

Dossier « Kafka »

Baillie, Jean-Pascal (dir.)

Pour citer cet article :

Baillie, Jean-Pascal (dir.). 1997. *Postures*, Dossier «Kafka», n°1. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/numeros/kafka>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans: Baillie, Jean-Pascal (dir.). 1997. *Postures*, Dossier «Kafka», n°1, 119 p.

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

POSTURES

vol. I /no.1/printemps 1997

Direction du numéro:

Jean-Pascal Baillie

Comité de rédaction et de lecture:

Pascal Caron

Michel Fournier

Stéphane Inkel

Philippe Jolivet

Julie Lachance

Michelle Le Risbé

Élaine Mendes

Sylvie Plante

Nicolas Therrien

Graphisme:

Bernard Belzile

Photographie en couverture:

Xavier Loyat

Nous tenons à remercier tout particulièrement Eva LeGrand et Louise Dupré et Me Marcel Plante pour leur aide et leur soutien.

POSTURES bénéficie d'une subvention de l'association modulaire des étudiants au baccalauréat en études littéraires.

La correspondance doit être adressée à:

Postures, 111 De Brésolettes,
Boucherville (Québec) J4B 6M7

La revue laisse aux auteurs-es l'entière responsabilité de leurs textes, photos, illustrations.

Tous droits de reproduction, de rédaction et d'adaptation réservés 1997.

Liminaire

*Vaincre la pudeur de la
pensée inachevée.*

Postures est avant tout une revue littéraire, un espace réservé à la publication de textes d'étudiants en études littéraires des premier et deuxième cycles. *Postures* a été créée dans le but d'offrir la possibilité de partager d'excellents travaux qui trop souvent restent muets au fond des tiroirs.

Postures propose à chaque numéro un dossier spécial, traitant d'un sujet ou d'un auteur en particulier, ainsi qu'une seconde partie regroupant des textes variés qui abordent la littérature d'ici et d'ailleurs, de toutes époques, de tous genres, selon différentes approches.

Ce premier numéro présente un dossier constitué de quatre textes portant sur certains romans et nouvelles de Franz Kafka. Chacune de ces analyses offre un parcours différent à l'intérieur des méandres de l'oeuvre de cet auteur.

De Kafka à Victor Lévy-Beaulieu, en passant par Flaubert et Bataille, c'est un éventail de textes qui se déploie, offrant diverses analyses littéraires ainsi que quelques écrits à contenu plus théorique.

Enfin, nous tenons à souligner que *Postures* est un projet en évolution, appelé à se développer et à se transformer au fil du temps. Nous en profitons également pour vous annoncer qu'un dossier consacré à la poésie québécoise contemporaine est en préparation. D'ici là, nous vous souhaitons une bonne lecture.

Le comité de rédaction

Ce premier numéro n'a été possible qu'avec l'excellente réponse des étudiants. Si la qualité ne dépend pas uniquement de la quantité, il serait vain de nier son apport important. Nous comptons donc sur une récolte de textes encore plus vaste, si possible, afin d'augmenter le critère premier de qualité de la revue.

Vous pouvez nous faire parvenir vos textes dès maintenant et à l'adresse suivante:

POSTURES
111 DE BRÉSOLETTES, BOUCHERVILLE
J4B 6M7

Nous vous prions de nous les expédier en trois exemplaires accompagnés d'une version sur disquette et d'y joindre vos adresse et numéro de téléphone.

Les normes de présentation employées seront les mêmes que pour ce premier numéro (notes en fin d'article, etc.), il sera donc aimable de vous y conformer afin de nous éviter un surcroît de travail.

Nous espérons vous lire nombreux dès cet été. Nous vous remercions d'avance,

le comité de rédaction.

Sommaire

Dossier Franz Kafka:

Le regard comme désir dans l'oeuvre de Kafka Pascal Caron.....	9
La main et l'esthétique du geste chez Kafka Elsa Marsot.....	21
Régence ou la rumeur dans l'oeuvre de Kafka Michel Fournier.....	33
Le corps comme spectacle dans les récits courts de Franz Kafka François Gonin.....	51

Études:

Bataille, son narrateur et sainte Simone, ou la nouvelle trinité Stéphane Inkel.....	66
La pourriture dans <i>Madame Bovary</i> Julie Larose.....	77
<i>Monsieur Teste</i> , un apport à la connaissance de l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu Jean-Pascal Baillie.....	85
La poétique du foyer chez Emily Dickinson Geneviève Baril.....	93
Le savant et le sot David Dorais.....	103
Des corps textuels Marie-Ève Mathieu.....	113

