


« Peindre les forces » : Bacon, Kafka, Kundera et la proposition d'un personnage figural

Adélie Huguenin

 10.58048/2263-7664/4375

Vertiges du texte et de l'image

À partir de la distinction entre *figuratif* et *figural* (proposée par Jean-François Lyotard et continuée par Gilles Deleuze), cette réflexion transdisciplinaire voudrait relire les romans de Franz Kafka et de Milan Kundera à la lumière du travail de la figure élaboré par le peintre Francis Bacon. Il s'agira de théoriser la présence d'un personnage romanesque d'ordre figural, pour tâcher d'approfondir le qualificatif de « *quasi-abstrait* » qui caractérise souvent les protagonistes kafkaïens et kundériens. En interrogeant en outre la pratique du dessin des deux écrivains, cette étude sera l'occasion d'une compréhension renouvelée des rapports entre texte et image qui structurent leurs romans.

« Mirek aussi, ils l'ont gommé. Et s'il gravit en ce moment les marches qui vont le conduire à la porte de Zdena, ce n'est en réalité qu'une tache blanche, qu'un fragment de vide circonscrit qui monte la spirale de l'escalier¹. »

Ce passage du *Livre du rire et de l'oubli* de Milan Kundera est issu de la première partie du roman (« Les Lettres perdues »), où la méditation sur le thème de l'oubli s'échafaude à partir du récit de l'oubli civil d'un personnage dissident, au temps de la « normalisation » en Tchécoslovaquie occupée², doublé d'un oubli volontaire, celui de sa correspondance amoureuse avec une ancienne maîtresse méprisée pour sa laideur. La

métaphore filée qui assimile Mirek à « une tache blanche », à « un fragment de vide circonscrit » est éloquente en ce qu'elle exacerbe le caractère quasi-abstrait du personnage dans l'œuvre de Milan Kundera. Ce vague du personnage kundérien s'inscrit dans une tradition moderniste que Kundera fait commencer avec Franz Kafka³. On a pu dire de *l'homo absurdus* de Kafka qu'il n'était qu'un personnage à « l'enveloppe légère⁴ », sans épaisseur psychologique, tout accaparé par une lutte dont la visée s'estompe peu à peu. Les protagonistes⁵ kafkaïens ne sont pas ou sont peu caractérisés physiquement, tout au plus connaissons-nous leur âge. On ne saurait plus distinctement faire leur portrait moral, tant ils semblent ballotés par les circonstances : K. n'a d'autre projet que de prouver son innocence ou de rejoindre le Château, Karl Rossmann n'a d'autre but que de trouver une place⁶, dût-il renoncer à son patronyme (il se fait appeler Negro). De même chez Kundera : pour continuer l'exemple de Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, ce dernier n'est caractérisé physiquement qu'à l'occasion d'une proposition incidente (« il était petit et fragile⁷ »), entre parenthèses, et qui a une fonction ironique – pointer l'aspect grotesque du couple qu'il formait avec Zdena. Aucun élément biographique ne nous est donné, qui ne soit directement lié à l'intrigue présente et à la lumière qu'elle projette sur un problème anthropologique, l'oubli.

Dès lors, sont-ils encore des personnages ? Ne devrait-on pas plutôt les désigner comme figures⁸ ? Xavier Garnier identifiait, dans un corpus contemporain éclectique (les romans africain et occidental), la présence d'un « antipersonnage » qui serait la manifestation de l'inhumanité qui a accablé le XX^e siècle. La figure serait un personnage sans personne, catalyseur de forces extérieures inhumaines et dépourvu d'intériorité, « qui n'accèdera jamais au statut d'image⁹ ». Or, l'exemplarité de K. ou de Mirek n'enlève rien à leur individualité. Kafka et Kundera ne s'embarrassent pas d'un réalisme psychologique, mais ne les privent pas pour autant de vie intérieure. Le second croit encore au personnage quand il désigne le roman comme « le paradis imaginaire des individus¹⁰ ». En outre, même difficilement, le lecteur se représente mentalement ces personnages si peu caractérisés. Il y a bien une image produite, mais qui relève d'un régime particulier : elle tient de la figure, non pas conçue en termes négatifs (antipersonnage), mais comme un « entre-deux », « un champ de forces¹¹ » humaines. En marge – ou au creux – de la figuration qui serait « par définition pleine et positive¹² », Kundera et Kafka nous semblent proposer un mode de représentation *figural*.

Nous comprenons l'adjectif « figural » non seulement comme dérivant de la figure, mais relativement au *concept* de figural. Dans le domaine de l'esthétique, le Figural désigne une représentation d'une incomplétude essentielle, qui la soustrait au « figuratif » mais la donne, paradoxalement, comme totale et achevée. Cette conception moderne du figural n'est pas sans rapport avec la compréhension patrologique de la *Figura* à partir du dogme de l'Incarnation ; Tertullien emploie *figura* pour désigner l'hostie assimilée à la chair¹³. La figure manifesterait la « présence dans la dissemblance¹⁴ », ce qui correspond à notre appréhension du Figural comme un espace de représentation non pas abstrait, mais mimétique et sans réalisme figuratif. Gilles Deleuze, empruntant à la distinction établie par Jean-François Lyotard entre « figuratif » et « figural », a proposé de voir l'œuvre picturale de Francis Bacon comme la déclinaison d'un geste figural ; le peintre parvient à figurer l'infigurable, à « peindre les forces¹⁵ ». N'est-ce pas aussi la portée de l'œuvre de Kafka et de Kundera ? Deleuze suggère un rapprochement avec le premier, qui aurait dit vouloir « détecter les puissances diaboliques de l'avenir qui frappent à la porte¹⁶ » ; le second a lui-même commenté à deux reprises l'œuvre de Bacon, dans un court article pour la revue *L'Arc* (1977) et dans un essai intégré à son livre *Une rencontre*. Les deux artistes ne se sont jamais rencontrés, mais Bacon aurait dit du petit texte de Kundera qu'il livrait l'une des seules critiques dans lesquelles il se reconnaissait. Kundera y décrit « le regard du peintre [qui] se pose sur le visage comme une main brutale, cherchant à s'emparer de son essence, de ce diamant caché dans les profondeurs¹⁷. » Le « geste brutal » du peintre est continué par celui du romancier qui fait éclater l'identité de ses personnages, révoque la continuité illusoire de leur destin pour surprendre un éclair de singularité.

