussi bien que neutres et génériques. Cette indétermination est soutenue par d'autres stratégies lexicales complémentaires qui viennent embrouiller plus encore leur statut. Dans le récit

²⁰⁴ Ici nous utilisons le terme "fragile" dans le sens où l'emploie Jean-Paul Sartre dans *L'Être et le Néant*. « Et qu'est-ce que la fragilité sinon une certaine probabilité de non-être pour un être donné dans des circonstances déterminées? Un être est fragile s'il porte en son être une probabilité définie de non-être ». SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Éditions Gallimard, 1943, p. 42.

de Beckett, la multiplication des métaphores concernant l'architecture la fait osciller entre des niveaux de sens tout à fait disparates. Dans le récit de Kafka, l'indétermination architecturale est le produit du maintien de l'ambiguïté sur le statut taxinomique du personnage; de l'anachronisme technique des différents espaces et éléments architecturaux qui composent sa demeure; et de la bipolarité typologique (domestique/militaire) de la construction, issue de la paranoïa du personnage.

4.2 SYNTAXE

Introduction

Si la syntaxe architecturale est la manière dont les fonctions (spatiales) et les éléments (matériels) s'articulent entre eux dans le tout du bâtiment, elle correspond à l'un des aspects de la *forme (ontologique) secondaire* de la littérature où l'architecture se trouve intégrée à la diégèse – ainsi que nous l'avons déjà vu dans le chapitre *1.2 Système* –; et si la syntaxe narrative de l'architecture est la manière dont ses traits sont modulés tout au long du récit, elle correspond à l'un des aspects de la *forme (ontologique) primaire* de la littérature où l'architecture se trouve intégrée au récit – ainsi que nous l'avons déjà vu dans le chapitre *3.2 Modulation* –; une troisième syntaxe, celle du langage artistique en l'occurrence, appartenant aussi à la *forme (ontologique) primaire* de la littérature, reste à analyser dans le cadre de notre recherche: il s'agit de la manière dont l'écrivain imagine l'agencement (singulier) des particules matérielles du langage – mots, phrases et paragraphes – avec lesquelles il représente l'architecture en vue de transmettre certains effets esthétiques et cognitifs à son lecteur.

4.2.1 *LE DEPEUPLEUR*

Dans *Le Dépeupleur*, Beckett brise de manière explicite l'utilisation orthodoxe de la syntaxe linguistique, ses règles de fonctionnement²⁰⁵, et provoque chez son lecteur une expérience esthétique tout à fait singulière. L'architecture bénéficie, comme d'autres composantes du récit, de cette radicalité. On notera plusieurs de ces opérations syntaxiques dans *Le Dépeupleur*. Quelques-unes sont récurrentes, d'autres évoluent et

²⁰⁵ Quand on parle de règles syntaxiques, on fait allusion à la définition (classique) des grammairiens à laquelle fait référence Laurent Jenny dans *La Parole singulière*. Pour eux une phrase « *se définit typographiquement comme un ensemble de mots compris entre une majuscule et un point. Intonativement, c'est une courbe mélodique caractéristique limitée par deux pauses. Et sémantiquement, c'est un assemblage de mots "ayant un sens complet"* ». Jenny alerte sur la fragilité de ces critères tout en postulant par la suite que « toute phrase lutte avec une folie d'ordre temporel » et montre comment « *une part de la rhétorique s'attache à contenir cette folie en lui prescrivant des limites tantôt physiologiques (pas de phrases plus longues qu'un souffle), tantôt mentales (pas de phrases qui excèdent les dimensions du mémorisable), tantôt esthétiques: la phrase doit se périodiser en "circuit"; revenir à elle-même, retomber sur ses pieds rythmiques, trouver son principe de clôture interne* ». JENNY Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 200-206. Les trois règles évoquées sont brisées par Beckett dans *Le Dépeupleur* (et dans tant d'autres de ses récits).

varient dans le cours de la narration, d'autres encore apparaissent de manière intermittente et éphémère. C'est ce que nous allons maintenant regarder de près.

4.2.1.1 Syntaxe saccadée

Nous noterons d'abord la syntaxe heurtée, saccadée, du fait de phrases courtes, parfois sans verbe que l'on trouve essentiellement dans le premier segment du récit (ou aperçu général), et où sont énoncées, de façon sommaire, les caractéristiques des éléments et des espaces architecturaux. Il s'agit d'un style dit "parataxique":

Lumière. Sa faiblesse. Son jaune [...] Température. Une respiration plus lente la fait osciller entre chaud et froid. [...] Echelles. Ce sont les seuls objets. Très variées quant à la taille elles sont simples sans exception. [...] Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. (p. 7)

Le même procédé se répète: l'énonciation du nom ou d'un trait caractéristique d'un élément architectural, avec ou sans déterminant, placé entre deux points. Une description sommaire lui succède, composée de phrases courtes n'ayant entre elles aucun connecteur, seulement un signe de ponctuation, un point, pour clore les phrases, ce qui donne au texte et à sa lecture un *tempo* très rapide, créant un effet de *rafale*. Il faut également noter l'absence de verbe dans nombre de ces phrases et la présence de tournures prédicatives comme « *c'est* » ou « *ce sont* », renvoyant à une certaine atemporalité des énoncés. Cette description fragmentée des éléments de l'architecture oblige le lecteur à passer rapidement d'un élément architectural à un autre. L'apparente stabilité de l'architecture du cylindre contraste avec le rythme rapide de son exposition narrative.

Bien que dans ce segment les phrases apparaissent dispersées, les énoncés s'enchaînent pourtant logiquement, du fait de leur continuité thématique. La syntaxe est celle de l'énumération et se présente comme une sorte d'anti-syntaxe. Beckett crée, comme le dit Gilles Deleuze, une « *langue atomique, disjonctive, coupée, hachée où l'énumération remplace les prépositions et les relations combinatoires, les relations syntaxiques*²⁰⁶ ».

Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. Elles n'en intéressent donc que la moitié supérieure. Une bouche plus ou moins large donne rapidement accès à

²⁰⁶ DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, op. cit., , p. 66.

un coffre d'ampleur variable mais toujours suffisante pour que par le jeu normal des articulations le corps puisse y pénétrer et de même tant bien que mal s'y étendre. Elles sont disposées en quinconces irréguliers savamment désaxés ayant sept mètres de côté en moyenne. [...] Certaines sont reliées entre elles par des tunnels pratiqués dans l'épaisseur du mur et pouvant atteindre jusqu'à cinquante mètres. Mais la plupart n'ont pas d'autre sortie que l'entrée. C'est comme si à un moment donné le découragement s'était fait sentir. À noter à l'appui de cette vue de l'esprit l'existence d'un long tunnel abandonné en cul-de-sac. Malheur au corps qui s'y aventure à la légère et doit au bout d'un long effort rebrousser chemin comme il peut en rampant à reculons. Ce drame à vrai dire n'est pas l'apanage du tunnel inachevé. Il n'y a qu'à considérer ce qui fatalement va se produire lorsque dans un tunnel normal par les bouts opposés deux corps s'engagent en même temps. Niches et tunnels sont soumis au même éclairage et au même climat que l'ensemble du séjour. Voilà un premier aperçu du séjour. (p. 10-11)

Malgré cette tendance générale à l'absence de conjonctions dans le premier segment, on relève cependant la présence de quelques connecteurs, notamment des conjonctions de coordination: « *car* », « *mais* » et « *donc* » souvent placées en début de phrase.

Car chaque grimpeur a ses niches de prédilection et évite autant que possible de monter dans les autres. (p. 11)

Car faute d'un frein quelconque celui qui se serait mis dans la fantaisie de s'installer à demeure dans une niche ou dans un tunnel laisserait derrière lui une échelle inutilisable à tout jamais. (p. 19)

Mais l'absence de trois à la file oblige à des acrobaties. (p. 9)

Mais faite pour la commodité de tous il n'est pas question qu'elle joue sans restriction ni qu'elle permette au grimpeur indélicat d'immobiliser son échelle au-delà de ce qui est raisonnable. (p. 19)

Niches ou alvéoles. Ce sont des cavités creusées à même le mur à partir d'une ceinture imaginaire courant à mi-hauteur. Elles n'en intéressent donc que la moitié supérieure. (p. 10)

L'accès donc à l'espace des grimpeurs n'est autorisé que lorsqu'un de ces derniers le quitte pour rejoindre les chercheurs de l'arène ou exceptionnellement ceux de la zone intermédiaire. (p. 36)

« *Car* », « *mais* » et « *donc* » servent un récit à caractère pseudo-scientifique et par-là démonstratif dont nous avons montré à de nombreuses occasions l'ironie qui le sous-tend; il n'est donc pas étonnant de trouver la présence de ces connecteurs logiques qui viennent constamment appuyer la justification et clarification des données ainsi que les exceptions aux règles du séjour qui surviennent à tout moment et qui se transforment en règles elles-mêmes.

4.2.1.2 Syntaxe dilatée

Cependant, au fur et à mesure de l'avancement du récit, la stratégie syntaxique de Beckett change: les phrases deviennent plus longues, parfois très longues. Cette longueur est accentuée par l'absence de ponctuation à l'intérieur des phrases. Voici une comparaison entre le type de phrases du premier segment et celui d'un segment ultérieur, le 11^{ème} en l'occurrence:

Lumière. Sa faiblesse. Son jaune. Son omniprésence comme si les quelque quatre-vingt mille centimètres carrés de surface émettaient chacun sa lueur. Le halètement qui l'agite. Il s'arrête de loin en loin tel un souffle sur sa fin. Tous se figent alors. Leur séjour va peut-être finir. (p. 7) = 8 phrases en 7 lignes.

et

Rien n'empêche d'affirmer que l'œil finit par s'habituer à ces conditions et par s'y adapter sinon que c'est plutôt le contraire qui se produit sous forme d'une lente dégradation de la vue ruinée à la longue par ce rougeoiement fuligineux et vacillant et par l'effort incessant toujours déçu sans parler de la détresse morale se répercutant sur l'organe. (p. 32) = 1 phrase en 10 lignes.

En supprimant les virgules, points-virgules et deux points, Beckett extirpe un élément vital et nécessaire du "bon usage" de la langue; le sens des énoncés est mis en péril par l'absence de ce type de ponctuation délimitant les propositions et autorisant les pauses. Cette suppression donne une étrangeté à la langue et crée une difficulté de lecture. Le lecteur, déstabilisé par cette absence, ne peut que la déplorer. La virgule devient alors plus présente que jamais du fait précisément de son absence (à l'instar de la lettre "e" que Georges Perec bannit de son roman *La Disparition*). Cette absence fait du *Dépeupleur* un texte sans pause qui *marche* autrement, qui *dit* autrement les choses, et qui force le lecteur, par là même, à lire autrement. Il faut noter que l'absence de ponctuation est un encouragement à segmenter les propositions sur un autre mode. Certains auteurs comme Gertrude Stein ou Claude Simon ont beaucoup joué sur les ressources de l'effacement la ponctuation.

La succession dans le même récit d'une stratégie textuelle fondée sur des phrases courtes au rythme saccadé à une stratégie textuelle fondée sur des phrases longues au rythme étiré oblige le lecteur à se déshabituer tout d'un coup de la première syntaxe proposée et du type de lecture qu'elle induit, pour se soumettre à un autre système syntaxique dans lequel l'absence de ponctuation crée un autre rythme et demande un

effort de lecture différent pour saisir le sens du texte. Cette *deshabit(u)ation* permanente n'est pas sans rappeler l'impossibilité radicale pour les deux cents corps d'habiter et de s'habituer au cylindre, ainsi que nous l'avons montré dans le chapitre 2.2 *Usages*.

4.2.1.3 *Bégaiement*

Un autre sous-phénomène peut être également repéré, il s'agit d'une sorte de *bégaiement* qui fait que le narrateur répète un élément de la phrase précédente, lequel, sans le "contrôle" médiateur et modulateur de la virgule, crée un effet oscillatoire, un va-et-vient semblable à celui de la « *navette* » dépopulatrice du récit.

