



**Germanica**

71 | 4e trimestre 2022

La carte et la frise : les « images » de l'histoire  
littéraire, entre visualisation et modélisation

---

Rüdiger Görner, *Franz Kafkas akustische Welten*

Héloïse Demoz

---



**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/germanica/19142>

DOI : [10.4000/germanica.19142](https://doi.org/10.4000/germanica.19142)

ISSN : 2107-0784

**Éditeur**

Université de Lille

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 décembre 2022

Pagination : 230-234

ISBN : 978-2-913857-50-6

ISSN : 0984-2632

**Référence électronique**

Héloïse Demoz, « Rüdiger Görner, *Franz Kafkas akustische Welten* », *Germanica* [En ligne], 71 | 4e trimestre 2022, mis en ligne le 01 décembre 2022, consulté le 05 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/19142> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.19142>

---

Ce document a été généré automatiquement le 5 janvier 2023.

Tous droits réservés

---

# Rüdiger Görner, *Franz Kafkas akustische Welten*

Héloïse Demoz

---

## RÉFÉRENCE

Rüdiger Görner, *Franz Kafkas akustische Welten*, Berlin, De Gruyter, 2021, 183 p.

- 1 Le 13 décembre 1911, en rentrant d'un concert, Kafka écrivit dans son journal : « la musique écoutée élève naturellement un mur tout autour de moi, et la seule influence musicale que je subis durablement est la suivante : ainsi enfermé, je ne suis pas le même qu'en liberté ». Le rapport que Kafka entretient avec le monde musical est donc relativement ambigu ; bien qu'il soit en mesure d'apprécier la musicalité de la langue et qu'il ait une oreille formée à la mélodie grâce à sa très bonne connaissance du théâtre yiddish, il n'a aucun penchant pour la musique pure. Ainsi, il est d'autant plus intéressant de la part de Rüdiger Görner, dans sa monographie *Franz Kafkas akustische Welten*, de vouloir aborder l'œuvre de Kafka par le biais de l'acoustique, c'est-à-dire en dépassant la musique pour ouvrir le champ d'études aux bruits et au silence. Intégrer ces deux nouveaux paramètres permet réellement de diversifier les approches analytiques et de découvrir la façon dont l'écrivain élève le bruit au rang de motif littéraire.
- 2 L'ouvrage est structuré en trois parties dans lesquelles l'auteur dresse un panorama de l'essor du bruit dans les années 1900, pour en arriver à une section, plus analytique, mettant en évidence la poétique du bruit dans les journaux, les lettres, les nouvelles ou les romans de Kafka. La dernière partie enfin adopte une approche comparatiste, à la fois du point de vue littéraire (Homère, Rilke et James Joyce) et musical avec la partition des *Kafka-Fragmente op. 24* de György Kurtág.
- 3 Le bruit est une source d'irritabilité nerveuse pour Kafka et à chaque excès sonore, il semble perdre sa concentration et n'arrive plus à écrire. La récurrence de ce paramètre dans les lettres et dans le journal de l'écrivain a donné à Görner l'idée de s'intéresser à

l'environnement sonore de cette époque. En effet, même si le bruit est une vraie nuisance pour Kafka, il est également à l'origine d'une riche production d'images sonores qui parcourt toute son œuvre. Pour répondre à l'interrogation centrale du premier chapitre, « qu'est-ce que le bruit ? », Görner utilise les mots du compositeur français Philippe Manoury et propose donc une définition plutôt musicale du terme. De fait, il détourne quelque peu la question du rapport au bruit au début du xx<sup>e</sup> siècle, car, si en occident il est négatif de par son aspect « inesthétique » (p. 3), Görner le présente comme un élément de la nature ou un son simplement inharmonique donc, comme l'autre face de la musique. Pour retracer l'historicité de la poétisation de l'acoustique en littérature, qui n'est pas une thématique si récente, Görner présente quelques ouvrages fondamentaux comme *Les rédactions de Fritz Kocher* de Robert Walser (1904), le livre *Enfance berlinoise vers 1900* de Walter Benjamin (1930), certains textes de Theodor Lessing, ou beaucoup plus récemment *Die morawische Nacht* (2008) de Peter Handke. Grâce à ces exemples, il montre également que le bruit et son contrôle sont devenus depuis longtemps à la fois une question politique et un thème littéraire contemporain présent dans différents genres (voir, la machine antibruit d'Arthur C. Clarke dans *2001 : L'Odyssée de l'espace*).