C'est, ainsi, à la faveur d'une comparaison avec les toiles de Bacon, que l'on élucidera ce que nous percevons comme la proposition d'un personnage figural dans le roman. La parenté esthétique entre les trois artistes est, du reste, prégnante : tous trois partagent la hantise du cliché, la méfiance envers le spectacle (de l'image sensationnelle, des sentiments), et cultivent un sens de l'image qu'ils opposent à l'hypertrophie du visuel¹⁸. Nous mobiliserons en outre les dessins des deux écrivains, dont la plupart ont été, pour l'un et l'autre, découverts très récemment par le public¹⁹.

Le cadre de la Figure

Dans sa monographie sur Francis Bacon, Deleuze décrit une « logique de la sensation » qui serait la matrice de l'œuvre du peintre, et qu'il définira comme le mode de penser de l'art en général. Il consacre le premier chapitre (« Le rond, la piste ») à l'isolement de la Figure, désignée avec une majuscule. Son propos nous invite à délimiter un cadre pour le personnage figural. Par un disque tracé au sol, un parallélépipède de verre, une flèche qui pointe la figure ou une ampoule nue qui l'éclaire, le peintre chercherait à « rompre avec la représentation, casser la narration, empêcher l'illustration, libérer la Figure : s'en tenir au fait²⁰. » (Fig. 1)

Image :



Fig. 1 : Francis Bacon, *Figure at a washbasin*, 1976, huile et lettrage par transfert à sec sur toile, 198 x 147.5 cm, Caracas, Musée d'art contemporain (CR : n° 76-12). © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018.

La déconstruction de rapports figuratifs (entre le tableau et un référent réel) et narratifs (entre les éléments du tableau), qui favorise la fulgurance du « fait » dans les toiles de Bacon, peut s'observer dans l'œuvre de Kafka et de Kundera à travers des procédés littéraires analogues. Les romans de Kundera tendent à effacer l'arrière-plan et s'en tiennent à un décor élémentaire – voire artificiel, presque en trompe-l'œil (*La Valse aux adieux*). Dans son premier roman, *La Plaisanterie*, les notations sont entre parenthèses, comme pour appuyer leur caractère conventionnel et dispensable. Chez Kafka au contraire, les descriptions sont saturées de détails. Mais cette saturation entraîne une perturbation du figuratif, et la description, bien souvent, peine à créer une image²¹ : nous pensons par exemple au bureau mécanisé de l'oncle de Karl. De plus, concernant la « casse » de la narration, elle pourrait correspondre à la forme des romans de Kafka, construits sur une succession inachevée de chapitres rappelant évidemment le mode d'association du rêve. Klaus Wagenbach évoque de plus une syntaxe qui égrène des « chapelets d'images²² », selon un enchaînement qui réduit l'action au minimum. Chez Kundera, la composition romanesque obéit à l'unité thématique davantage qu'à l'unité d'action, et fait le choix de la variation et de l'ellipse. Ces différentes caractéristiques qui font l'originalité des deux romanciers seraient-elles donc autant de moyens de « libérer la Figure » ?

Le lecteur de Kafka succombe à une impression d'incommunicabilité ; les événements semblent se raconter d'eux-mêmes et sans projet apparent²³. Les romans de Kundera suivent un modèle différent, car ils multiplient les métalepses d'auteur et jouent avec l'illusion réaliste. Le narrateur auctorial délimite l'espace romanesque à la manière d'un scénographe. Au commencement de la sixième partie de *La Vie est ailleurs*, il utilise même la métaphore d'un « observatoire²⁴ » depuis lequel le romancier scrute ses personnages. Cet antimimétisme affiché, cette manière de montrer le texte en train de se faire, nous rappellent les considérations de Francis Bacon sur le cadre, qu'il développe en réponse à Michel Archimbaud :

Le cadre, c'est quelque chose d'artificiel, et il est là précisément pour renforcer l'aspect artificiel de la peinture. Plus l'artifice des tableaux qu'on réalise est apparent, mieux cela vaut, et même, plus la toile a des chances de marcher, de montrer quelque chose. Cela peut sembler paradoxal, mais c'est une évidence en art : on atteint son but par l'emploi du maximum d'artifice, et l'on parvient d'autant plus à faire quelque chose d'authentique que l'artificiel est patent²⁵.

Le cadre donné au personnage figural, son « fait », est la *situation*. « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin²⁶ ». Joseph K. naît de cette situation : le réel qui l'excède - le hors-champ - sera tu, ou bien il n'apparaîtra que par des « fenêtres » ouvertes fugacement²⁷. De même, dans *Le Château*, le passé de K. ne lui apparaît que sous la forme d'un « souvenir fugitif » de sa ville natale, quittée « depuis si longtemps²⁸ ». Le personnage kundérien rejoint K. en ce qu'il naît d'une situation exemplaire qui est sa raison d'être : Agnès (*L'Immortalité*) naît d'un geste, Tomas et Tereza (*L'Insoutenable Légèreté de l'être*) naissent de la phrase « *einmal ist keinmal* » (« une fois ne compte pas ») et de borborygmes importuns.