Une intelligence serait tentée de voir en ces derniers les prochains vaincus et continuant sur sa lancée d'exiger de ceux qui circulent sans trêve que tous tôt ou tard les uns après les autres finissent comme ceux qui s'arrêtent quelquefois et de même de ceux-ci qu'ils finissent sédentaires et des sédentaires qu'ils finissent vaincus et des deux cents vaincus ainsi obtenus que tous tôt ou tard chacun à son tour finissent par être des vaincus pour de vrai figés pour de bon chacun à sa place et dans son attitude. (p. 27-28)

Mais pour ce qui est à l'heure qu'il est la seule qui sera de chiffrer le nombre de ceux restés fidèles qui inlassablement vont et viennent sans jamais s'accorder le moindre repos et de ceux qui font halte de loin en loin et des sédentaires et des soi-disant vaincus qu'il suffise d'affirmer qu'à l'heure qu'il est à un corps près malgré la presse et l'obscurité les premiers sont deux fois plus nombreux que les deuxièmes qui sont trois fois plus nombreux que les troisièmes qui sont quatre fois plus nombreux que les quatrièmes soit cinq vaincus en tout et pour tout. (p. 29)

Le bégaiement, c'est l'impossibilité de fixer la parole, de la stabiliser: « *C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche et à tanguer en arrière en avant*²⁰⁷ ». Mais ce n'est pas seulement le bègue qui bégaie, ni le texte, c'est aussi la langue qui bégaie, elle se déstabilise, poussée vers l'abîme par le bègue au fur et à mesure qu'il *la dit, qu'il l'émet*. Le bégaiement est un mode non discursif du langage qui, au lieu de s'étendre sur une ligne horizontale, s'étend verticalement, diagonalement et en profondeur en commençant sans cesse. Le récit, à ce point, n'avance pas, il recule plutôt, et dans ce retour il provoque une spatialité accidentée et explosive, renversant le déjà-dit, le dispersant dans des directions diverses, comme dans le poème *Comment dire*, dernier texte écrit par Beckett:

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 139.

« *comment dire-
voir-
entrevoir-
croire entrevoir-
vouloir entrevoir-
folie que de vouloir croire entrevoir quoi-
quoi-
comment dire-
et où-
que de vouloir dire croire entrevoir où-
où-²⁰⁸ »*

Dans *Comment dire*²⁰⁹, chaque *tentative de recommencement du bègue* est une répétition proférée et entendue à chaque fois de façon différente; c'est le rebondissement qui produit la différence de l'identique. Les coups de langue émis par le bègue sont des nouveautés qui aussitôt deviennent déchets. Ces déchets, néanmoins, ne seront pas rejetés, ils seront recyclés, demeurant à l'intérieur du poème lui-même, se mettant en orbite autour de lui. Cette action affectera le poème tantôt dans sa sonorité tantôt dans son sens. Quand une phrase quelconque semble atteindre le seuil minimum du sens, le bègue, dans sa hâte, dans sa frustration même, fait bifurquer la route du poème en détruisant le germe de sens qu'il venait de générer. Là, le poème se montre dans toute sa vitalité, mettant en évidence une force considérable d'autodestruction mais, en même temps, une force considérable d'auto-régénération. Le poème qui bégaie brise la logique du langage, sa dimension spatiale, la chambre ou la cellule à échos, lui permet d'inclure des contradictions, des contresens, même des autocorrections.

La force poétique du bégaiement et sa singularité syntaxique sont de faire apparaître et réapparaître les même mots mis différemment associés; aucune importance s'ils sont *mal placés* ou si la ligne narrative semble rompue ou ruinée par son propre écho; l'important est le surgissement incessant, l'affirmation obsessionnelle de la parole jusqu'au point où elle devient une présence quasi matérielle.

²⁰⁸ BECKETT Samuel, « Comment dire », *Poèmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978/1992/1999, p. 26-27.

²⁰⁹ Pour une analyse plus approfondie de ce poème et de *l'espace architectural bégayant* qu'il produit, voir notre « *Comment dire (donc)... l'architecture* ». RESTREPO RESTREPO, Esteban, « *Comment dire (donc)... l'architecture* », *(anti)Chambres. Les architectures fragiles dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Dijon, Les Presses du réel, 2014, p. 183-193.

4.2.1.4 *Suffocation*

Evidemment l'absence de virgule ne doit pas être considérée comme un hasard ou un oubli de l'écrivain; il s'agit ici d'un choix dans le cadre d'une recherche d'effets très spécifiques. L'absence de virgules va en effet avoir des conséquences, appelons-les "respiratoires", sur l'expérience de lecture. Elle oblige celui qui lit à accélérer pour arriver le plus vite possible au bout de la phrase, marquée par une pause, le point, qui lui redonnera de l'air ou, au contraire, elle l'oblige à revenir sans cesse en arrière pour comprendre ce qu'il a lu avant de repartir de l'avant. L'intention esthétique de Beckett passe par la création d'une *syntaxe de la suffocation* qui cherche à atteindre un effet direct chez le lecteur qui va de l'excès d'air (syntaxe saccadée) à la quasi-asphyxie respiratoire (syntaxe dilatée).

L'absence de virgules interdit en principe au lecteur de faire certaines pauses, nécessaires à sa respiration au cours du texte. Mais le fait qu'elles ne soient pas marquées ne veut pas dire qu'elles ne puissent pas se faire. Elles restent à l'état de possibilité. C'est le lecteur qui, inévitablement, va les placer à sa guise pour éviter de s'étouffer et pour tenter de créer du sens, un sens qu'il va chercher et qu'il pourra être amené à créer parce qu'il segmentera les phrases qui lui sont proposées autrement que ne l'aurait fait l'auteur.

Or, si la suppression des virgules est un trait fondamental du travail syntaxique de Beckett, l'usage du point, quoique moins évident, l'est tout autant, du fait de la multiplicité des rôles et des fonctions que lui attribue l'auteur. Dans le texte de Beckett, on peut dire que le point est schizophrène: parfois il semble être au bon endroit parfois il manque; parfois il prend la place d'une virgule, tandis que d'autres fois il n'est qu'un point alors qu'il devrait être un point à la ligne, du fait d'un changement thématique:

Point à la place du point à la ligne:

Mais à envisager l'une éteinte faute de raison d'être et l'autre fixe dans le voisinage de zéro. Dans le noir froid de la chair immobile. (p. 14)

Virgule devenue point:

Qu'il n'existe aucun règlement visant à prévenir une telle injustice montre clairement qu'elle ne risque pas de se perpétuer. En effet. Car la passion de chercher est telle qu'elle oblige à chercher partout. (p. 41-42)

Il y a, dans le récit de Beckett, un appauvrissement et un amoindrissement de la langue du fait de l'absence, à nombreux moments, d'ornement et de lyrisme. La perte de ce qui peut être considéré comme la "chair" de la langue conduit à l'assécher. C'est précisément dans cette sorte d'anti-lyrisme, d'absence d'ornement que réside l'étrangeté (dans les deux sens) de la langue beckettienne. Le dépassement du « *vieux style* » – dont Winnie et Willie, les protagonistes de la pièce *Oh les beaux jours*, discutent longuement – doit être compris comme l'abandon de toute stratégie rhétorique (ancienne) visant l'éloquence et la conviction du lecteur. L'exercice de Beckett est à la fois plus humble et plus ambitieux: dire les choses, faire entendre la parole autrement, sans les codes d'un impératif rhétorique en usage et bien établi. Un des paradoxes réside dans le choix d'utiliser pour *Le Dépeupleur* un type de discours à connotation scientifique, le plus dépouillé qui soit et par là le moins rhétorique et en même temps le plus susceptible de convaincre. Le véritable enjeu de la stratégie textuelle du *Dépeupleur* est plutôt la parodie avec l'utilisation ironique d'un discours (pseudo)scientifique, un acharnement un peu ridicule à vouloir décrire ainsi, à distance, comme si c'était vrai, un certain état objectif du monde.

4.2.2 **LE TERRIER**

4.2.2.1 *Anxiété*

Dans *Le Terrier*, c'est la parole du personnage-narrateur qui est représentée, mais c'est l'auteur qui en choisit les termes et compose le texte et qui met en évidence les émotions liées aux événements présents ou à venir qui plongent la créature dans un état anxieux et paranoïaque en relation directe avec la construction de sa demeure puisque c'est l'inaptitude de l'architecture à répondre à ses besoins de protection qui conduit le narrateur-personnage kafkaïen à s'exprimer.

Si chez Beckett, l'absence de ponctuation a pour conséquences les effets esthétiques que l'on vient de décrire, chez Kafka, la ponctuation est au contraire abondante et variée.

Les points d'interrogation abondent autant que les points d'exclamation et rythment la narration. Les interrogations concernent souvent le discours sur l'architecture et surviennent, ainsi que nous l'avons déjà dit, quand les projets architecturaux, conçus et énoncés par le narrateur-personnage-architecte, s'épuisent. La question surgit comme une manifestation de l'impossibilité de formuler un nouveau projet. Quant aux points d'exclamation, ils mettent en évidence une certaine exaltation de la créature:

Mais je me fais vieux, je suis moins fort que beaucoup d'autres et j'ai tant d'ennemis! En en fuyant un je risque de tomber sous la patte d'un autre. Hélas! que ne risque-je pas! Il me faut la certitude de posséder quelque part une sortie d'accès facile et grande ouverte par où je puisse passer sans peine; et ne veux pas risquer, pendant que je gratterais avec la rage du désespoir, de sentir soudain si peu que ce soit — le Ciel m'en préserve! —. (p. 739)²¹⁰

Ah! s'il pouvait venir maintenant, découvrir mon entrée dans sa sale convoitise, y travailler, relever la mousse et réussir, [s'il pouvait s'y introduire] [et y disparaître presque entièrement et que seul] son derrière sorte encore! Ah! si cela pouvait arriver pour que je lui saute enfin dessus d'un seul bond! et que je l'accroche! que je le dépiaute, le déchiquette et lui boive tout son sang et que j'ajoute son cadavre à mon butin! Ah! surtout, si j'étais déjà dans mon terrier, comme j'admirerais cette fois le labyrinthe de mon entrée, comme je rabattrais d'abord le tapis de mousse derrière moi et comme je me reposerais! (p. 750)²¹¹

Ces pics émotionnels mettent le lecteur dans un état d'alerte permanent tout au long du récit; ils mettent en évidence les découvertes de situations et d'événements, même minuscules, qui viennent perturber l'esprit de la créature et se traduisent immédiatement dans son discours.

²¹⁰ *Aber ich werde alt, es gibt viele, die kräftiger sind als ich und meiner Gegner gibt es unzählige, es könnte geschehen, daß ich vor einem Feinde fliehe und dem anderen in die Fänge laufe Ach, was könnte nicht alles geschehen! Jedenfalls aber muß ich die Zuversicht haben, daß irgendwo vielleicht ein leicht erreichbarer, völlig offener Ausgang ist, wo ich, um hinauszukommen, gar nicht mehr zu arbeiten habe, so daß ich nicht etwa, während ich dort verzweifelt grabe, sei es auch in leichter Aufschüttung, plötzlich – bewahre mich der Himmel! –. (p. 2)*

²¹¹ *Wenn er doch jetzt käme, wenn er doch mit seiner schmutzigen Gier den Eingang entdeckte, wenn er doch daran zu arbeiten begänne, das Moos zu heben, wenn es ihm doch gelänge, wenn er sich doch für mich hineinzwänge und schon darin soweit wäre, daß mir sein Hinterer für einen Augenblick gerade noch auftauchte, wenn das alles doch geschähe, damit ich endlich in einem Rasen hinter ihm her, frei von allen Bedenken, ihn anspringen könnte, ihn zerbeißen, zerfleischen, zerreißen und austrinken und seinen Kadaver gleich zur anderen Beute stopfen könnte, vor allem aber, das wäre die Hauptsache, endlich wieder in meinem Bau wäre, gern diesmal sogar das Labyrinth bewundern wollte, zunächst aber die Moosdecke über mich ziehen und ruhen wollte, ich glaube, den ganzen, noch übrigen Rest meines Lebens (p. 8-9)*

Il faut dire que la ponctuation dans la traduction française du *Terrier* par Alexandre Vialatte diffère notablement de celle de la version originale du texte. Les points d'exclamation sont beaucoup plus nombreux dans la traduction que dans le texte original, ce qui renvoie au choix esthétique du traducteur qui a intensifié les moments d'exaltation de la créature, laquelle apparaît ainsi beaucoup plus "excitée" dans la traduction que dans le texte original²¹². Les passages ci-dessus en est un bon exemple.