Dossier Franz Kafka

Le regard comme désir dans l'oeuvre de Kafka

Pascal Caron

Et s'il y avait un moyen de voir sans ouvrir les yeux. De voir sans *poser* son regard sur les choses, sans courir ainsi le risque de les égratigner et de les altérer. Si cela était possible, Joseph K. et le géomètre K. n'auraient pas tant de difficultés à participer à la communauté. Mais peut-on parler de communauté dans les romans de Kafka ? Sûrement pas : la masse informe des fonctionnaires et des éléments du tribunal grouille plutôt à la façon d'une machine bien réglée ou d'un animal sans conscience. Sans désir donc. Cependant, K. et Joseph K., dans *Le Château* et *Le Procès*, agissent selon un désir précis mais complexe : celui d'une formation d'identité.

Afin d'identifier quelle est la nature du désir habitant les deux personnages en question, nous prendrons une citation de la *Description d'un combat*, puis nous la déploierons en guise de fil conducteur. Ensuite, sera observé par le biais de la figure féminine, de la lucidité extrême, de l'antilyrisme et de l'antiesthétisme de l'écriture de Kafka, la tentative d'actualisation du désir-exigence. Nous constaterons finalement l'échec de la quête identitaire qui découle autant de la structure « contiguë » de l'espace romanesque, que de la trahison du regard porteur d'un reflet de soi édulcoré.

Joseph K. et le géomètre du *Château* sont tous deux plongés dans un univers qui ne semble pas avoir d'espace, d'aire précise où

les insérer. Par tâtonnements, ils aspirent à toucher - ou plutôt à *voir* - cette instance infinie aux mille portes d'entrées (ce qui équivaut à l'absence de porte) qui se dérobent sans cesse comme un *labyrinthe à perte de vue*, pour reprendre les mots de Kundera. Tribunal ou château, cela importe peu. Le malaise d'une identité en suspension demeure.

Dans cette perspective, peut-on affirmer que le « héros » de Kafka, dans ces deux romans, n'est plus que pantin aux rares velléités de protestations ? Si rien ne nous autorise à faire de lui un *révolté* avec toute la densité que ce terme recèle, il ne faut pas non plus le considérer comme un simple objet. En éprouvant des difficultés à s'inscrire dans l'organisation générale de l'instance (administrative ou judiciaire) où il *choisit* de pénétrer, il se positionne en marge des éléments - dossiers, fonctions, fonctionnaires - qui la constituent. C'est-à-dire à l'extérieur de cette logique de l'objet, implacable, où aucune faille n'est admise. Mais selon quel mouvement ou quelle nécessité le personnage marque-t-il sa singularité ? De sujet comme cible de l'exclusion à objet comme rouage de l'instance, quelque chose pousse le héros par-delà la contingence de son entourage : le désir.

Il n'y a jamais eu d'époque où je fusse convaincu par moi-même de mon existence. De fait, je ne saisis les choses qui m'entourent que par des représentations à ce point délabrés que j'ai toujours le sentiment que les choses ont vécu à un certain moment, mais qu'à présent elles sont en train de sombrer. J'éprouve sans cesse, monsieur, l'envie torturante de voir les choses telles qu'elles doivent se présenter avant qu'elles ne se montrent à moi. Elles sont sûrement alors belles et calmes. Ce doit être ainsi, car souvent j'entends les gens en parler en ces termes.¹

Ainsi parle l'homme en prière dans *la Description d'un combat*. Nous prendrons cet extrait pour jeter un éclairage nouveau sur les motivations des deux personnages de Kafka. Pourquoi ce passage ? Non seulement représente-t-il, nous le verrons, un « programme » du désir, une explication condensée (ce qui ne signifie pas réductrice) de l'exigence qui anime le géomètre et Joseph K., mais encore peut-il être envisagé, vu l'antériorité de la *Description* par rapport aux deux romans, en tant que lieu d'émergence de la nature véritable de

ce même désir. Ce que *Le Procès* et *Le Château* déploient de façon explicite en terme de désir, la *Description d'un combat* le met en place implicitement.

... l'envie torturante de voir les choses telles qu'elles doivent se présenter avant qu'elles ne se montrent à moi.