Du reste, le « fait » des Figures de Kundera pourrait paraître anecdotique. De certains personnages, comme les libertins Jan dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou Rubens dans *L'Immortalité*, nous n'avons qu'une contre-biographie. Le roman kundérien veut justement démontrer que l'épisodique, et la prétendue insignifiance que l'on attribue aux événements marginaux, peuvent constituer une situation particulière où se révèle un problème existentiel général. Son postulat est qu'un individu ne peut jamais accéder à la signification d'un événement personnel au présent ; que la malédiction de l'homme est de ne jamais se connaître soi-même. Les personnages figuraux seraient en quête d'une identité, en suivant un mode existentialiste ou interactionnel²⁹. Dès lors, le roman ne fait plus de la psychologie, mais creuse des hypothèses à partir d'un fait. Si l'on doit à Jean-Paul Sartre la théorisation de ce passage au champ de l'existence, Kundera en voit l'origine chez Franz Kafka et son contemporain Jaroslav Hašek (*Le Brave Soldat Švejk*) : « Le roman des auteurs pragois ne se demande pas quel est le trésor caché dans la psyché humaine, mais quelles sont les possibilités de l'homme dans le piège qu'est devenu le monde³⁰ », écrit-il dans *Le Débat*, et on retrouvera cette formule paraphrasée

dans la cinquième partie de *L'Insoutenable Légèreté de l'être*.

Si c'est l'Histoire, et le triomphe de l'irrationnel lors de la Grande Guerre, qui ont achevé de transformer le monde moderne en un piège pour l'individu, cette situation est en fait révélatrice d'un piège fondamental, le drame de la condition humaine en tant que telle : des éléments fragmentaires façonnent tant bien que mal notre identité, dans un corps que l'on n'a pas choisi.

Dans la dernière nouvelle des *Risibles Amours*, « Édouard et Dieu », le protagoniste est soudain frappé par l'incohérence de la personnalité de son amie, dont l'identité se voit définie comme « l'assemblage fortuit d'un corps, d'idées et d'une biographie, assemblage inorganique, arbitraire et labile³¹. » De la même façon que le narrateur kundérien capte cette dispersion des assises identitaires, à travers le cadre resserré de la lunette de son « observatoire », le peintre s'accapare le piège : « Je ne veux rien dire avec la peinture, et surtout pas faire de discours moralisateur. *Il s'agit vraiment pour moi de dresser un piège au moyen duquel je peux saisir un fait à son point le plus vivant*³². » Les quatre murs vitrés, les stries obscures qui encadrent les Figures fonctionnent comme un redoublement du piège de leur propre corps³³ (Fig. 2). Le cadre ainsi posé, il reste à considérer quel est ce « point le plus vivant » de la fiction romanesque, dès lors que le personnage cesse de représenter « un être monolithique et cohérent³⁴ ». Le personnage figural que nous voulons théoriser est en effet pourvu d'une vitalité particulière, qui tient à ce qu'il donne à voir.

Image :



Fig. 2 : Francis Bacon, *Study for a Portrait*, 1949, huile sur toile, 149.2 x 130.5 cm, Chicago, Musée d'art contemporain (CR : n° 49-09). © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018

L'accident de la vie humaine : l'ébauche sans tableau, le tableau sans ébauche

Ce que figure le personnage figural, c'est moins la réalité que l'existence humaine, l'existence en tant qu'elle est « une esquisse de rien, une ébauche sans tableau³⁵ ». Cette inexpérience fondamentale de l'homme - vivre sans pouvoir répéter - est la signification de l'insoutenable légèreté de l'être : Kundera avait d'abord envisagé d'appeler son roman *La Planète de l'inexpérience*. L'insoutenable légèreté de l'être s'éprouve d'abord dans la contradiction entre l'âme et le corps, thème qui revient de façon obsessionnelle dans l'œuvre de Kundera. Dans son texte sur le « geste brutal » de Francis Bacon, Kundera voit la beauté des œuvres du peintre dans la quête sans cesse

recommencée de cette dimension essentielle de l'homme (l'identité d'un être malgré et avec le corps). Les figures de Bacon semblent vouloir s'échapper de leur propre corps, se débattre avec leurs propres contours ; par cette tentative, elles font éprouver toute la contingence d'un corps humain (Fig 3). Cette déformation évoque encore le personnage d'Alice (« Édouard et Dieu »), désignée par une comparaison du même registre thématique que les métaphores du « fragment de vide circonscrit » et de la « tache blanche » qualifiant Mirek dans *Le Livre du rire et de l'oubli* : « [...] il la voyait comme une ligne absorbée dans une feuille de papier buvard : sans contours, sans forme³⁶ ».

Image :