4.2.2.2 *Digression*

Un autre phénomène discursif est récurrent dans le récit de Kafka, c'est la digression. La créature interrompt en permanence l'exposition de ses idées, s'égaré dans des détails ou tout simplement abandonne ce qu'elle est en train de dire au profit d'une nouvelle idée qu'elle considère sans doute plus urgente à exprimer; et comme une bonne partie de ces idées sont d'ordre architectural, on voit alors à l'œuvre le rapport étroit entre la manière de *projeter* l'architecture et la manière de la *raconter*.

Or, comme le discours de la créature est constamment fait de revirements divers et de changements inattendus de sujet, la possibilité d'une respiration, appelons-la, régulière et sereine, se fait attendre. Pour la créature du *Terrier*, l'important est de ne pas cesser de parler, de remplir le vide par la parole et tenter ainsi de conjurer sa peur.

Malgré ces revirements fréquents et soudains, le discours reste rythmé; les phrases, placées entre des virgules ou des points, ont une longueur presque constante, le rythme est soutenu pendant tout le récit, sans réelle variation entre la première partie (qu'on pourrait appeler *historique*), dans laquelle la créature raconte, depuis l'extérieur de sa demeure, l'histoire et les vicissitudes de la construction de celle-ci, et la deuxième partie qui concerne l'expérience de la créature une fois descendue dans son terrier, quand le bruit indiquant la présence possible d'un ennemi est perçu. C'est avec la même frénésie, les mêmes interruptions que la créature raconte l'histoire de la construction de son terrier ainsi que ses sensations et ses sentiments, exprimés en temps réel, sur l'éventuelle apparition de son ennemi potentiel. La seule chose qui change et augmente

²¹² Nous avons repéré 11 points d'exclamation dans le texte original et 54 dans la traduction française (!)

progressivement, ainsi que nous l'avons déjà dit, est le nombre des questions. Cela démontre que la manière de "parler" de la créature, plus que d'être affectée par les circonstances et les événements, relève du pathologique, particularité qui est partagée par tous les personnages de Kafka; la créature du *Terrier* aurait pu parler de n'importe quoi sur le même mode.

A l'égal du *Dépeupleur*, la conjonction « *mais* » (*aber*) est présente de manière permanente et parfois abusive dans *Le Terrier*. Elle met en relief un type de discours "boulimique", un souci exagéré de précision ou une manie de la reprise, du retour en arrière. En effet si les énonciations ne semblent pas toutes assurées, alors elles doivent être corrigées, rectifiées, redressées. L'épanorthose, figure de rhétorique qui consiste à « *revenir sur ce que l'on vient d'affirmer, soit pour le nuancer, l'affaiblir et même le rétracter, soit au contraire pour le réexposer avec plus d'énergie*²¹³ » s'épanouit dans le récit de Kafka. Cependant, le « *mais* » est, dans le même temps, un élément vital du discours de la créature; il la fait avancer, lui permet de "creuser" ou de tenter de creuser en direction d'une certaine vérité. D'autres termes comme « *peut-être* » (*vielleicht*) et « *évidemment* » (*freilich*) viennent compléter le système syntaxique du *Terrier* mise en place par Kafka, ainsi que nous l'avons montré précédemment dans le chapitre 3.1 *Situation*. Le « *peut-être* » met en évidence un certain dédoublement de la "réalité" dans l'esprit de la créature – dédoublement de possibilités et d'hypothèses stimulé par la paranoïa dont le personnage kafkaïen est atteint –, alors que le « *évidemment* » crée, lui, une dynamique discursive assez paradoxale: alors que le « *mais* » et le « *peut-être* » soulignent l'état d'incertitude et d'hésitation attachée à la créature, le « *évidemment* », installe, au contraire, une certitude que la créature affiche parfois au sujet de certains faits. Le discours bascule donc entre ces deux opposés, ce qui produit un trouble chez le lecteur, une incertitude qui se double d'une incertitude sur la créature elle-même.

La dernière manifestation de ce discours à inserts, ce sont des précisions placées entre des parenthèses et surtout des tirets. Autant de phrases enfermées, protégées, à l'intérieur des signes de ponctuation de l'ordre de la lance (le tiret) et du bunker (la parenthèse), ce qui n'est pas sans rapport avec la situation de guerre dans laquelle se

²¹³ *Trésor de la Langue française*:
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=2373084060;?b=0;>

trouve la créature. Ces phrases et ces commentaires, même s'ils appartiennent à la ligne générale du discours, s'en détachent. Voici quelques exemples de *tirets-lances* dans la version originale du texte:

Arme Wanderer ohne Haus, auf Landstraßen, in Wäldern, bestenfalls verkrochen in einen Blätterhaufen oder in einem Rudel der Genossen, ausgeliefert allem Verderben des Himmels und der Erde! Ich liege hier auf einem allseits gesicherten Platz — mehr als fünfzig solcher Art gibt es in meinem Bau — und zwischen Hindämmern und bewußtlosem Schlaf vergehen mir die Stunden, die ich nach meinem Belieben dafür wähle. (p. 3)²¹⁴

Dann aber bin ich unter der Moosdecke, der ich manchmal Zeit lasse — so lange rühre ich mich nicht aus dem Hause —, mit dem übrigen Waldboden zusammengewachsen, und nun ist nur noch ein Ruck des Kopfes nötig und ich bin in der Fremde. (p.6)²¹⁵

Il y a ici aussi une divergence substantielle entre le texte original et la traduction. Dans la traduction française du *Terrier*, le traducteur ne place pas toujours entre tirets les mêmes phrases que Kafka, il utilise librement le motif typographique kafkaïen dans sa traduction²¹⁶.

Quant aux *parenthèses-bunkers* en voici quelques exemples:

Die Arbeit am Burgplatz erschwerte sich auch unnötig (unnötig will sagen, daß

²¹⁴ *Pauvres voyageurs sans maison, sur les routes et dans les bois, vous gisez sur un tas de feuilles, si vous avez eu de la chance, ou vous vous recroquevillez dans une harde de compagnons, livrés nus à tous les dangers qui viennent du ciel et de la terre. Je suis couché ici dans un endroit protégé de toutes parts — et j'en ai plus de cinquante ainsi dans mon terrier —, et les heures passent pour moi entre le rêve somnolent et le sommeil conscient, et je choisis ces heures à mon gré. (p. 740-41)*

²¹⁵ *Mais ensuite me voilà sous le couvercle de mousse, auquel je laisse parfois, en restant au logis, le temps de se confondre avec le tapis du sous-bois, et je n'ai plus qu'à donner un coup de tête pour me trouver à l'étranger. (p. 746)*

²¹⁶ Voici un bon exemple de traduction introduisant des tirets qui n'existent pas dans le texte original:

Il y a aussi d'autres moments où je recommence à penser que le mieux est bien de réunir toutes les provisions au même endroit. De quoi me servent des provisions si dispersées ? Combien d'ailleurs en peut-on mettre dans ces coins ? Et puis si peu que j'en dépose en ces endroits, elles me bouchent le passage, elles, m'empêcheront peut-être un jour de me défendre et, surtout, de me sauver. De plus — c'est peut-être assez sot, mais il faut dire la vérité — l'amour-propre souffre toujours quand on ne voit pas ses provisions en un seul tas, quand on ne peut pas embrasser d'un seul coup d'œil tout ce qu'on possède. (p. 743).

Dann gibt es wieder Zeiten, wo mir die Vereinigung aller Vorräte auf einen Platz das Allerbeste scheint. Was können mir die Vorräte auf den kleinen Plätzen helfen, wieviel läßt sich denn dort überhaupt unterbringen, und was immer man auch hinbringt, es verstellt den Weg und wird mich vielleicht einmal bei der Verteidigung, beim Laufen eher hindern. Außerdem ist es zwar dumm aber wahr, daß das Selbstbewußtsein darunter leidet, wenn man nicht alle Vorräte beisammen sieht und so mit einem einzigen Blicke weiß, was man besitzt. (p. 4)

der Bau von der Leerarbeit keinen eigentlichen Nutzen hatte) dadurch, daß gerade an der Stelle, wo der Ort planmäßig sein sollte, die Erde recht locker und sandig war, die Erde mußte dort geradezu festgehämmert werden, um den großen schöngewölbten und gerundeten Platz zu bilden. (p. 3)²¹⁷

Man hat das Gefühl, als hätte man den Bau niemals eigentlich zur Verteidigung gegen einen Angriff eingerichtet, die Absicht hatte man, aber entgegen aller Lebenserfahrung schien einem die Gefahr eines Angriffs und daher die Einrichtungen der Verteidigung fernliegend — oder nichtfernliegend (wie wäre das möglich!), aber im Rang tief unter den Einrichtungen für ein friedliches Leben, denen man deshalb im Bau überall den Vorzug gab. (p. 7)²¹⁸

4.2.2.3 Hyperventilation

Si dans *Le Dépeuleur* on voit à l'œuvre deux types de syntaxe correspondant à deux types de respiration, dans *Le Terrier* Kafka privilégie la syntaxe de l'hyperventilation. Le discours, entrecoupé de virgules, n'est pas un discours posé, il est en manque d'air et la vitesse fébrile avec laquelle la parole s'émet, oblige le narrateur-personnage (et le lecteur avec lui) à suspendre puis à reprendre son souffle en permanence. Cette hyperventilation se trouve encore amplifiée par la situation spatiale de la créature, se trouvant comme on le sait, à l'intérieur d'une construction souterraine et sans air, malgré les perforations faites par les campagnols. On pourrait avoir l'impression que le rythme du discours – transcrit par la syntaxe – est influencé par l'architecture à partir de laquelle il est émis, une architecture étouffante.

Il faut aussi remarquer le petit nombre d'interlignes dans le récit de Kafka. Les paragraphes sont interminables, renforçant le sentiment de logorrhée et de frénésie discursive dont la créature est atteinte. Il n'y a presque pas d'espaces vides, de blancs, de pauses visuelles, la parole est continue et en conséquence fébrile, intense. Or, la traduction française d'Alexandre Vialatte altère malheureusement la spatialité du texte de Kafka. Les points à la ligne y sont beaucoup plus abondants et produisent un effet

²¹⁷ *Le travail que nécessitait la place forte s'aggravait inutilement (par inutilement j'entends que le terrier proprement dit ne profitait pas de ce labeur supplémentaire), ce travail, dis-je, s'aggravait inutilement de ce qu'à l'endroit où le plan voulait que je bâtisse, la terre était toute friable, toute sablonneuse, il fallait [littéralement] la damer pour pouvoir obtenir cette grande place bien voûtée et bien ronde. (p. 741)*

²¹⁸ *On éprouve le sentiment qu'on n'a jamais au fond organisé le terrier pour se défendre [contre] une attaque; on en avait bien l'intention, mais, malgré toutes les expériences, on croyait le péril lointain et on ne s'inquiétait pas de préparer la défense, ou plutôt si, on s'en inquiétait bien (car comment ne l'eût-on pas fait?...), mais on s'en occupait beaucoup moins que d'organiser la vie paisible aux nécessités de laquelle on subordonnait tout. (p. 764-65)*

contraire à celui du texte allemand. Vialatte donne un autre type d'oxygénation au texte, avec la volonté apparente d'apporter au lecteur un confort que ne donne pas le texte original. Cette intervention malencontreuse modifie non seulement la spatialité du texte mais aussi l'expérience « architecturale » que le texte transmet.