Aucune révolte radicale ne se dessine. La direction des gestes de K. et de Joseph K. n'est pas tant la quête d'une liberté qui serait absolue - alternative relevant de l'utopie chez Kafka - que la recherche d'une issue. Ce qu'il faut, c'est choisir devant l'éventail des portes tantôt ouvertes, souvent fermées (en apparence du moins, comme dans la parabole « Devant la loi »). Inévitable choix.

Le personnage de Kafka va d'une porte à l'autre mû par un désir : voir précisément ce qui se dérobe à son regard. Obéissant à une exigence, il *doit* voir la face cachée des choses non altérée par son propre regard. Son drame est que si *elles sont en train de sombrer*, ces choses qui l'entourent, la faute ne peut être imputée à nul autre que lui-même. *Belles et calmes* elles ne sont plus dès qu'il se tourne vers elles. Comme le dit Sartre dans *L'Être et le Néant* : « Et ce moi que je suis, je le suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné, car le regard d'autrui embrasse mon être et corrélativement les murs, la porte, la serrure ; toutes ces choses-ustensiles, au milieu desquelles je suis, tournent vers l'autre une face qui m'échappe par principe² ». Il s'agit là de la position de K., Joseph K. et de l'homme en prière. Ceux-ci ne peuvent fermer les yeux sur ce qui leur échappe et ne contempler qu'une facette de leur entourage. Pas plus qu'il leur est possible de rejeter la faute du monde aliéné sur autrui. Cet autre est pour lui, avant tout, nécessité.

Si le géomètre reste au village, c'est par choix. Comme Joseph K. courant aux greniers de la justice sans convocation précise et officielle, sa liberté ne semble nullement remise en cause. Toutefois, au-delà de sa liberté, son existence elle-même est impliquée. Parlant à Olga, K. ne peut « pas se refuser le plaisir de (...) contester par sa petite expérience vécue, pour se convaincre plus nettement tout aussi bien de l'existence de ce monde que de la sienne propre.³ » En fait, ce qui perverti son monde, c'est-à-dire l'émergence soudaine d'autrui au sein de celui-ci, correspond à l'assise de sa propre existence. Il existe *par et pour* autrui, trouvant par un étrange paradoxe l'assurance de son être dans cela même qui l'ébranle. Et puisque cette bonne, cette sœur ou cette prostituée - pour reprendre la catégorisation de

Deleuze et Guattari - ne suffisent pas à lui procurer la certitude de ce qu'il est, elles en qui il ne trouve aucun reflet, il s'aventure plus profondément dans la contradiction. Il désirera voir ce qui ne peut l'être, ce « ...tribunal suprême (...) tout à fait inaccessible⁴ » dont personne ne peut dire à quoi il ressemble, ou encore Klamm à l'allure sans cesse changeante, « ...objet de tant de désirs si rarement exaucés...⁵ » à propos duquel Marthe Robert note avec beaucoup de justesse qu'« il lui suffirait d'être vu pour être atteint au point le plus sensible de sa puissance.⁶ »

Cependant, la motivation première du personnage de Kafka n'est pas de fissurer la stable organisation judiciaire ou bureaucratique. Elle demeure, nous l'avons dit, la poursuite d'une certitude de l'existence, donc la détermination d'une identité. Qu'on lui dise qu'il est drôle, il prendra ces mots pour s'en habiller afin de pouvoir dire qu'il *est*. Mais il ne peut oublier que ce ne sont que des *mots*. En perdant la maîtrise du verbe et du même coup la faculté de modeler le paysage, comme dans la *Description d'un combat*, il se tourne inévitablement vers autrui. Non plus vers l'autre qui prodigue des paroles à profusion, mais vers un autre muet. Ou invisible, peu importe. Puisque de l'illusion d'une maîtrise verbale du monde à l'aspiration à une instance impalpable, on ne se retourne pas vraiment. On tourne sur soi pour revenir au même horizon.

...je ne saisis les choses qui m'entourent que par des représentations à ce point délabrées...