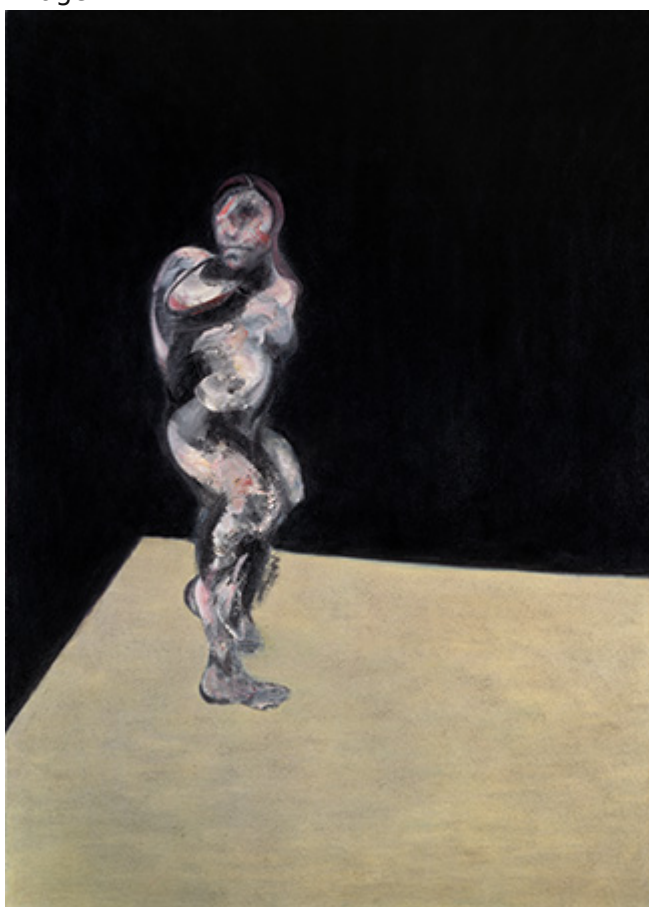


Fig. 3 : Francis Bacon, *Figure turning*, 1962, huile sur toile, 198 x 142 cm, Londres, collection privée (CR : n° 62-05). © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018.

Il est intéressant de convoquer les dessins des deux écrivains pour comprendre les enjeux de cette déformation. Dans son commentaire à la récente édition des croquis de

Kafka, Judith Butler propose de les analyser au prisme de la relation de l'écrivain au corps. Les figures dessinées réaliseraient le fantasme d'une vie hors du corps, d'une image soustraite à l'écriture. Elle observe dans les textes le « désir récurrent d'une *émancipation de l'existence incarnée par le biais de la ligne pure*, une ligne vide de substance et de poids, flottant dans les airs, libérée de la gravité, rendue invincible par la perte de son propre volume³⁷. » (Fig 4) Cette désincarnation est interdite au personnage figural, à l'image de la déformation d'Alice dans la nouvelle de Kundera, qui est comparée à une ligne de papier buvard, ce qui la rapprocherait de la tache, de la masse.

Image :



Fig. 4 : Franz Kafka, *Sans titre*, env. 1901-1907, encre de Chine sur papier à dessin ou aquarelle, 6,3 x 13 cm, NLI, ARC. 4* 2000 5 89 (CR : n°9 - Feuilles volantes, deuxième feuille, verso). © Les Cahiers dessinés

Image :



Fig. 5 : Franz Kafka, *Sans titre* (Personnage découpé dans le carnet de dessin), env. 1901-1907, encre de Chine sur papier, 6,3 x 4,6 cm, NLI, ARC. 4* 2000 5 37 (CR : n°117 - Personnages découpés dans le carnet de dessin).
© Les Cahiers dessinés

En suspension, sautillant dans les airs, sans sol ni mur pour repère (Fig. 5), la figure dessinée par Kafka réalise le fantasme de celui pour qui cette même légèreté était insoutenable. Voyons ce passage extrait des récits et fragments posthumes, que cite Judith Butler :

Mission ardue : parcourir sur la pointe des pieds une poutre fragile qui sert de pont, ne rien avoir sous les pieds, commencer par racler le sol avec ses pieds pour rassembler la terre sur laquelle on va marcher, ne marcher sur rien d'autre que son propre reflet qu'on voit au-dessous de soi, à la surface de l'eau, maintenir le monde entre ses pieds, et simplement crisper convulsivement les mains au-dessus de soi, en l'air, afin de pouvoir surmonter cette épreuve³⁸.

L'absence de gravité - l'insignifiance, l'inconséquence de soi-même - y est présentée comme un fardeau, une « épreuve » plutôt qu'une libération. La désincarnation ne pourrait se faire qu'au prix de l'unité de celui qui pourtant tente, grâce à l'équilibre de son corps, de « maintenir le monde entre ses pieds ». Elle débouche sur du néant, sur le blanc qui gagne d'autres silhouettes évanescentes (Fig. 6).

Image :