Conclusion

A travers la syntaxe linguistique l'écrivain peut (ou non) faire ressentir au lecteur des sensations rythmiques et respiratoires analogues aux sensations que les personnages éprouvent dans les bâtiments dans lesquels ils "séjournent" et ainsi établir des correspondances avec les traits de l'architecture représentée dans le récit. *Le Dépeupleur* et *Le Terrier* en sont de bons exemples. Dans *Le Dépeupleur* les effets esthétiques induits par la mise en œuvre d'une syntaxe, soit extrêmement saccadée, soit extrêmement dilatée, peuvent être perçus comme un écho aux pics de lumière et d'obscurité, de chaleur et de froid, propres au dispositif thermo-lumineux du cylindre; il y a, sans doute, une parenté entre le *mécanisme physico-architectural* subi par les personnages et le *mécanisme textuel* imposé au lecteur par Beckett. L'architecture et le texte, comme des "navettes", subissent de permanentes oscillations et des revirements qui obligent les personnages et le lecteur à se tenir toujours aux aguets, dans l'attente d'une nouvelle fluctuation du dispositif architectural et textuel, les empêchant de mener une expérience continue et apaisée. Pour ce qui est de *Le Terrier*, la construction des phrases et les choix de ponctuation opérés par Kafka contribuent à faire ressentir au lecteur la variation des états d'âme du personnage et leurs retombées sur l'architecture de la demeure. Guidé par l'impulsion, le discours de la créature kafkaïenne, en digression permanente, parcouru d'à-côtés et de précisions diverses et fréquemment interrompu, est en parfaite concordance avec l'architecture dont parle le récit. Le discours est d'ordre rhizomatique et labyrinthique, le plan original étant détourné sans cesse, variant continuellement. Les mots s'y entassent, sans *architectonique*, comme la terre qui tombe des galeries à cause de la précarité technique avec laquelle elles ont été construites, ou qui s'accumule à côté des trous effectués par la créature pour réaliser ses excavations et ses fouilles.

CONCLUSION

Les architectures fictionnelles jouissent d'une certaine marginalité au sein du territoire de l'Architecture. Et cela peut se comprendre puisque le propre de l'agir de l'architecte consiste à *dé-fictionnaliser* l'architecture qu'il imagine, la faisant passer à travers le projet – son *espace de conception* privilégié –, d'une condition virtuelle à une condition réelle, le trait fondamental de l'ontologie dominante ou traditionnelle de l'œuvre d'art architecturale dont découlent ses *modes d'existence*.

En ce sens, on peut dire que concevoir l'architecture (pour la maintenir) à l'état de fiction est *contraire*, voire *contradictoire* au travail de l'architecte – du moins dans le sens de Vitruve, d'Alberti, de Perret et de Boudon souvent cité ici –, en quelque sorte un *frein* au projet, un *contresens* disciplinaire et épistémologique, un *détournement* de la téléologie architecturale.

Pourtant, la *fiction* est un passage obligé dans la conception de toute œuvre architecturale. L'architecte l'emprunte nécessairement et ses dessins – à l'état d'esquisses ou de plans techniques – en sont la manifestation. L'architecte s'en sert pour définir toutes les *formes* et les *mesures* (cf. Boudon) du bâtiment imaginé. Une fois cet état de définition abouti, la traversée par la fiction se termine et le bâtiment devient possible, exécutable. Ainsi, comme le dit Pierre Lévy: « *Le possible est déjà tout constitué, mais il se tient dans les limbes. Le possible se réalisera sans que rien ne change dans sa détermination ni dans sa nature. C'est un réel fantomatique latent. Le possible est comme le réel, il ne lui manque que l'existence*²¹⁹ ».

Mais, comme on le sait, le visa pour accéder au réel n'est pas toujours obtenu. Certains projets n'aboutissent pas pour de multiples raisons: politiques, économiques ou techniques. Cela fait qu'ils ne peuvent pas atteindre les *modes d'existence* qui définissent l'ontologie dominante ou traditionnelle de l'œuvre d'art architecturale, ce qui traduit un certain échec (ontologique). Ces "bâtiments" restent alors à l'état de fiction: état d'altérité existentielle par rapport à ceux qui, en revanche, ont été ou seront construits.

²¹⁹ LÉVY Pierre, *Qu'est-ce que le Virtuel?*, Paris, La Découverte, 1998, p.14.

Cependant, il y a des architectures conçues *intentionnellement* pour rester à l'état de fiction, sans visée ou prétention à accéder au réel. On pense ainsi, parmi beaucoup d'autres, aux projets d'Etienne Louis Boullée, de Superstudio ou de Lebeus Woods.



Etienne-Louis BOULLÉE,
Cénotaphe à Newton, 1784.



SUPERSTUDIO,
Il Monumento Continuo, 1969.



Lebbeus WOODS,
Inhabiting the Quake, 1995.

Ce sont des d'architectures paradoxales du point de vue ontologique et téléologique pour les raisons énoncées plus haut. Pourtant, elles se situent malgré tout dans le territoire de l'Architecture, puisque conçues en tant que projets. Leurs dessins sont à *fonction* architecturale: des *notations* qui représentent les *aspects* formels d'un bâtiment, et, de ce fait, ces dessins gardent une téléologie constructive.

Cependant, l'architecte n'est pas le seul (artiste) à concevoir de l'architecture. Comme produit humain et cadre spatio-matériel dans lequel se déroule la vie de l'homme, l'architecture est aussi objet de réflexion et conception dans d'autres territoires artistiques. On pense en premier lieu à la peinture du fait de sa parenté avec le dessin, moyen de représentation principal de l'architecture, emprunté par l'architecte pour représenter les bâtiments qu'il entend exécuter dans le réel. Pourtant, il y a une différence (ontologique) fondamentale entre le dessin de l'architecte et la peinture du peintre représentant une architecture. Cette dernière n'a pas le statut de *notation* au service d'un *art présentatif* ou de *premier degré*, l'Architecture, mais celui d'*objet d'immanence* d'un *art représentatif* ou de *second degré*, la Peinture. Tous les *aspects* du tableau: format, point de vue, couleurs, traits de pinceau, etc., constituent la *forme primaire* de l'œuvre artistique du peintre, alors que le bâtiment représenté en constitue la *forme secondaire*. Le rapport (téléologique) entre *représentant* et *représenté* n'est plus fonctionnel ou d'intermédiation, comme dans le cas du dessin de l'architecte, mais bien artistique.

Prenons comme exemple Cézanne et son tableau *Le Cabanon de Jourdan*. Ici, le format du tableau, le cadre choisi, le point de vue, l'agencement singulier des différents tons de rouge, de jaune et de marron représentant le bois, ainsi que les traces de pinceau, constituent la *forme primaire* de la peinture de Cézanne à partir de laquelle nous saisissons le cabanon, qui n'est désormais que la *forme secondaire* de l'œuvre.



Paul CÉZANNE, *Le Cabanon de Jourdan*, 1906.

Le *gain esthétique* de la *déterritorialisation* de l'architecture dans la peinture obéit autant à l'*intensification visuelle* du bâtiment représenté opérée par la mise en couleur sur la toile et par le type de traits exécutés par le peintre, qu'à une *concentration spatiale* dans un cadre donné selon un seul (ou plusieurs) point(s) de vue. Ce *gain esthétique* peut être considéré comme l'*autre* (ontologique) de l'architecture, ce qu'elle ne peut *exprimer* – ni *être* – dans son propre domaine, mais qu'un art différent, avec ses *modes d'existence*, renforce et intensifie, en en dégageant d'autres *aspects* que ceux qu'on lui connaît. Louis Marin le remarquait déjà dans sa conférence prononcée à Amsterdam en 1987, dans le cadre du colloque *Texte & Image*: « *Comme Platon l'avait noté, toute représentation mimétique est un moindre être par rapport à son modèle, mais ce qu'elle perd en être – ontologiquement – elle le regagne pragmatiquement par les ressources de son art quant à ses effets sensibles et passionnels*²²⁰ ».

Notre recherche a voulu saisir l'architecture représentée dans un *art représentatif* ou de *second degré*, sans restreindre la portée de l'expérience esthétique à la seule *forme secondaire*, lorsque seul le (bâtiment) représenté est appréhendé sans tenir compte du représentant qui le produit et qui l'évoque. Restriction condamnée par Louis Marin lorsqu'il dit que « *toute la fantasmagorie de la description et de la mimesis s'est édifiée*

²²⁰ MARIN Louis, « Mimesis et description », *De la Représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994, p. 254.
315

sur la dimension transitive de la représentation (représenter quelque chose) par oubli de son opacité réflexive et de ses modalités (se présenter)²²¹ ».

Ce sont ces *aspects* ou *intensités autres* de l'architecture, transcendés par l'art littéraire, que nous avons observés tout au long de notre thèse à partir de l'étude de deux récits, celui de Samuel Beckett et celui de Franz Kafka. En Architecture, un mur reste opaque de sens du fait de son excès de présence; « *un mur est un mur* », selon la formule de Peter Eisenman, alors qu'en Littérature, le mur se trouve en quelque sorte « libéré » de l'attachement exclusif à sa propre présence; il a la possibilité d'y retrouver d'autres sens (cachés). D'autres *aspects* de l'architecture, outre son *aspect* formel et dimensionnel²²², peuvent alors être perçus grâce à la particularité des *modes d'existence* de la littérature pour la représenter.

C'est grâce à la nature représentative du discours que l'écrivain peut concevoir et donner existence à des architectures tout à fait inouïes et inédites. Comme le *représenté* n'est pas à réaliser dans l'espace physique mais doit seulement exister dans l'espace textuel, l'écrivain peut se permettre de représenter dans son récit (ou poème) des architectures inexistantes dans le réel, et dont l'exécution pourrait même s'y avérer impossible puisque ces architectures ne sont pas contraintes par les lois (physiques, chimiques, etc.) du réel, bénéficiant ainsi d'une totale liberté de conception²²³. Ainsi, il

²²¹ *Ibidem*, p. 255.

²²² « *Ce que je vais copier, semble-t-il- est donc l'un de[s] aspects, l'une des manières d'être ou d'apparaître de l'objet* ». GOODMAN Nelson, *Langages de l'art* (tr. fr. Jacques Morizot), Paris, Pluriel, 1990/2011, p. 36.

²²³ En effet, une architecture représentée dans un roman par des énoncés différents et contradictoires peut néanmoins avoir une existence. La description de la maison où se déroule le roman *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet en est un bon exemple. Dans un entretien avec l'historien et théoricien de l'architecture Alberto Pérez-Gómez, l'auteur en convient: « [...] *il y a, dans certains passages, une chambre entre le bureau et le garde-manger, alors que dans d'autres, il n'y a rien* ». (*At certain moments in the text there is a room which exists between the office and the storage space, while at other moments there is nothing there*). ROBBE-GRILLET Alain et Alberto PEREZ-GOMEZ, « Paradoxical Spaces in Literature, Film and Architecture », *Chora 2. Intervals in the Philosophy of Architecture*, Montreal, McGill-Queen's University, 1996, p. 249. Dans l'espace réel, cette aberration empêcherait la construction de cette maison, son existence serait impensable (et irréalisable) car une maison ne peut pas en effet avoir une chambre entre le bureau et le garde-manger et ne pas en avoir. Mais dans une fiction, rien n'empêche ce type "d'erreur", rien n'empêche un auteur de faire appel à cette ressource. Tout dépend de l'effet esthétique recherché. Or, pour Robbe-Grillet, la fonction de cette chambre fantomatique est justement de signifier l'incertitude et l'instabilité éprouvées par le personnage-narrateur du roman. L'architecture de la maison devient un support symbolique qui reflète la désorientation et l'ennui du personnage-narrateur engendrés par sa jalousie envers sa femme et son voisin.

n'est pas sûr que le cylindre en caoutchouc du *Dépeupleur* avec ses propriétés thermo-lumineuses et structurelles puisse exister dans le réel et pourtant, dans le texte de Beckett, il "existe" bel et bien, parce que comme le dit Todorov, « *le texte littéraire ne se soumet pas à l'épreuve de la vérité, il n'est ni vrai ni faux, mais, précisément fictionnel*²²⁴ ».

Dans la littérature, l'architecture est toujours rattachée à un sujet, au narrateur ou à un personnage – qui sont parfois confondus comme dans *Le Terrier* –, car dès qu'il y a discours il y a *quelqu'un* qui l'émet. La description d'un objet architectural dans un texte littéraire est toujours *directement* rattachée au narrateur et, *indirectement*, à travers lui, aux personnages. Si l'*aspect* prépondérant de l'architecture dans le cadre de son ontologie dominante ou traditionnelle est celui d'un objet « *tout entier étalé [dont les] parties coexistent*²²⁵ » comme le dit Merleau-Ponty, dans celui de l'ontologie déterritorialisée dans la littérature, l'aspect objectal de l'architecture n'est qu'un parmi tant d'autres. Dans la littérature, cet *objet* est *médié* d'emblée par une ou plusieurs subjectivités qui le perçoivent, le ressentent et le racontent. La perception, le senti et le (type de) discours deviennent donc des *aspects* ou *intensités* de l'architecture déterritorialisées dans l'art littéraire. Ainsi, l'*aspect* ou l'*intensité* des murs du cylindre représenté dans *Le Dépeupleur*, et de la construction souterraine représentée dans *Le Terrier*, ne relèvent pas seulement des propriétés physiques et esthétiques des matériaux qui les constituent, de leurs formes et de leurs dimensions, mais aussi bien de la manière dont le narrateur et les personnages-corps du récit de Beckett ou le narrateur-personnage de celui de Kafka les éprouvent: les murs de l'architecture représentée dans le récit de Beckett sont des *murs emprisonnants, imperceptibles, aveuglants et desséchants*, et ceux représentés dans le récit de Kafka, des *murs vulnérables, inachevés, inutiles et douloureux*.