La loi, l'instance à atteindre, tribunal ou château, n'est pas *seulement* désir. Lorsque Deleuze et Guattari affirment l'omniprésence du désir en voulant se dissocier d'une transcendance de la loi, ils posent une équivalence qui ne tient plus à partir du moment où l'instance devient *machine*. Si désir immanent il y a, cela ne signifie pas qu'il procède d'une omniprésence englobante, laquelle embrasserait d'un mouvement unique l'ensemble de ses *rouages*. Au contraire, c'est à partir de K. et de Joseph K. que rayonne le désir : celui de la découverte de la face cachée des choses pour la formation de l'identité. Par conséquent graviteront autour d'eux divers lieux d'inscription de désirs *secondaires*, comme autant d'espoirs d'accession à l'objet de celui dont ils découlent. Le livre du juge aux images obscènes ne constitue pas une preuve de l'égalité entre loi et désir. Pas plus que cette beauté étrange qui enveloppe soudainement l'accusé. Ce dernier est source du désir, lequel lui est immanent et

dirige son existence ; notamment face à la femme qui, à l'instar du tribunal, « ...ne (...) demande rien. (...) t'accueille quand tu viens, et te laisse partir quand tu t'en vas.⁷ » Les deux héros subissent, mais surtout posent les gestes.

Afin de poursuivre cette course du regard qui veut saisir l'autre côté des choses, plusieurs directions et attitudes sont adoptées. Avant d'en observer quelques unes, spécifions ceci : le désir doit avant tout passer par une rupture de l'illusion. L'univers du *Procès* et du *Château* se bâtit entre autres sur une logique du mensonge. L'enjeu y est « ...d'acquérir une infinie patience et d'incarner successivement tous les mensonges possibles pour montrer, sur le fond noir des apparences, le *négatif* de la vérité.⁸ » Ce n'est pas tant la quête de la vérité qui importe, mais plutôt la rectification du délabrement des représentations. Abîmées, les choses doivent être regardées sous un angle nouveau, précisément avant qu'elles ne sombrent totalement dans cet abîme.

Premier point de rayonnement du désir de K. et de Joseph K. (et du narrateur de la *Description d'un combat* pourrait-on ajouter) : la figure féminine. La femme devient désir secondaire et utilitaire, étant considérée d'une façon avouée ou non comme moyen d'accession au désir premier. Elle est ce « ...quelqu'un qui me donne de la valeur aux yeux des hommes sans que j'aie besoin de commencer par l'acquérir.⁹ » On retrouve ici le désir premier reformulé : cautionnement et approbation de cette valeur non plus aux des hommes, mais par la vision de l'instance et de ce qui se dérobe. Mais pourquoi passer par les femmes ? Comme le dit K. au prêtre, elles « ...ont un grand pouvoir.¹⁰ » en ceci qu'elles sont toutes en liaison plus ou moins directe avec le tribunal ou le château. Elles sont susceptibles de mener à l'approbation tant recherchée. Donc au regard qui ferait exister.

Mlle Bürstner, la laveuse, Leni, autant de figures féminines qui dans *Le Procès* aident à la poursuite de l'actualisation du désir. Sans elles, l'on arriverait rapidement à une impasse. Plus encore : au-delà d'une simple aide, la femme devient moteur du désir pour K. « Alors qu'elle était avec moi, j'étais constamment parti dans ces expéditions dont tu te moques tant, maintenant qu'elle est partie, je n'ai presque rien à faire, je suis fatigué, et je ne désire qu'une oisiveté encore plus complète. ¹¹ » dit-il à propos de Frieda. La femme agit non seulement comme aide dans la perspective d'une éventuelle progression, mais encore en tant que reposoir et appui qui préservent

de la menace de la régression. Régression qui passe par une assimilation par la masse sans individualité, donc sans valeur. Avec la femme, noyé dans une fatigue située à la limite de l'aliénation, le désir semble disparaître : « Il aurait peut-être été plus intelligent de copier Jérémie (...) de copier tout à fait Jérémie, de faire également ostentation de sa fatigue vraiment grande, de s'écrouler ici, dans le corridor...¹² ». Femme nécessaire, pourtant non suffisante à un aboutissement. *Connecteur, enchaînement*, elle brise toute menace de stagnation. Cependant, elle ouvre aussi sur un enchaînement à l'infini.