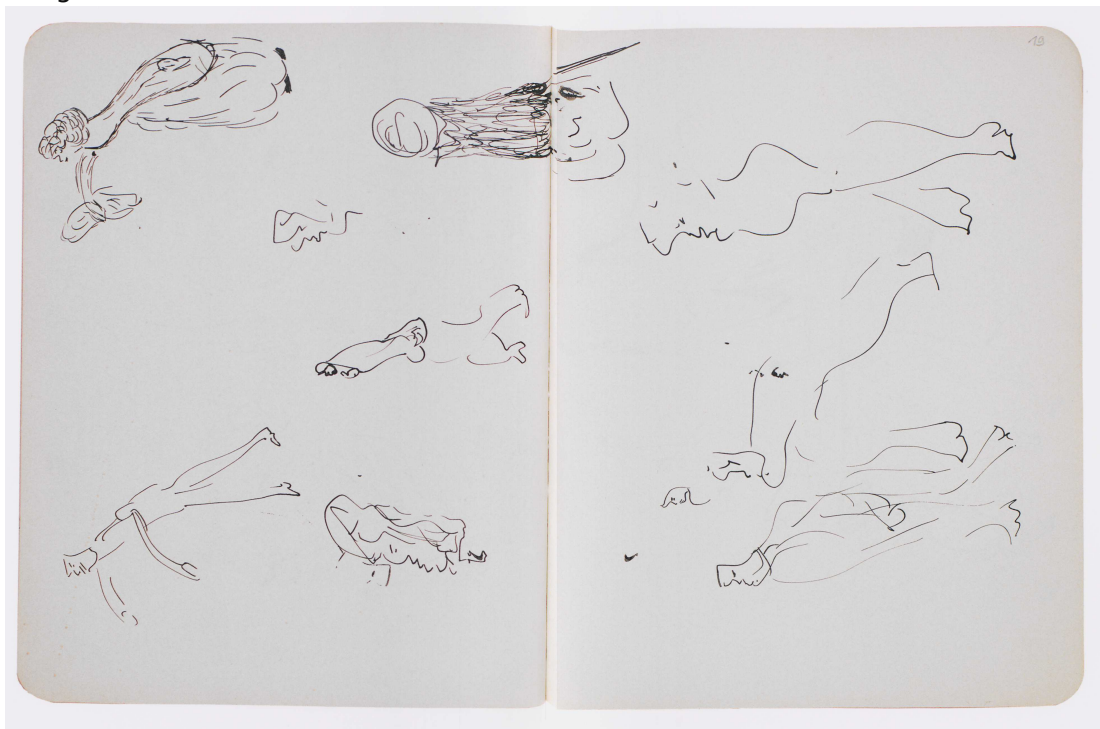


Fig. 6 : Franz Kafka, *Sans titre*, env. 1901-1907, crayon à papier, encre de Chine et encre sur papier, 16,4 x 20,5 cm, NLI, ARC. 4* 2000 5 37 (carnet noir). (CR : n° 98). © Les Cahiers dessinés

En ce qui concerne les figures des dessins de Kundera, la déformation est précisément la conséquence de cette tentative d'envol avortée (Fig. 7). La volonté de désincarnation échoue : un sol, un socle est toujours dessiné, et la figure aussitôt rattrapée par le poids d'un de ses membres (Fig. 8). Il n'empêche que cette quête de liberté dans la désincarnation anime le personnage de roman. Dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, c'est le souhait de Tamina, qui veut mourir au fond de l'océan pour cacher son corps aux regards. L'être du cadavre survivant à la mort, elle fait le rêve d'une mort comme non-être, échappant même au néant : une « mort tendrement bleutée comme le non-être³⁹

».

Image :



Fig. 7 : Milan Kundera, *Sans titre*, Brno, Bibliothèque de Moravie. © Knihovna Milana Kundery. Tous droits réservés

Image :

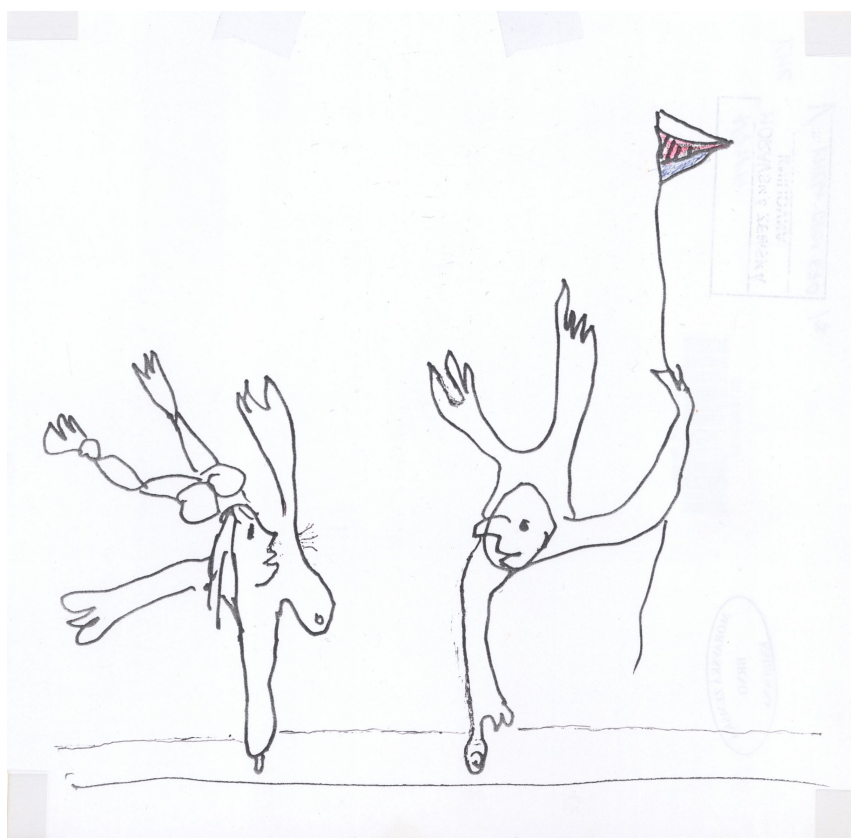


Fig. 8 : Milan Kundera, *Sans titre*, Brno, Bibliothèque de Moravie. © Knihovna Milana Kundery. Tous droits réservés

C'est l'accident qui préside à la création de Bacon, qui disait ne jamais faire d'esquisse. Dès lors, le « geste brutal » de Bacon est un geste figural : il figure l'accident qu'est la vie humaine, la condition inaboutie qui est la nôtre. Dans une certaine mesure, nous pourrions aussi le dire du trait de Kundera, où l'esquisse ne débouche sur aucun tableau : le dessin semble avoir été fait à main levée, d'un trait continu et hasardeux, comme s'il figurait l'insoutenable légèreté de l'être (« *une fois ne compte pas, une fois c'est jamais* »). (Fig. 8) Dans les dessins de Kafka, le trait est plus sporadique, donnant l'impression d'une ligne dirigée vers le blanc – quand chez Kundera, rappelons-nous, le vide était « circonscrit ». À première vue, le caractère relativement indéterminé – désarticulé – de certaines figures dessinées par Kafka (Fig. 4 et 6) peut rappeler l'aspect vague de K. Mais ce dernier reste coupable d'être – c'est le seul motif possible de son accusation dans *Le Procès* ; ce à quoi les figures des dessins résistent pour s'émanciper dans le blanc.