L'architecture représentée dans le texte littéraire se présente à l'état fragmentaire. Si les composantes de l'architecture dans le cadre de son ontologie dominante ou traditionnelle sont censées exister de façon unifiée et simultanée dans l'espace physique, en littérature, en revanche la représentation de l'architecture se trouve morcelée dans

²²⁴ TODOROV Tzvetan, « La Notion de littérature », *op.cit.*, p. 13.

²²⁵ MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p.97.

l'espace du texte. Des "fragments" architecturaux circulent de façon séquentielle, dans un ordre conçu par l'auteur. Leur enchaînement se déroulant sur une ligne narrative, l'expérience que peut en faire le lecteur s'inscrit dans le temps. L'ordre dans lequel le narrateur du *Dépeupleur* relate l'architecture du cylindre suit la logique d'un compte-rendu segmenté thématiquement (où des éléments pourtant se répètent, se développent, et même se contredisent); cet ordre doit se comprendre comme l'un des *aspects* ou des *intensités* de cette architecture littérisée. Pour ce qui est du *Terrier*, c'est la transformation de l'image de l'architecture de la demeure à laquelle le narrateur-personnage procède constamment du fait de sa paranoïa croissante, qui constitue l'*aspect* ou *intensité* séquentielle de l'architecture représentée dans le récit de Kafka.

Pourtant, l'architecture n'est qu'un élément parmi beaucoup d'autres mis en relief dans la narration; elle "apparaît" et "disparaît" selon le bon vouloir de l'auteur. Elle passe d'un état de présence à un état de latence dans la conscience du lecteur, d'où le rôle fondamental dévolu à la mémoire dans l'expérience esthétique qu'on peut faire de l'architecture dans le texte littéraire. L'énonciation de l'architecture dans les deux récits de notre corpus reste très présente comme on a pu le voir; cette énonciation permanente intensifie sa présence dans l'esprit du lecteur. Mais on pourrait imaginer un autre type d'expérience où l'architecture ne serait que rarement énoncée au cours de la narration. Dans ce cas, elle risquerait de "s'évanouir", de perdre de sa "teneur en présence" dans la conscience du lecteur qui devrait alors faire un effort pour s'en rappeler s'il voulait garder quelques traits du cadre spatio-matériel où se déroulent les actions du récit. Ainsi l'écrivain "joue" de cette alternance dans ses récits, apparition-disparition, avec des buts et des effets esthétiques précis.

La narration est un dispositif de *sélection* des traits architecturaux du bâtiment (supposé exister dans sa complétude dans la diégèse) dont seule une partie est mise en relief, le reste demeurant à l'état d'ellipse. Cette double nature confère à l'architecture une particularité ontologique qui ne peut se rencontrer que dans un *art représentatif* ou de *second degré*. La narration fonctionne de façon inverse au projet architectural qui se présente au contraire, comme un dispositif de mise en évidence de tous les *aspects* formels et dimensionnels de l'architecture, toute ellipse architecturale (de ces aspects) dans le cadre de l'ontologie dominante ou traditionnelle de l'architecture étant

impensable. Le cylindre de Beckett, au contraire, est constitué par les attributs formels et spatiaux que le narrateur met en relief au cours de la narration ainsi que par d'autres qu'il ne nous communique pas. C'est le cas de l'épaisseur du mur de caoutchouc du cylindre, *non-énoncé*, "absent" dans le récit de Beckett. L'*intensité* sous-jacente à ce manque, fruit de la décision de l'auteur, consiste à plonger le lecteur dans un état d'*incertitude* proche de celui des deux cents corps locataires. Ce n'est en effet pas du tout pareil d'être enfermé dans une cellule dont le mur de séparation avec l'extérieur est de soixante centimètres ou de trois mètres d'épaisseur, la sensation de claustration est dans le deuxième cas infiniment plus forte, le degré d'enfermement plus oppressant. Ainsi, dans le texte littéraire, c'est l'expérience de *probabilité* de certains traits formels ou dimensionnels de l'architecture qui constitue son propre *suspens* ou *tension* dramaturgique.

Nous avons déjà mentionné la difficulté pour les mots de représenter les *aspects* visuels de la pipe dessinée par Magritte, et dont Foucault parle dans son essai sur le peintre belge. Car, c'est le *concept* de « pipe » que le mot représente, et non pas les traits picturaux particuliers de la pipe peinte sur la toile. Ainsi, pour représenter un mur particulier par le biais du langage verbal, il faut procéder à une accumulation de *concepts* pour le distinguer d'autres murs, « *de[s] prédicats classificateurs et modificateurs, prédicats, prédicats de prédicats qui développeraient, par enchâssements successifs, la transitivité représentative, de la généralité des noms à la particularité de leur capacité de désignation pour tendre ainsi à l'identification de la figure peinte dans son individualité et jusqu'au nom propre de celui qu'elle représente*²²⁶ ». Néanmoins, cet enchaînement de prédicats n'atteindra jamais l'*aspect* proposé par l'image picturale ou photographique. Les mots représentent des *aspects conceptuels* du mur, dont certains seulement renvoient à son objectalité et à son image. Ce que les termes « *séjour* » ou « *Bau* » représentent, ce ne sont pas des traits précis et exclusifs des "bâtiments" des récits de Beckett et de Kafka, mais des concepts généraux, des "enveloppes" – communs d'ailleurs à toutes les architectures. C'est au fur et à mesure de la narration, par concaténation avec d'autres prédicats relatifs à la forme, aux mesures, aux matériaux, aux perceptions, aux ressentis des personnages (et du narrateur), etc., que (le)

²²⁶ MARIN Louis, « Mimésis et description », *op. cit.*, p. 259.

« *séjour* » de Beckett et (der) « *Bau* » de Kafka deviendront à chaque fois plus précis jusqu'à atteindre ce degré de singularité qui les caractérise et leur appartient en propre.

Néanmoins, ainsi que le montre Iouri Lotman, ce qui fait de la littérature un art verbal, c'est la tentative constante de l'écrivain pour dépasser la fonction strictement communicative du langage, c'est-à-dire « *la transparence des signes* » (cf. Eisenman), pour le "tordre" afin de concevoir des expériences esthétiques inédites. Ainsi, le lexique choisi par Beckett et Kafka pour représenter les architectures dans le cadre de leurs récits autorise une expérience cognitive complexe de l'architecture. Nos auteurs ne prétendent pas "communiquer" l'architecture de façon nette, mais, au contraire, l'exprimer de façon ambiguë et opaque: par l'ironie et la contradiction dans le cas de Beckett, par l'exaltation et l'indétermination dans le cas de Kafka.

Mais les représentations des concepts (architecturaux) ne se trouvent pas de n'importe quelle manière dans l'espace de l'œuvre littéraire. Elles se trouvent inscrites dans un système complexe qui les articule linéairement à travers d'autres éléments linguistiques et prosodiques (conjonctions, prépositions, signes de ponctuation, etc.) qui leur confèrent un *aspect* rythmique. La conception d'une syntaxe singulière: une alternance de deux *tempo*s contrastés (saccadé et dilaté) dans le cas du *Dépeupleur*, et d'un *tempo* soutenu (impulsif et désespéré) dans le cas du *Terrier*, renforcent l'expérience suffocante propre des architectures représentées dans les deux récits.

Or, ces *aspects* ou *intensités* relatifs aux quatre plans de conception architecturale étudiés ne fonctionnent pas de manière isolée dans le texte littéraire, au contraire, ils se contaminent mutuellement dans une « *harmonie significative et pleine d'échos* » selon l'expression de Souriau qui permet à l'architecture littérisée d'atteindre une certaine cohérence esthétique. Dans *Le Dépeupleur*, l'*oscillation* (thermo-lumineuse) n'est pas un *aspect* exclusif de l'*Objet architectural*; ce motif peut aussi être repéré dans l'*Expérience* que les personnages en font, ainsi que dans leur *Narration* et leur *Textualisation*. En effet, les personnages répètent inlassablement les mêmes actions, le narrateur revient constamment sur les mêmes thèmes et l'auteur alterne les dispositions syntagmatiques du texte. Cette *oscillation* transversale aux différents plans a pour objet de véhiculer l'idée de l'impossibilité pour l'homme d'habiter – et s'habituer – à ce

monde et, par-là, d'y trouver un sens durable. Dans le récit de Kafka, de la même manière, le *rhizome* de la construction souterraine n'est un trait exclusif du *premier plan de conception*; il se retrouve sur les trois autres: l'*expérience* du personnage est hésitante, la *narration* digressive et le *texte* instable et irrégulier. Ainsi, le *rhizome* de Kafka est autant la manifestation de l'impossibilité d'appartenir et de s'intégrer à un lieu que celle d'une étrangeté à être au monde poussée à son degré le plus radical.

En ce sens, on peut dire que les œuvres de Beckett et de Kafka se ressemblent malgré les différences de forme que prennent leurs récits et les architectures qui s'y trouvent représentées. Ce sont des laboratoires à la recherche des limites de l'homme et de l'humain. Les auteurs procèdent à la suppression progressive des traits constitutifs de l'homme jusqu'à aboutir à leur degré zéro. Et l'architecture, comme produit et cadre spatio-matériel de l'homme, participe de leur témoignage.

S'être attardé sur la manière dont Samuel Beckett et Franz Kafka conçoivent l'architecture à l'intérieur de leurs récits et avoir constaté la richesse artistique de leurs propositions, nous a permis d'envisager un autre horizon possible pour la "pratique" de l'architecture, en dehors de sa production selon ses modes d'existence dominants et traditionnels. Cette thèse a été une invitation, en suivant la proposition de Sartre, à nous « *débarass[er] de notre habitude presque invincible de constituer tous les modes d'existence sur le type de l'existence physique*²²⁷ », dont l'architecture est malheureusement victime. Nous avons pu constater en conduisant cette recherche jusqu'à quel point les édifices *littérisés* peuvent être jugés fondamentaux et nécessaires pour la compréhension, l'enseignement et la critique de l'architecture, et ceci non seulement parce qu'ils élargissent le spectre des expériences esthétiques et cognitives que l'on peut en faire, mais aussi parce qu'ils combattent les idées reçues, les préjugés disciplinaires, et les moules conceptuels avec lesquels on appréhende l'architecture. Il apparaît que les moyens dont disposent d'autres arts, en l'occurrence la littérature (ainsi la puissance narrative, et le travail artistique du langage) peuvent permettre ouvrir d'autres voies (de sens) pour l'architecture, ainsi que le montraient déjà des architectes comme Bernard Tschumi, Peter Eisenman ou Rem Koolhaas. C'est pour

²²⁷ SARTRE Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, PUF, 2003, p. 3.

cela que nous partageons la position de Theodor Adorno, préconisant une communication (intensive) entre les arts, une ouverture des frontières entre les disciplines, jusqu'au point même de leur propre dissolution. Nous souhaiterions que notre recherche puisse fournir un outil pédagogique à même de stimuler cette ouverture, cette déterritorialisation et cette éventuelle dissolution.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Beckett, Samuel, *Le Dépeupleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970. Édition de référence: Les Editions de Minuit, 2007.

Beckett, Samuel, *The Lost Ones* dans *The Complete Short Prose 1929-1989*, New York, Grove Press, 1995.

Kafka, Franz, *Der Bau* dans *Beim Bau der Chinesischen Mauer*, Berlin, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1931. Edition de référence: Die freie digitale Bibliothek, Edition en ligne disponible à l'adresse: www.digbib.org/Franz_Kafka_1883/Der_Bau: Édition DigBib.Org.