- 4 Le deuxième chapitre annonce très clairement les quatre thèses principales, dont l'auteur rediscutera la validité dans tout son ouvrage (p. 13) : 1. dans le processus narratif de Kafka, l'aspect acoustique est plus qu'un simple fond sonore : il est constitutif du récit ; 2. l'acoustique ou toute disparité sonore est appelée « Akusticon » et devient en elle-même une forme de récit ; 3. l'utilisation du son dans le récit permet de détruire les illusions et de dépasser le romantisme ; la musique devient alors un simple bruit ; 4. le son décrit par Kafka doit être compris comme un ton dissonant de la narration. Pour bien comprendre d'où pourrait provenir cette dimension acoustique dans l'œuvre kafkaïenne, Görner cherche la présence de « traces sonores » dans le Journal et la correspondance (p. 25), car c'est en lisant les notes prises par Kafka que le lecteur prend conscience d'un point important : l'écrivain ne se contente pas d'entendre les bruits qui constituent son environnement sonore, mais les ressent corporellement. Il existe donc des liens qui se tissent entre les phénomènes acoustiques et l'aspect physique. Le premier est le théâtre yiddish (p. 45). En effet, Kafka observe plusieurs fois que la musique se propage dans le corps – notamment lors des psalmodies talmudiques – ce qui révèle un sens aigu de la conception du mouvement, mais aussi la présence d'un équilibre entre l'extérieur et l'intérieur, qui sera thématiquement développé dans toute l'œuvre : la perception auditive intérieure et la musique peuvent être vues physiquement, extérieurement. L'analyse des lettres envoyées à Max Brod ou Felice Bauer sera utilisée pour séparer au mieux les expériences concrètes des expériences imaginaires des phénomènes acoustiques et fournira des informations sur l'évolution des habitudes d'écoute de Kafka tout au long de sa vie.
- 5 Dans la deuxième partie intitulée *Bereiche*, Görner introduit les questions qui structureront la fin du livre : comment Kafka a-t-il traité, du point de vue de la narration, les phénomènes acoustiques ? Existe-t-il un récit dissonant, c'est-à-dire un récit qui émergerait grâce aux « bruits », aux « non-chants », à la « cacophonie » ou aux « signaux acoustiques » apparaissant dans la trame narrative ? (p. 57-88) Pour y répondre, il passe par une recherche sur l'écoute, car Kafka manifestait, malgré tout, un certain intérêt pour l'oreille.

- 6 Le premier type d'écoute concerne le domaine purement musical. En effet, dans son journal Kafka utilise le terme *Abbrechen* (p. 57) pour parler de musique et écrit que lorsque la musique s'interrompt, les sons reprennent le dessus et le monde se voit privé de tout espoir d'harmonie. Cette *rupture*, dans le sens premier du terme pourrait correspondre à la période naissante du dodécaphonisme et de la fin de l'harmonie tonale telle qu'elle existait. Görner souligne aussi le fait que le bruit comme élément à part entière commence à prendre de l'importance dans l'art. La musique devient difficile à écouter, de par sa rupture avec l'harmonie et l'introduction du bruit. Le deuxième serait une écoute presque visuelle grâce à laquelle il serait possible de lire et voir certains épisodes de l'œuvre de Kafka comme de véritables images audio. L'interaction entre le visuel et l'acoustique est double : dans *Le Château* par exemple, on voit comment, dès l'ouverture du roman, le narrateur accorde à ce qui est entendu une importance au moins égale à ce qui a été vu mais à l'inverse, dans les fictions les plus musicales – *Joséphine* ou *Les recherches d'un chien* – lorsque Kafka semble s'interroger sur la nature de l'art de son époque, il écrit des scènes sonores dans lesquelles le son possède un aspect visible censé aider l'auditeur à comprendre et apprécier ce qu'il écoute.
- 7 Görner propose ensuite une série d'analyses d'œuvres plus conséquentes. *La métamorphose* est entièrement analysée du point de vue du son, en mettant en valeur la structure acoustique qui sous-tend le récit. L'appartement dans lequel l'histoire se déroule est une « monade habitable » (p. 64), un espace fermé et autonome ; pourtant Gregor Samsa entend les voix et les bruits de l'extérieur, comme la pluie sur le carreau, et cette perception purement acoustique va crescendo jusqu'à la transformation complète du protagoniste en un monstrueux insecte. C'est la première fois que Kafka aborde la relation entre la musique et l'animalité, lien qui sera discuté dans les chapitres suivants. La musique a toujours été associée à des animaux, mais là où la mythologie utilise l'image du rossignol ou du cygne, Kafka symbolise la musique avec des souris, des chiens ou des chacals, comme si les animaux eux-mêmes étaient dissonants par rapport au canon habituel. Il y a, encore une fois, une forme d'opposition entre le bruit et la musique et le goût musical diffère de ce qui est attendu : là où l'auditeur perçoit du bruit, les animaux entendent de la musique. Dans le chapitre consacré à *Amerika*, Karl Rossman écoute le son du Nouveau Monde et la notion d'image sonore proposée plus tôt dans l'ouvrage trouve tout son sens. Quel est le son de l'Amérique ? Des trompettes, du piano jazz, des sirènes et la sensation d'une masse sonore indéterminée, en d'autres termes, tous les clichés présents dans la musique orchestrale de l'époque (p. 89). La cacophonie devient alors pour Rossman le symbole d'une certaine normalité et indique ce qui est juste : le théâtre d'Oklahoma est un grand théâtre parce qu'il n'est pas harmonieux. Cette cacophonie sera aussi la signature acoustique de *La colonie pénitentiaire*. Dans le reste du récit, le paysage acoustique créé par Kafka soutient, à la façon d'une bande sonore de film, les actions du personnage principal : on entend le Nouveau Monde autant qu'on le lit (p. 100).
- 8 À l'inverse, de cet environnement toujours bruyant, *Le Château* est construit sur une gradation de grande amplitude, alternant des moments de bruit et de calme. Le bâtiment lui-même, tout comme le « monde des servantes », est un espace vide, mais entouré de valeurs sonores caractéristiques d'une agitation qui reste improductive (p. 103). Görner conclut en soulignant à quel point il est difficile d'évoquer le silence du point de vue linguistique, de le *montrer* et de le rendre audible en tant que tel. C'est à