Le personnage figural *donne à voir* l'incomplétude insoutenable de l'existence, et cette vision est salutaire. De fait, le kitsch honni par Kundera correspondrait à l'esthétique et à la posture subjective qui veulent masquer l'inexactitude et le caractère aléatoire de l'être, à l'aide de clichés et de conventions. Les vies de Tomas ou de Franz dans *L'Insoutenable Légèreté de l'être* seront ainsi irrémédiablement réduites aux métaphores convenues : « *Il voulait le Royaume de Dieu sur la terre* » et « *Après un long égarement, le retour*⁴⁰ ». On a souvent traduit le kitsch par l'expression d'« art tape-à-l'œil ». Le kitsch permet d'*occulter l'invisible* qui est fonction de l'image⁴¹. Or le figural est un entre-deux de la représentation, qui ne subordonne pas l'image à la plénitude du visuel. Une toile de Bacon datant de 1952, qu'on a dite influencée par l'imagerie de propagande nazie⁴², montre de façon exemplaire la distinction entre les différents niveaux de figuration qui composent un régime de représentation figural (Fig. 9).



Fig. 9 : Francis Bacon, *Sans titre* (« Marching Figures »), 1952, huile sur toile, 198.1 x 137.2 cm, collection privée (CR : n° 52-22). © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved. DACS 2018

La figuration primaire – des soldats marchant en formation – est aussitôt « neutralisée », pour reprendre le lexique de Deleuze, par une figuration secondaire. En surplomb, une figure massive entre homme, chien et ours (un « esprit animal » dirait encore Deleuze) figure la brutalité invisible sans symbolisme, selon un régime de représentation qui neutralise le sensationnel tape-à-l'œil, le « trop-visible ». La *quasi*-abstraction se révèle tout à fait concrète – tel serait le cas du personnage figural.

Les possibles du figural : remplissages

« Le personnage n'est pas une simulation d'un être vivant. C'est un être imaginaire. Un ego expérimental⁴³ » écrit Kundera. Par « ego expérimental », Kundera signifie que le personnage incarne une version possible de soi-même, mais insiste aussi sur sa virtualité. C'est ainsi que le personnage devient figural : il n'est pas une restitution d'une forme comme peut l'être un personnage qui correspondrait, dans le discours, à une représentation figurative (ce qui est le cas du personnage conçu comme un type littéraire), mais son indétermination « institue l'ensemble des possibles de cette forme comme autant de dimensions des choses⁴⁴ ». La figure est mouvement : chez Kundera et Kafka, elle se distingue de la figuration portraitiste stéréotypée. « L'ensemble a certes l'air absurde, mais, à sa manière, achevé⁴⁵ » écrit le narrateur du *Souci du père de famille* (1919) à propos du personnage d'Odradek. Parce que le personnage a un caractère trop général ou au contraire, absurdement détaillé (comme Odradek), il se soustrait aux circonstances et à la figuration univoque. Ainsi, il peut être pré-figuration : catalyser des forces.

Analysant les toiles de Bacon, Deleuze évoque des forces élémentaires agissantes : l'inertie, la dissolution, la germination, l'accouplement, la déformation, rendues visibles par la peinture. Mais la littérature peut-elle aussi capter des forces invisibles ? Dans un article qui veut redéfinir l'adjectif « kafkaïen », intégré à *L'Art du roman*, Kundera explique que l'art rend visible ce qui était caché « quelque part là-dedans⁴⁶ ». Les découvertes de Kafka ne relèvent ainsi pas de la prophétie, mais du pressentiment : il

dé-voile ce qui était caché, une possibilité humaine qui était déjà présente à l'état virtuel, mais qui s'est avérée être actualisée par l'Histoire. Les « forces » telles que nous l'entendons dans le champ romanesque, sont l'intuition du réel donné par le texte.

Il est évident que dans les romans de Kafka se pressent le monde totalitaire et l'horreur de la Shoah. Pour Nathalie Sarraute, les circonstances protocolaires de la mort de Joseph K. préfiguraient les crimes des camps d'extermination en tant que possibilité humaine bien qu'inavouable. Les romans de Kafka, écrit-elle, déboucheraient sur la rupture définitive de tout contact : « Là, derrière ces limites extrêmes où Kafka les a non pas suivis, mais où il a eu le courage surhumain de les précéder, tout sentiment disparaît, même le mépris et la haine, il ne reste qu'une immense stupeur vide, un ne-pas-comprendre définitif et total⁴⁷. » Mais si la communication semble rompue avec un texte où émergent des forces abyssales, quelque chose de K. peut sauver le contact, grâce à un mode de compréhension expérimentale, relatif à la spécificité de la forme romanesque.

« La sagesse de l'incertitude⁴⁸ » qui guide le romancier est une conscience des possibles, que le lecteur acquiert par l'expérience même des contradictions – de la polyphonie – au fond de chaque discours. Le roman, comme le pense Kundera, répond d'une ambition intellectuelle clairement établie : « Le roman qui ne découvre pas une portion jusqu'alors inconnue de l'existence est immoral. La connaissance est la seule morale du roman⁴⁹. » Mais les moyens de la connaissance sont rationnels et irrationnels. L'événement du personnage figural, dont le texte esquisse le contour, déborde sa surface intellectuelle, et révèle la force de l'affect au fond de toute compréhension littéraire.

La figuralité du personnage romanesque tiendrait donc à son aspect *linéamentaire*, qui attend d'être complété. On pense alors au trait des dessins de Kafka et Kundera, ce qui pose question : la notion plastique de figural peut-elle vraiment qualifier une image littéraire – et mentale – au même titre qu'une image visuelle ? C'est à l'appui de l'esthétique de l'effet que l'on peut enfin envisager le discours romanesque dans son « épaisseur » figurale, le visible devenant fonction et condition du lisible. Jean-François Lyotard suggérait dans *Discours, Figure* « de se laisser glisser dans le puits du discours pour trouver cet œil qu'il comporte en son centre⁵⁰. » Le personnage figural pourrait

participer à déciller cet œil ; être la force non pas contre, mais *dans* la structure.