Kafka, Franz, *Le Terrier* dans *Œuvres complètes II: Récits et fragments narratifs* (trad. fr. Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Ouvrages de Samuel Beckett

Romans

Beckett, Samuel, *Murphy*, Londres, Routledge and Sons, 1938; *Murphy* (tr. fr. de Samuel Beckett avec la collaboration d'Alfred Péron), Paris, Les Éditions de Minuit, 1947. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, 2009.

Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 1982.

Beckett, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1951. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 2004.

Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 2004.

Beckett, Samuel, *Watt*, Paris, Olympia Press, 1953; *Watt* (tr. fr. Ludovic et Agnès Janvier avec la collaboration de l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, 1968. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 2007.

Beckett, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

Beckett, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, coll. de poche « double », 2006.

Beckett, Samuel, *Company*, Londres, John Calder, 1979; *Compagnie* (tr. fr. de l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.

Nouvelles

Beckett, Samuel, *More Pricks than Kicks*, Londres, Chatto and Windus, 1934; *Bande et sarabande* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

Beckett, Samuel, *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1958.

Beckett, Samuel, *Têtes-mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, 1972.

Beckett, Samuel, *Premier Amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

Beckett, Samuel, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1976. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, 2004.

Beckett, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

Beckett, Samuel, *Worstward Ho*, Londres, John Calder, 1983; *Cap au pire* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

Beckett, Samuel, *L'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

Beckett, Samuel, *Stirrings Still*, New York, Blue Moon Books / Londres, John Calder, 1988; *Soubresauts* (tr. fr. de l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

Poèmes

Beckett, Samuel, *Whoroscope*, Paris, Hours press, 1930; *Peste soit de l'horoscope et autres poèmes* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

Beckett, Samuel, *Echo's Bones and Other Precipitates*, Paris, Europa Press, 1935; *Les Os d'Écho* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 2002.

Beckett, Samuel, *Poèmes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, 1999.

Essais

Beckett, Samuel, *Proust*, Londres, Chatto and Windus, 1931; *Proust* (tr. fr. Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

Beckett, Samuel, « La Peinture des Van Velde ou Le Monde et le pantalon », *Les Cahiers d'Art*, 1945-1946; *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989.

Beckett, Samuel, « Three Dialogues » dans *Transition Forty-Nine*, n°5, décembre 1949; *Trois Dialogues* (tr. fr. Samuel Beckett et Edith Fournier), Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

Théâtre, Télévision et Radio

Beckett, Samuel, *En Attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952.

Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Beckett, Samuel, *All That Fall*, Londres, Faber and Faber, 1957 / New York, Grove Press, 1957; *Tous ceux qui tombent* (tr. fr. Robert Pinget), Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Beckett, Samuel, « Krapp's Last Tape » dans *Evergreen Review*, vol. 2, n°5, été 1958; *La Dernière Bande* (tr. fr. de Pierre Leyris en collaboration de l'auteur) suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1959.

Beckett, Samuel, *Happy Days*, New York, Grove Press, 1961; *Oh les Beaux Jours* (tr. fr. de l'auteur) suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963. Édition de référence: Les Éditions de Minuit, 1974.

Beckett, Samuel, « Play » dans *Play and Two Short Pieces for Radio*, Londres, Faber and Faber, 1964; *Comédie et actes divers* (tr. fr. de l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

Beckett, Samuel, *Footfalls*, Londres, Faber and Faber, 1976; *Pas* (tr. fr. de l'auteur) suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

Beckett, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.

Beckett, Samuel, « Quad » dans *Collected Shorter Plays*, Londres, Faber and Faber, 1984; *Quad et autres pièces pour la télévision* (tr. fr. Edith Fournier) suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Beckett, Samuel, *Eleutheria*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1995.

Cinéma

Beckett, Samuel (scénario) et Alain Schneider (réalisation), *Film*, Grove Press / Evergreen Films, 1964, 24 min.

Ouvrages de Franz Kafka

Kafka, Franz, *Der Proceß*, Berlin, Verlag Die Schmiede, 1925; *Le Procès* (tr. fr. Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, 1933. Édition de référence: Gallimard, Collection Folio, 1987.

Kafka, Franz, *Das Schloß*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1926; *Le Château* (tr. fr. Bernard Lortholary), Paris, Flammarion, 1984.

Kafka, Franz, *Amerika*, Munich, Kurt Wolff Verlag, 1927; *L'Amérique* (tr. fr. Alexandre Vialatte), Paris, Gallimard, 1946. Édition de référence: Gallimard, Collection Folio, 1973.

Kafka, Franz, *Œuvres complètes II: Récits et fragments narratifs* (volume préparé et introduit par Claude David), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Ouvrages critiques sur *Le Dépeupleur* (et/ou *The Lost Ones*); volumes et articles

Adelman, Gary, « Fearful Symmetry: Beckett's *The Lost Ones* », *Journal of Modern Literature*, vol. 26, n° 2, hiver 2002-2003, p. 165-170.

Baldwin, Hélène L., « The Way out of the Cylinder: The Quest for the Lost Ones », *Samuel Beckett's Real Silence*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1981, p. 125-135.

Balzano, Wanda, « Searching for Beckett's real worlds in *The Lost Ones* », *Journal of Beckett studies*, vol. 11, n° 1, 2002.

Barberger, Nathalie, « Frêles bruits » dans Michel Collomb (sous la dir. de), *Voix et création au XXe siècle. Actes du Colloque de Montpellier, 26-28 janvier 1995*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Brater, Enoch, « Mis takes, Mathematical and Otherwise in *The Lost Ones* », *MFS: Modern Fiction Studies*, Baltimore, vol. 29, n° 1, Printemps 1983, p. 93-109.

Brienza, Susan D., « *The Lost Ones: The Reader as Searcher* », *Journal of Modern Literature*, Philadelphia, n° 6, 1977, p. 148-168.

Brown, Llewellyn, « Regard et énonciation. *Le Dépeupleur* », dans *Voir et dire Beckett. Les fictions brèves*, Caen, Minard, 2008, p. 207-225.

Caselli, Daniela, « 'In the words of the poet': *The Lost Ones* », dans *Beckett's Dantes. Intertextuality in the fiction and criticism*, Manchester, Manchester University Press, 2005, p. 183-200.

Catanzaro, Mary F., « No Way Out: The Effect of Surveillance in *The Lost Ones* », Jürgen Siess, Matthijs Engelberts et Angela Moorjani (sous la dir. de), *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 25: *Beckett in the Cultural Field / Beckett dans le champ culturel*, January 2013, p. 183-196.

Dowd, Garin, « Figuring Zero in *The Lost Ones* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, 2000, p. 67 -80.

Dowd, Garin, « The Abstract Literary Machine: Guattari, Deleuze and Beckett's *The Lost Ones* », Tim Armstrong (sous la dir. de), *Forum for Modern Language Studies. Literature and Technology* (special issue), vol. 37, n° 2, 2001, p. 204-217.

Germoni, Karine, « The Theatre of *LE DEPEUPLEUR* », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 18, 2007, p. 297-311.

Germoni, Karine, « LE DÉPEUPLEUR: des éléments absents/présents ou l'ambiguïté de l'antiromantisme beckettien », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 20, 2008, p. 189-201.

Gontarski, S. E., « Refiguring, Revising, and Reprinting *The Lost Ones* » dans S. E. Gontarski, (sous la dir. de.), *The Beckett Critical Reader. Archives, Theories and Translations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995, p 131-133.

Hansford, James, « *The Lost Ones: The One and the Many* », *Studies in Short Fiction*, Newberry, Printemps 1989, vol. 26, n° 2, p. 125-133.

Houston Jones, David, « Néomorts et faux vivants: Communautés dépeuplées chez Beckett et Agamben », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 17, 2006, p. 246-269.

Knowlson, James et John Pilling, « The Lost Ones » dans *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Londres, John Calder, 1979, p.156-167.

Levy, Eric P., « Looking for Beckett's Lost Ones », *Mosaic: A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas*, Winnipeg, 1979, vol. 12, n° 3, p. 163-170.

Libera, Antoni, « *The Lost Ones: A Myth of Human History and Destiny* » dans Beja Morris, S. E. Gontarski et Pierre Astier, (sous la dir. de), *Samuel Beckett: Humanistic Perspectives*, Columbus, Ohio State University Press, 1983.

Lichwitz, Manuel (sous la dir. de), *Materialen zu Beckett "Der Werwaiser"*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1980.

Long, Joseph, « Divine Intertextuality: Samuel Beckett, *Company*, *Le Dépeupleur* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* n° 9, 2000, p. 145-57.

Montaut, Annie, « Narration, récit et désémiotisation dans *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *Dalhousie French Studies*, Halifax, vol. 4, octobre 1982, p. 98-112.

Murch, Anne C., « Tirer l'échelle? *Le Dépeupleur* de Samuel Beckett », *French Studies* n°27, 1973, p. 429-39.

Murphy, Peter, « The Nature of Allegory in *The Lost Ones*, or the Quincunx Realistically Considered », *Journal of Beckett Studies* n° 7, 1982, p. 71-88.

Oliva, Renato, « Appunti per una lettura dell'ultimo Beckett » dans Samuel Beckett, *Senza e Lo Spopolatore*, Torino, Einaudi, 1972, 81-99.

Porter Abbott, H., « Beckett's Lost Worlds: The Artful Exhaustion of a Nineteenth-Century Genre », *Journal of Beckett Studies* vol. 11, n° 1, Printemps 2001, p. 1-14.

Porush, David, « Beckett's Deconstruction of the Machine in *The Lost Ones* », *L'Esprit Créateur*, Lexington, vol. 26, n° 4, 1986, p. 87-98.

Prieto, Eric, « Des extrêmes qui se rejoignent: solipsisme, réalisme, et le récit beckettien », *French Forum*, vol. 27, n° 2, printemps 2002, p. 99-116.

Ravez, Stéphanie, « Beckett l'interrupteur ou Des petits textes en prose », *Études anglaises* vol. 59, n° 1, 2006, p. 18-30.

Sarrazac, Jean-Pierre, « Dépeupleur (L'Humanité au) » dans Marie-Claude Hubert (sous la dir. de), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 310-315.

Todorov, Tzvetan, « L'Espoir chez Beckett », *Revue d'Esthétique*, numéro spécial hors-série (Beckett), Paris, 1986, p. 27-36.

Weber-Caflisch Antoinette, *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Les Editions de Minuit, coll. Paradoxe, Paris, 1994.

Weber-Caflisch Antoinette, « Le Dépeupleur » dans Marie-Claude Hubert (sous la dir. de), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 302-310.

Weiss, Katherine, « De/composing the Machine in Samuel Beckett's *The Lost Ones* and *Ping* », *Stirrings Still*, vol. 1, n° 1, 2004, p. 4-24.

Yuan, Yuan, « From Ideology of Loss to Aesthetics of Absence: The Endgame Beckett's *The Lost Ones* » dans Colleen Jaurrette (sous la dir. de), *European Joyce Studies: Beckett, Joyce and the Art of the Negative*, n° 16, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 235-246.

Zinman, Toby Silverman, « Harmony Lost in *The Lost Ones* », *American Notes and Queries*, Lexington, vol. 21, n° 5/6, Janvier/Février 1983, p. 77-78.

Ouvrages critiques sur *Le Terrier (Der Bau)*; volumes et articles

Bergel, Lienhard, « Le Terrier » (tr. fr. Sandra Solov et Bruno Chabert), *Obliques*, n° 2 (Kafka), p. 25-29.

Boulby, Mark, « Kafka's End: A Reassessment of *The Burrow* », *The German Quarterly*, vol. 5, n° 2, mars 1982, p. 175-185.

Coetzee, J.M., « Time, Tense and Aspect in Kafka's *The Burrow* », *MLN. Comparative Literature*, vol. 96, n° 3 (German Issue), Avril 1981, The Johns Hopkins University Press, p. 556-579.

David, Claude, « Le Terrier » dans Franz Kafka, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980, p. 1250-1263.

Dado, *Une Lecture du Terrier de Kafka* (en 9 pointes-sèches) dans la traduction d'Alexandre Vialatte, éclaircissements et éclairages de Philippe Audoin, note de Max Brod, Paris, Criple, coll. Les Soleils noirs, 1985.

Gelus, Marjorie, «Notes on Kafka's "Der Bau": Problems with Reality», *Colloquia Germanica*, vol. 15, n° 1/2, 1982, p. 98-110.