partir de ce point précis dans l'ouvrage que le lecteur comprend que la perception acoustique des œuvres de Kafka est une sorte d'aller-retour permanent entre les trois pôles du monde sonore : le bruit, la musique et le silence.

- 9 À ce propos justement, la dernière partie est centrée sur une analyse comparative de la nouvelle *Le silence des sirènes* avec *L'Odyssée* d'Homère, le onzième chapitre d'*Ulysse* de Joyce et un poème de Rilke, principalement du point de vue de l'opposition entre le silence et le chant. Dans *L'Odyssée*, les sirènes chantent et se taisent, il y a donc une vraie forme de musique tandis que dans la version de Kafka, il ne s'agit pas réellement d'un chant ou d'une mélodie, mais d'une « distorsion du langage humain » (*Entstellung der menschlichen Sprache*, p. 128). Même dans le traitement d'un thème mythologique intimement lié au chant, Kafka réussit à contourner l'aspect musical. *La colonie pénitentiaire*, quant à elle, semble développer tout d'un environnement acoustique de la torture comme des cris de peur ou de désespoir, des appels à l'aide ou des cris de honte. Ce son brut est une matière première, sorte d'expérience matérielle de l'écriture produisant une structure acoustique exclusive qui ne se retrouve dans aucune autre œuvre. Toutes les théories développées jusqu'ici sont présentes dans cette nouvelle : il s'agit du bruit pur qui imprègne toute l'écriture de Kafka et toute la panoplie de sifflements, de cris ou de désespoir qui apparaît dans la production kafkaïenne est centralisée en un seul lieu.
- 10 Le dernier apport majeur de l'ouvrage est une forme de digression sur les *Kafka-Fragmente op. 24* de Kurtág qui, selon Görner, mettent en évidence la sensualité et la richesse auditive de l'écriture de Kafka (p. 161). Il n'en fait pas une analyse traditionnelle mais choisit de montrer comment certains fragments kafkaïens offrent un potentiel acoustique particulièrement adéquat en vue d'un arrangement musical. Görner développe alors l'idée que les fragments musicaux de Kurtág montrent que le champ sonore autour duquel existe un texte, son environnement acoustique, peut être généré à partir du texte lui-même ou bien composé.
- 11 Cet ouvrage est important car, en proposant une relecture auditive de l'œuvre de Kafka, en y soulignant la notion de travail motivique, Rüdiger Görner ouvre une voie pour comprendre ce que les compositeurs aiment chez Kafka. Il semble plus clair maintenant que les romans ou les nouvelles soient à l'origine de nombreuses partitions, notamment au moment de l'avant-garde, car la façon dont le son et le bruit structurent son œuvre littéraire anticipe cette esthétique. De plus, Görner, tout en maintenant une unité terminologique pour son analyse, réussit à donner une particularité acoustique à chaque œuvre littéraire analysée. Toutefois, la forme générale de l'ouvrage plus proche de la « constellation » que d'une présentation linéaire rend quelquefois la compréhension difficile. De plus, l'ouverture sur les *Kafka-Fragmente* de Kurtág aurait été une conclusion idéale pour réconcilier l'esthétique kafkaïenne et la musique, mais l'ajout d'un nouveau court chapitre juste après rompt le rythme. En dépit de ces détails, il nous semble fondamental de souligner une recherche qui, pour une fois, dépasse la traditionnelle aversion de Kafka pour la musique et montre au contraire la qualité de son oreille et sa perpétuelle attention à la dimension de l'écoute.