On dirait du personnage figural qu'il n'est pas seulement un signe catalysable (un morphème qui passerait de « vide » à « plein » au fil de la lecture⁵¹), mais un appel. Vincent Jouve a théorisé un « effet-personnage » pour pallier les lacunes d'une analyse purement fonctionnelle du personnage : « L'œuvre, quoique verbale, affirme-t-il, débouche toujours sur *autre chose* que du verbal⁵² ». On sait aussi le caractère affectif de l'image de représentation qui constitue l'acte de lecture. En outre, Iser écrit que « le caractère esthétique du sens est extrêmement instable et menace constamment de se transformer en détermination discursive. Mais ce n'est que lorsqu'on s'interroge sur sa signification que le sens perd son caractère esthétique en faveur de traits discursifs. À partir de ce moment, il cesse de se signifier lui-même et de constituer un effet esthétique⁵³. » Ainsi, la nature de l'effet esthétique est d'excéder la détermination discursive. Ce qui se joue avec le personnage figural relève de cette indétermination, susceptible de créer une « vue » intime⁵⁴ (Fig. 10), d'ouvrir un œil au fond du discours : « Le sens ne peut être perçu que comme une image qui viendra se loger dans les contours tracés par le texte structuré. Ce "remplissage" des contours par l'image est une condition élémentaire de la communication⁵⁵. »

La « logique de la sensation », qui organise l'effet des tableaux de Bacon dans le discours de Deleuze, culmine dans la « sensation colorante⁵⁶ ». En empruntant au lexique de la théorie de la lecture, nous faisons l'hypothèse que l'effet esthétique du roman moderne pourrait culminer dans un *remplissage* exercé par le lecteur dans le *blanc* du texte, dans la « tache blanche », le « fragment de vide circonscrit⁵⁷ » du personnage figural.

Image :



Fig. 10 : Milan Kundera, *Sans titre*, Brno, Bibliothèque de Moravie.

© Knihovna Milana Kundery. Tous droits réservés

« Rappelle-toi que le rôle du peintre n'est pas de reproduire le contour des choses, mais de créer sur le papier un monde de ses propres lignes⁵⁸ » conseille le personnage du peintre à Jaromil dans *La Vie est ailleurs*. À partir de ces lignes élémentaires qu'offrent le texte et l'image, le lecteur va créer, en la Figure, un être de *chair*. Ce personnage n'est pas une poupée de cire⁵⁹ destinée à la poussière des musées, car c'est bien du lecteur lui-même dont il est question, révélé à lui-même par tous ses egos expérimentaux.

1 Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, trad. François Kérel revue par l'auteur, *Œuvre*, I, Paris, Gallimard, Pléiade, 2017, p. 942. Nous soulignons.

2 Près d'un an après l'invasion soviétique d'août 1968, qui marquera l'échec du Printemps de Prague, le Parti communiste tchécoslovaque mène une politique de « normalisation » qui vise à occulter les récentes velléités de réforme (le « socialisme à visage humain » d'Alexander Dubček), invisibilise et persécute les personnalités contestataires. Son instigateur, Gustáv Husák, est nommé dans le même roman « le président de l'oubli » (*Ibid.*, p. 1071).

3 Milan Kundera, *L'Art du roman*, *Œuvre*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, 2016, p. 720.

4 Nathalie Sarraute, « De Dostoïevski à Kafka », *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, p. 54. Précisons que pour Sarraute, l'opposition tranchée entre roman psychologique et de « situation » n'est pas valide : elle tâche de démontrer pourquoi Kafka est un continuateur de la poétique de Dostoïevski, notamment à travers la « recherche de contact » de ses personnages qui motive leurs acrobaties psychiques. Kundera, lui, oppose nettement leurs esthétiques romanesques.

5 En ce qui concerne les personnages secondaires, souvent un détail (la main palmée de Leni) est relevé, ou un trait comique (les charmes imposants de Brunelda) est accentué, mais qui ajoutent plus qu'ils n'enlèvent à leur dimension insaisissable, bizarre ou onirique.

6 À l'hôtel Occidental où il s'apprête à travailler : « "Alors, vous êtes libre ? demanda-t-elle. — Oui, je suis libre", dit Karl, et rien ne lui semblait avoir moins de valeur. » (Franz Kafka, *Amerika*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, 2024, p. 171).

7 Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 933.

8 François Ricard propose le terme de « figure » pour désigner le personnage kundérien, une catégorie « plus générale que le personnage, mais moins désincarnée que le "type" ou le "caractère" ». (*Le Dernier Après-midi d'Agnès*, Paris, Gallimard, Arcades, 2003, p. 75).

9 Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure. Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P. I. E.- Peter Lang, 2001, p. 15.

10 Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op.cit.*, p. 807.

11 Benoît Tane, « Retours de la figure », *Rubriques*, n°1, « Figures et images. De la figura antique aux théories contemporaines ? », dir. Benoît Tane, Utpictura18 (en ligne), 2024.

12 Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992, p. 446.

13 Voir Philippe Dubois, « La question des Figures à travers les champs du savoir : le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach » in François Aubral et Dominique Château (dir.), *Figure, figural*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 17.

14 Mathieu Bouvier, « *Un geste figural. Fra Angelico, La Madone des ombres* », in www.pourunatlasdesfigures.net, dir. Mathieu Bouvier, La Manufacture, Lausanne (He.so) 2018, consulté en ligne le 19/02/2026.

15 Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, L'ordre philosophique, 2002 (titre du huitième chapitre).

16 Kafka cité par Wagenbach, *ibid.* p. 61.

17 Milan Kundera, auto-cité dans « Le Geste brutal du peintre : sur Francis Bacon », *Une rencontre*, *Œuvre*, II, *op. cit.*, p. 1131-1132.