Godeau, Florence, *Récits en souffrance*, Paris, Kimé, 2001.

Gray, Richard T., Ruth V. Gross, Rolf J. Goebel et Clayton Koelb, « Le Terrier (The Burrow) », *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport, Greenwood Press, 2005, p. 27-28.

Henel, Heinrich, « *The Burrow* or How to Escape from a Maze » dans Harold Bloom (sous la dir. de), *Franz Kafka*, New York, Chelsea House Publishers, 1986, p. 119-133.

Horn, Anette, « Language and Paranoia: A response to J. M. Coetzee's reading of Kafka's *The Burrow* », *Acta Academica*, vol. 39, n° 2, août 2007, p. 68-84.

Heineman, Richard, « Kafka's Oath of Service: *Der Bau* and the Dialectic of the Bureaucratic Mind », *PMLA*, vol. 111, n° 2, mars 1996, p. 256-70.

Koelb, Clayton, « Kafka Imagines his Readers: The Rhetoric of *Josephine die Sängerin* and *Der Bau* » dans James Rolleston (sous la dir. de), *A Companion to the Works of Franz Kafka*, New York, Camden House, 2002, p. 347-59.

Klubak, William, « Burrows among Burrows: The Reality of Franz Kafka », *Franz Kafka. Challenges and Confrontations*, New York, Peter Lang Publishing, 1993, p. 23-38.

Kohon, Gregorio, *Des Tanières & des terriers. Les refuges de la psyché chez Louise Bourgeois et Franz Kafka* (tr. fr. Hélène Blaquièrre), Paris, Ithaque, 2016.

Liska, Vivian, « Infinitudes ou les fins de Kafka. *Un petit bout de femme, Le Terrier* », dans Jean-Pierre Morel et Wolfgang Ashort (sous la dir. de), *Franz Kafka*, Paris, Cahier de l'Herne, 2014, p. 293-299.

Maché, Britta, « The Noise in *The Burrow*: Kafka's Final Dilemma », *The German Quarterly*, vol. 55, n° 4, novembre 1982, p. 526-540.

Marx, Jacques, « Les Harmoniques du *Terrier* », *Etudes Germaniques*, n° 2, avril-juin 1976, p. 165-176.

Müller, Dorit et Julia Weber (sous la dir. de), *Die Räume der Literatur: exemplarische Zugänge zu Kafkas Erzählung "Der Bau"*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2013.

Pachet, Pierre, « La Communauté des hommes et des bêtes », *Europe*, n° 923: *Franz Kafka*, mars 2006, p. 113-121.

Pajevic, Marko, « L'Abîme en moi. Franz Kafka et le dilemme de l'être », *Europe*, n° 923: *Franz Kafka*, mars 2006, p. 194-207.

Pasley, Malcolm, « The Burrow », dans Angel Flores (sous la dir. de), *The Kafka Debate: New Perspectives for our Time*, New York, Gordian Press, 1977, p. 418-426.

Richter, Gerhard, « Difficile Dwellings: Kafka's "The Burrow" », dans Timm Eitel et Kenneth Mendoza (sous la dir. de), *The Poetics of Reading*, Columbia, Camden House, 1993, p. 1-18.

Singh, Rosy, *Franz Kafka and Literary Criticism: "The Metamorphosis" and "The Burrow"*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller, 2010.

Stahman, Laura, « Franz Kafka's *The Burrow* as model of Ipseity in Levinasian Theory », *Mosaic*, Winnipeg, vol. 37, n° 3, septembre 2004, 19-33.

Stevenson, Frank W., « Becoming Mole(ular), Becoming Noise: Serres and Deleuze in Kafka's "Burrow" », *Concentric: Literary and Cultural Studies*, vol. 30, n° 1, Janvier 2004, p. 3-36.

Sussman, Henry, « The All-Embracing Metaphor: reflections on Kafka's *The Burrow* », *Glyph 1*, 1977, p. 100-131.

Snyder, Verne P., « Kafka's *Burrow*: A Speculative Analysis », *Twentieth Century Literature*, vol. 27, n° 2, Été 1981, p. 113-126.

Weigand, Hermann J., « Franz Kafka's *The Burrow*: an analytical essay », *PMLA*, vol. 87, n° 2, mars 1972, p. 152-166.

Westphal, Bertrand, « La taupologie kafkaïenne » dans *La Cage des méridiens. La littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 14-20.

Ouvrages critiques sur Beckett

Badiou, Alain, *Beckett L'incroyable désir*, Paris, Hachette, 1995.

Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, 1997.

Cixous, Hélène, *Le Voisin de zéro*, Paris, Galilée, 2007.

Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.

Clément, Bruno et François Noudelman, *Samuel Beckett*, Paris, Ministère des Affaires étrangères, 2006.

Deleuze, Gilles, « L'Épuisé » postface à Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision* Paris, Les Éditions de Minuit, 1992.

Ferrini, Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Paris, Editions Hermann, 2003

Fitch, Brian T., *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977.

Grossman, Evelyne, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998.

Grossman, Evelyne, *La Défiguration*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2004.

Janvier, Ludovic, « Lieu dire » dans Tom Bishop et Raymond Federman (sous la dir. de), *Beckett*, Paris, Éditions de l'Herne, 1976/1997.

Janvier, Ludovic, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1979.

Juliet, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L, 1999.

Ost, Isabelle, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze: Cartographies de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint Louis, 2008.

Restrepo Restrepo, Esteban, *(anti)Chambres, Les architectures fragiles dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

Ouvrages critiques sur Kafka

Anders, Günther, *Kafka. Pour et contre* (tr. fr. Henri Plard), Strasbourg, Circé, 1951/1990.

Benjamin, Walter, « Franz Kafka », *Œuvres II* (tr. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Paris, Gallimard, 2000.

Benjamin, Walter, « Franz Kafka: Lors de la construction de la muraille de Chine », *Œuvres II* (tr. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Paris, Gallimard, 2000.

Blanchot, Maurice, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1994.

Camus, Albert, « L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1985.

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

Guattari, Félix, *Soixante-cinq Rêves de Franz Kafka*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2007.

Jakubec, Joël, *Kafka contre l'absurde*, Lausanne, Cahiers de la Renaissance vaudoise, 1962.

Laurans, Jacques, *L'Ombre pensive de Franz Kafka*, Nîmes, Lucie Éditions, 2003.

Lahire, Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, Éditions La Découverte, 2010.

Le Manchec, Claude, *Contre l'Oubli, le récit: De l'interprétation à l'analyse littéraire*, Fernelmont, Éditions Modulaires Européennes, 2012.

Pawel, Ernst, *Kafka ou le cauchemar de la raison*, Paris, Seuil, 1998.

Pierre, Roland, *Odradek loi de Kafka*, Paris, Temps actuels, 1976.

Raboin, Claudine (sous la dir. de), *Les Critiques de notre temps et Kafka*, Paris, Editions Garnier Frères, 1973.

Robert, Marthe, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1994.

Robin, Régine, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989.

Sudaka-Bénazéraf, Jacqueline, *Franz Kafka. Aspects d'une poétique du regard*, Louvain-Paris-Sierling, Vrin, 2000.

Bibliographie générale

Littérature

Théorie Littéraire

Barthes, Roland, « Ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *L'Aventure sémiologique*, Paris, Seuil, coll. Points, 1985.

Batt, Noëlle, « La pensée du texte littéraire: une pensée diagrammatique. Iconicité et abstraction », dans *Visible. Images et dispositifs de visualisation scientifiques*, Limoges, n°9, 2012, p. 18.

Batt, Noëlle, « « Composition, composition »... », *Transatlantica* (en ligne), n°2. Jeux et enjeux du texte, 2013, mis en ligne le 05 mai 2014. URL: <http://journals.openedition.org/transatlantica/6716>

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Cohn, Dorrit, *Le Propre de la fiction* (tr. fr. Claude Hary-Schaeffer), Paris, Seuil, 2001.

Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972. Édition de référence: Seuil, coll. Points, 2007.

Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983. Édition de référence: Seuil, coll. Points, 2007.

Ingarden, Roman, *L'Œuvre d'art littéraire* (trad. par Philibert Secretan avec la collaboration de N. Lüchinger et B. Scwegler), Lausanne, L'Age d'homme, 1983.

Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

Lotman, Iouri, *La Structure du texte artistique* (tr. fr. Anne Fournier, Bernard Kreise, Eve Malleret et Joëlle Yong), Paris, Gallimard, 1973.

Montalbetti, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

Reuter, Yves, *Analyse du récit*, Paris, Nathan, 2000.

Ricœur, Paul, *Temps et récit 2 et 3*, Paris, Seuil, 1984.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999.

Todorov, Tzvetan, *La Notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987.

Romans et récits

Bernhard, Thomas, *Corrections* (tr. fr. Albert Kohn), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1975/1978.

Blanchot, Maurice, *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1977.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1944/1995; *Fictions* (tr. Fr. Roger Callois), Paris, Gallimard, 1951.

Calvino, Italo, *Le Città invisibili*, Torino, Mondadori, 1972/1993; *Les Villes invisibles* (tr. fr. Jean Thibaudeau), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2013.

Cioran, *L'Inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1973

Cortázar, Julio, *Bestiario*, Madrid, Alfaguara, 1951/2014; *Gîtes* (tr. fr. Laure Guille-Bataillon), Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 2012.

Cortázar, Julio, *Historias de cronopios y famas*, Madrid, Alfaguara, 1962/2014; *Cronopes et Fameux* (tr. fr. Laure Guille-Bataillon), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1993.

Diderot Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Éditions Gallimard, Collection Folio, 2004.

Dostoïevski, Fédor, *Les Carnets du sous-sol* (tr. fr. André Markowicz), Babel, 1992.

Lautréamont, *Les Chants de Maldoror et autres textes*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

Levi, Primo, *Se Questo è un Uomo*, Torino, Einaudi, 1947/1958; *Si c'est un homme* (tr. fr. Martine Schruoffeneger), Paris, Julliard, 1987.

Mrozek, Slawomir, *La Vie est difficile* (tr. fr. André Kozimor), Paris, Albin Michel, 1991.

Perec, Georges, *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1980.

Robbe-Grillet, Alain, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

Roussel, Raymond, *Locus Solus*, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1963.

Victor Hugo, *Le Dernier Jour d'un condamné*, Paris, Pocket, 2006.

Villiers de l'Isle-Adam, *Claire Lenoir et autres récits insolites*, Paris, Flammarion, 1984

Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Paris, Infolio, 2008.

Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Londres, Hogarth Press, 1925; *Mrs Dalloway* (tr. fr. Bernard Brugière), *Œuvres Romanesques I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, Londres, Hogarth Press, 1927; *Vers le phare* (tr. fr. Françoise Pellan), *Œuvres Romanesques II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012.

Architecture

Architecturologie

Boudon, Philippe et Frédéric Pousin, *Figures de la conception architecturale*, Paris, Dunod, 1988.

Boudon, Philippe, *Introduction à l'Architecturologie*, Paris, Éditions Bordas, 1993.

Boudon, Philippe, Philippe Deshayes, Frédéric Pousin et Françoise Schatz, *Enseigner la Conception architecturale*, Paris, Les Éditions de La Villette, 1994.

Boudon, Philippe, *Sur l'Espace architectural*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2003.

Boudon, Philippe, *Conception*, Paris, Les Éditions de La Villette, 2004.

Lecourtois, Caroline, *De la communication sur l'espace: espace conçu et espace perçu de l'architecture et de l'urbanisme* (thèse), Nanterre, 2004.

Lecourtois Caroline, « Conception de l'espace et espace de conception », *TIGR* (Travaux de l'Institut de Géographie de Reims), *Nouvelles approches de l'espace dans les sciences de l'homme et de la société*, Reims, 2006.

Théorie de l'architecture

Arnheim, Rudolph, *Dynamique de la forme architecturale* (tr. fr. Michèle Schoffeniels-Jeunehomme et Geneviève Van Cauwenberge), Bruxelles, Mardaga, 1995.

Eisenman, Peter, *Inside Out. Selected Writings. 1963-1988*, New Haven/London, Yale University Press, 2004.

Frampton, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture*, Cambridge/London, The MIT Press, 1996.

Giedion, Sigfried, *L'Éternel Présent. La Naissance de l'architecture* (tr. fr. Eléonore Bille-De Mot), Bruxelles, Éditions de la Connaissance, 1966.

Miralles, Enric, « Cómo acotar un croissant », *El Croquis*, n°49-50: *Enric Miralles y Carme Pinós. En Construcción 1988-1991*, Madrid, 1991, p. 240-241.

Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci* (tr. fr. Odile Seyler), Liège, Pierre Mardaga, 1981.

Norberg-Schulz, *L'Art du lieu* (tr. fr. Anne Guglielmetti), Paris, Le Moniteur, 1997.

Norberg-Schulz, Christian, *Système Logique de l'architecture*, Liège, Pierre Mardaga, 1998.

Pellegrino, Pierre, *Le Sens de l'espace. Le projet architectural. Livre IV*, Paris, Anthropos, 2007.

Pinson Daniel, *Usage et architecture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Prost, Robert, *Conception Architecturale. Une investigation méthodologique*, Paris, L'Harmattan, 1992.

Rykwert, Joseph, *La Maison d'Adam au paradis* (tr. fr. Lucienne Lotringer), Paris, Seuil, 1976.

Simonnet, Cyrille, *L'Architecture ou la fiction constructive*, Paris, Les Éditions de la passion, 2001.

Van Lier, Henri, « Architecture - L'Espace Architectural », *Encyclopedie Universalis* (contributions), Encyclopaedia Britannica Inc, 1968-1972.

Von Frisch, Karl, *Architecture animale* (tr. fr. Paul Kessler), Paris, Albin Michel, 1975.

Wölfflin, Heinrich, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* (tr. fr. Bruno Queysanne), Paris, Éditions de la Villette, 2005.

Philosophie de l'architecture

Agacinski, Sylviane, *Volume*, Paris, Galilée, 1992.

Derrida, Jacques, « 52 Aphorismes pour un avant-propos », *Cahiers du CCI, Mesure pour mesure*, numéro hors-série, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou /CCI, 1997.

Derrida, Jacques, « Where the Desire may Live » (Interview with Eva Meyer) dans Neil Leach (sous la dir. de), *Theorizing a new agenda for architecture: an Anthology of architectural theory 1965-1995*, New York, Routledge, 1997.

Frank, Louis, *L'Essence de l'architecture. Déduction métaphysique*, Editions de la réunion des musées nationaux, Paris, 1999.

Gaff, Hervé, *Qu'est-ce qu'une Œuvre architecturale?*, Paris, Vrin, 2007.

Godin, Christian et Laure Mühlethaler, *Édifier. L'architecture et le lieu*, Paris, Verdier, 2005.

Goetz, Benoît, *La Dislocation*, Paris, Les Éditions de la passion, 2001.

Goetz, Benoît, Philippe Madec et Chris Younès, *L'Indéfinition de l'architecture*, Paris, Editions de la Villette, 2009.

Goetz, Benoît, *Théorie des maisons*, Paris, Verdier, 2011.

Goetz, Benoît, « Derrida. De Architectura » dans Jdey Adnen (sous la dir. de), *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, Paris, Editions Cécile Defaut, 2011.

Heidegger, Martin, *Remarques sur Art-Sculpture-Espace* (tr. fr. Didier Franck), Paris, Payot, 2007.

Ingarden, Roman, *L'Œuvre architecturale* (tr. fr. Patricia Limido-Heulot), Paris, Vrin, 2013.

Ostrowetsky, Sylvia, *L'Imaginaire bâtisseur*, Paris, Meridiens-Klincksieck, 1983.

Sennett, Richard, *La Chair et la pierre* (tr. fr. Zoé Andreyev), Paris, Editions de la passion, 2003.

Younès, Chris et Thierry Paquot (sous la dir. de), *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La Découverte, 2000.

Younès, Chris et Thierry Paquot (sous la dir. de), *Philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2002.

Valéry, Paul, *Eupalinos*, Paris, Gallimard, 1945.

Virilio, Paul, *Bunker. Archéologie*, Paris, Les Éditions du Demi-cercle, 1991.

Wigley, Mark, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge/London, The MIT Press, 1993.

Transdisciplinarité Architecture-Littérature

Denès, Michel (sous la dir. de), *Form Follows Fiction*, Paris, Les Éditions de la Villette, 1996.

Eisenman, Peter et Jacques Derrida, « Séquence 2, scène 2: "Quant à la Construction je m'y suis mis à cause de mon psychanalyste" » (conférence au CCI), *Cahiers du CCI n°1: Architecture: récits, figures, fictions*, Paris, Editions du Centre Georges Pompidou /CCI, 1986.

Eisenman, Peter et Jacques Derrida, *Chora L Works*, New York, The Monacelli Press, 1997.

Hamon, Philippe, *Expositions, Littérature et architecture au XIX siècle*, Paris, José Corti, 1989.

Havik, Klaske, *Urban Literacy*, Rotterdam, NAI 010, 2014.

Hollier, Denis, *La Prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1993.

Hyppolite, Pierre (sous la dir. de), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2006.

Kwinter, Sanford, *Architectures of Time*, Cambridge/London, The MIT Press, 2001.

Litzler, Pierre, *Desseins narratifs de l'architecture*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Mielgo Bragazzi, Daniel, *Construir ficciones*, Madrid, Biblioteca nueva, 2008.

Pérez-Gómez, Alberto (sous la dir. de), *Chora 2. Intervals in the Philosophy of Architecture*, Montreal, McGill-Queen's University, 1996.

Pimentel, Luz Aurora, *El Espacio en la ficción. Ficciones espaciales*, México D.F, Siglo XXI Editores, 1986.

Ramírez, Juan Antonio, *Construcciones ilusorias*, Madrid, Alianza, 1983.

Restrepo Restrepo, Esteban, *(anti)Chambres, Les architectures fragiles dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Dijon, Les Presses du réel, 2014.

Ricœur, Paul, « Architecture et Narrativité », *Urbanisme*, n° 303, nov-dec 1998, p. 44-51.

Stoner, Jill, *Toward a Minor Architecture*, Cambridge, MIT Press, 2012.

Tschumi, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, New York, St Martin's Press, 1982.

Tschumi, Bernard, *Architecture and Disjunction*, Cambridge/London, MIT Press, 1996.

Viollet-le-Duc, *Histoire d'une maison*, Paris, Infolio, 2008

Westphal, Bertrand, *La Géocritique*, Paris, Les Editions de Minuit, 2007.

Esthétique - Philosophie de l'art

Adorno, Theodor W., *L'Art et les arts* (tr. fr. Jean Lauxerois), Paris, Desclée de Brouwer, 2002.

Badiou, Alain, « Que pense le Poème? » dans Roger Pol-Droit (sous la dir. de), *L'Art est-il une connaissance?*, Paris, Le Monde Éditions, 1993.

Batt, Noëlle, « Pour un Dialogisme des disciplines. Avec Bakhtine », *TLE* n°21, Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 5-20.

Derrida, Jacques, « Les art de l'espace » (Entretien avec Peter Brunette et David Wills), *Penser à ne pas voir*, Paris, Editions La Différence, 2013, p. 15-55.

Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001.

Genette, Gérard, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 2010.

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris, Fata Morgana, 1973/2010.

Goodman, Nelson, *Langages de l'art* (tr. fr. Jacques Morizot), Paris, Pluriel, 2011.

Hegel, *Cours d'Esthétique II* (tr. fr. Jean-Pierre Lefebvre et Véronique von Schenck), Paris, Editions Aubier, 1996.

Marin, Louis, *De la Représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, 1994.

Nancy, Jean-Luc, *Les Muses*, Paris, Galilée, 1994/2001.

Souriau, Etienne, *La Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1947.

Philosophie

Aristote, *Histoire des animaux* (tr. fr. Janine Bertier), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1994.

Aristote, *Physique* (tr. fr. Pierre Pellegrin) Paris, Flammarion, 2002.

Aristote, *Métaphysique* (tr. fr. Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin) Paris, Flammarion, 2008.

- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1945.
- Bachelard, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1945.
- Bachelard, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957/2008.
- Barthes, Roland, *Le Neutre. Notes de cours au Collège de France 1977-1978*, Paris, Seuil/IMEC, Collection Traces Écrites, 2002.
- Barthes, Roland, *Comment vivre ensemble. Notes de cours au Collège de France 1976-1977*, Paris, Seuil/IMEC, Collection Traces Écrites, 2002.
- Benjamin, Walter, « Le Caractère destructeur », *Œuvres II* (tr. fr. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch), Paris, Gallimard, 2000.
- Deleuze, Gilles, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Paris, Editions de la Différence, 1981. Edition de référence: Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma I. L'Image Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la Philosophie?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991. Édition de référence : Les Éditions de Minuit, 2005.
- Derrida, Jacques, *Psyché. Inventions de l'autre* (Tome I), Paris, Galilée, 1987.
- Derrida, Jacques, *Khôra*, Paris, Galilée, 1993.
- Derrida, Jacques, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006

Derrida, Jacques, Soussana Gad et Alexis Nouss, *Dire l'Événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Goodman, Nelson, *Manières de faire des mondes* (tr. fr. Marie-Dominique Popelard), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2006.

Heidegger, Martin, *Essais et conférences* (tr. fr. André Préau), Paris, Gallimard, 1958; réédition coll. Tel, 1980.

Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* (tr. fr. Wolfgang Brokmeier), Paris, Gallimard, 1962.

Heidegger, Martin, *Être et Temps* (tr. fr. François Vezin), Paris, Éditions Gallimard, 1986.

Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris, Flammarion, 1977.

Kant, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (tr. fr. Alain Renaut), Paris, Flammarion, 2006.

Kierkegaard, Søren, *Traité du désespoir* (tr. fr. Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau), Paris Gallimard, 1949.

Latour, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence*, Paris, La Découverte, 2012

Lévinas, Emmanuel, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1990.

Lévy, Pierre, *Qu'est-ce que le Virtuel?*, Paris, La Découverte, 1989.

Maldiney, Henri, *Regard, parole, espace*, Lausanne/Paris, Ed. L'Age de l'Homme, 1994.

Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976.

Morin, Edgar, « Sur l'interdisciplinarité », *Carrefour des sciences, Actes du Colloque du Comité National de la Recherche Scientifique : Interdisciplinarité*, Éditions du CNRS, 1990.

Ortega y Gasset, José, *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1939/2014; *Méditation sur la technique* (David Uzal), Paris, Allia, 2017.

Platon, « La République » dans *Œuvres complètes I* (tr. fr. Joseph Moreau et Léon Robin), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1940.

Platon, « Timée » dans *Œuvres complètes II* (tr. fr. Joseph Moreau et Léon Robin), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1943.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1936; réédition, 2003.

Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940; réédition en coll. Folio essais, 1986.

Sartre, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.

Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation (Tome II)* (tr. fr. Marianne Dautrey, Christian Sommer et Vincent Stanek), Paris, Gallimard, 2009.

Serres, Michel, *Les Cinq Sens*, Paris, Grasset, 1985.

Simmel, Georg, *La Philosophie de l'aventure* (tr. fr. Alix Guillain), Paris, L'Arche éditeur, 2002.

Simondon, Gilbert, *Du Mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 2012.

Simondon Gilbert, *Cours sur la Perception (1964-1965)*, Paris, PUF, 2013

Sloterdijk, *Bulles. Sphères I* (tr. fr. Olivier Mannoni), Paris, Pauvert, 2002; réédition en Pluriel, 2010.

Souriau, Etienne, *Les Différents Modes d'existence*, Paris, PUF, 2009.

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus* (tr. fr. Gilles-Gaston Granger), Paris, Gallimard, 1972; réédition en coll. Tel, 1986.

Sciences Humaines et Sociales

Goffman, Erwin, *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux*, (tr. fr. Liliane et Claude Lainé), Paris, Les Editions de Minuit, 1968.

Kogon, Eugen, Hermann Langbein et Adalbert Ruckerl, *Les chambres à gaz secret d'état* (trad. fr. Henry Rollet) Paris, Les Editions de Minuit, coll. Arguments, 1984.

Le Breton, David, *Disparaître de soi*, Paris, Editions Métailié, 2015.

Leroi-Gourhan, André, *Le Geste et la parole 1 et 2*, Paris, Albin Michel, 1965.

Lefebvre, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de Linguistique Générale*, Paris, Payot, 1916; réédition, 1995.