18 Sur la distinction entre image et visuel, voir par exemple la périodisation de Régis Debray, *op.cit.*, p. 286.

19 Si certains dessins de Milan Kundera ornaient déjà les couvertures de ses livres en collection Folio, un grand nombre de dessins de l'auteur sont inédits, et conservés avec les archives personnelles de l'écrivain à la Bibliothèque morave (Moravská Zemská Knihovna). Ils ont été acquis à la suite de la donation de Milan et Věra Kundera à la ville de Brno. Concernant ceux de Kafka : après un procès qui a donné raison à la Bibliothèque nationale d'Israël contre les ayants-droits d'Ilse Ester Hoffe, l'amie et secrétaire de Max Brod qui avait hérité des dessins, ils ont été enfin catalogués et rassemblés dans une

édition critique en 2021 (en France : *Kafka, les dessins*, dir. Andreas Kilcher, Paris, Les Cahiers dessinés, 2021).

20 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 12.

21 Judith Butler le conçoit comme un effet propre à l'écriture de Kafka. (« "Mais quel sol ? quel mur ?" La vie des corps dans les croquis de Kafka », trad. Gaëlle Cogan, in Andreas Kilcher (dir.), *Kafka : les dessins*, Paris, Les Cahiers dessinés, 2021, p. 277-291, p. 291).

22 Klaus Wagenbach, *Franz Kafka : Années de jeunesse (1883-1912)*, trad. Élisabeth Gaspar, Paris, Mercure de France, 1967, p. 88.

23 Cf. Rémi Astruc, « Figures modernes de la singularité et pensée de la communauté », in Michel Kauffmann et Rolf Wintermeyer (dir.), *Figures de la singularité*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.

24 Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, *Œuvre*, I, *op. cit.*, p. 703.

25 Francis Bacon, *Entretiens avec Michel Archimbaud*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2016, p. 140 sq.

26 Franz Kafka, *Le Procès*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 23.

27 Voir Milan Kundera, « Les Chemins dans le brouillard », *Les Testaments trahis*, *Œuvre*, II, *op. cit.*, p. 963.

28 Franz Kafka, *Le Château*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Folio, 1984, p. 16.

29 Voir l'article « Kundera, romancier de l'interaction » de Maxime Rovere, pour qui le personnage kundérien « est absolument privé d'épaisseur : il devient comparable à une vitre où bat la pluie. Nous pouvons suivre à sa surface les caprices des événements, mais ces caprices - tout comme les petits ruisseaux où s'unissent les gouttes d'eau - dépendent de rapports tout à fait observables. » (*L'Atelier du roman*, n°100, Paris, Buchet Chastel, 2020, p. 145).

30 Milan Kundera, « Prague, poème qui disparaît » [1980], in *Quatre-vingt-neuf mots*, Paris, Gallimard, 2023, p. 84.

31 Milan Kundera, *Risibles Amours*, *Œuvre*, I, *op. cit.*, p. 180.

32 Francis Bacon, cité par Jean-Louis Prat, *Bacon-Freud : expressions*, cat. exp., Saint-Paul, Fondation Maeght, 1995, p. 100. Nous soulignons.

33 Cf. Itzhak Goldberg, « Studies of the Human Body », in *Connaissance des arts*, « Bacon en toutes lettres », hors-série n°872, 2019, p. 32-41, p. 39.

34 Milan Kundera, *Risibles Amours*, *op. cit.*, p. 179.

35 Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, trad. François Kérel revue par l'auteur, *Œuvre*, I, *op. cit.*, p. 1145.

36 Milan Kundera, *Risibles Amours*, *op. cit.*, p. 180.

37 Judith Butler, art. cit., p. 282. (Nous soulignons).

38 Cité par J. Butler, *ibid.*, p. 284.

39 Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 1084.

40 Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *op. cit.*, p. 1365.

41 Cf. Adélie Huguenin, « L'image, une nourriture pour l'homme-kitsch », *Alkemie*, n°30, « L'image », dir. Răzvan Enache et Mihaela-Gențiana Stănișor, Classiques Garnier, 2022, p. 213-231.

42 Cf. Martin Hammer, *Francis Bacon and Nazi Propaganda*, Londres, Tate Publishing, 2012.

43 Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 726.

44 Luc Vancheri, « Introduction à une cartographie théorique du concept de figural », *Lo Sguardo. Rivista Di Filosofia* [en ligne], n° 17, 2015.

45 Cité par Judith Butler, art. cit., p. 291.

46 Il emprunte la formule à un vers du poète morave Jan Skácel. (Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 767).

47 Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 65.

48 Milan Kundera, *L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 708.

49 *Ibid.*, p. 707.

50 Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 13.

51 Voir l'analyse sémiotique du personnage de roman que propose Philippe Hamon, cité par Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 2008, p. 38.

52 *Ibid*, p. 11.

53 Wolfgang Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles, Mardaga, Philosophie et langage, 1997, p. 52 sq.

54 Pour Xavier Garnier, dans son essai sur la figure (*op. cit.*), celle-ci ne peut que catalyser des forces inhumaines et extérieures, et rend impossible l'investissement psychique du lecteur. De plus, sa présence marque l'échec d'une compréhension du texte comme structure au bénéfice de la forme. Nous avons une interprétation contraire de la figure, parce que nous traitons du figural comme d'une fonction du personnage, et ne concevons pas la figure comme son opposé (« antipersonnage »).

55 Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 29-30.

56 Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, *op. cit.*, p. 105.

57 Milan Kundera, *Le Livre du rire et de l'oubli*, *op. cit.*, p. 942.

58 Milan Kundera, *La Vie est ailleurs*, *op. cit.*, p. 497 sq.

59 Voir l'image de Nathalie Sarraute : « [...] ce vaste musée Grévin où sont relégués, tôt ou tard, les "types" littéraires » (*op. cit.*, p. 44).