Une attitude - double, il est vrai, puisqu'elle peut être repérée simultanément à deux niveaux - porte aussi la marque du désir. D'une part, attitude spécifique au plan de l'écriture elle-même, comme solution à l'absence de certitude vis à vis sa propre existence. *Le Procès* et *Le Château* sont antilyrisme et antiesthétisme. « Empoigner le monde au lieu d'en extraire les impressions, travailler dans les objets, les personnes et les événements, à même le réel, et non dans les impressions. ¹³ » Plus de Beauté qui, dans sa définition conventionnelle et traditionnelle, n'est que le véhicule de l'émotion esthétique. On se situe de plain-pied dans le concret, à l'intérieur afin de constater à sa source l'immanence du désir. La rupture de l'illusion passe directement par le refus de l'impression et du saisissement lyriques, synonymes du délabrement des choses dans ce monde qui tend à ériger le mensonge comme vérité.

Cette attitude s'inscrit d'une autre façon au niveau de la diégèse et de la narration. Si mensonge il y a, il faut lui opposer le raisonnement le plus rigoureux afin de le désamorcer. Avec une *lucidité extrême*, K. et le géomètre se dressent devant l'assemblée, devant le tribunal, devant la cohue des fonctionnaires, pour briser le voile entre réalité et sujet. Le sujet est précisément celui qui se dresse. La réalité est cette face qui sans cesse fuit loin du regard. L'analyse de la situation est constante chez le personnage de Kafka. Toutefois, elle répond à une logique nouvelle qui n'appartient qu'au sujet en question. Lorsque réalité et sujet se confrontent, ce sont en fait deux raisonnements qui se heurtent. Et en poussant sa lucidité à son paroxysme, le personnage n'abolit pas cette collision. Au contraire, il creuse l'écart entre lui et le monde. Que l'on songe à Joseph K. au début de l'instruction : sa longue tirade, qu'il veut sans faille, s'applique à n'omettre aucun détail. Ou encore au narrateur de la *Description d'un combat* marchant avec son compagnon

amoureux : « C'est qu'il est heureux, c'est ça, et c'est bien la façon qu'ont les gens heureux de trouver naturel tout ce qui se passe autour d'eux. Leur bonheur instaure une logique éblouissante. (...) Et même si la lubie le prenait, - un homme heureux est tellement dangereux, cela ne fait pas de doute - il me tuerait d'un coup comme ferait un voyou.¹⁴ » Ensuite, le narrateur se sauve à la course. Comme pour illustrer et expliquer une fuite d'une autre nature, résultat d'un raisonnement qui n'appartient qu'à lui seul. C'est cela, prendre le parti du monde dans le combat entre lui et soi-même¹⁵.

Il n'y a jamais eu d'époque où je fusse convaincu par moi-même de mon existence.

Le drame kafkaïen, dans *Le Procès* et *Le Château* à tout le moins, est que cette époque ne sera jamais. La recherche de la face cachée des choses est infinie. Dans la perspective du désir de l'aboutissement, on assiste à un perpétuel échec. Les choses *ont vécu à un certain moment*. C'est-à-dire que désormais elles sont mortes ; K. et le géomètre évoluent dans un monde de cadavres. Le regard ne se pose sur rien qui le fasse vivre et le délabrement devient celui du sujet-regardant. Processus inévitable, qu'il soit aliénation, fatigue ou mort.

L'échec du désir procède de divers éléments. Premièrement, de ce que l'immanence s'érige selon une structure de *contiguïté*. Aucun saut, si petit soit-il, n'est possible : on se déplace toujours vers la pièce d'à-côté, le plus souvent latéralement : de l'atelier de Titorelli aux bureaux de la justice, de ces bureaux innombrables où « ...il y a ensuite des barrières, avec derrière elles d'autres bureaux¹⁶ » à la rue. On le voit, cette contiguïté vient remplacer toute hiérarchie, toute instance suprême qui serait à atteindre verticalement. De là l'immanence du château que l'on peut supposer être déjà là où se trouve le géomètre, puisque cet amas de maisons et de cabanes qu'il paraît être n'a rien de très différent du village. De là aussi la présence des bureaux de la justice jusque dans les greniers les plus miteux. Ce qui paraissait absolument opposé se révèle en fait en contact étroit. Tout est limitrophe, en coulisse ou par la porte de derrière. Ainsi, la *solitude violée* dont parle Kundera découle directement de la contiguïté qui, poussée à l'extrême, devient imbrication. « Le public est le miroir du privé, le privé reflète le public.¹⁷ » Fermer les yeux ou s'abandonner à la fatigue et au sommeil serait une solution à cette disparition des limites entre privé et public. Cependant, cela

constituerait aussi une abdication et une façon de renoncer à exister, ce qui ne peut être fait consciemment. Malgré le continu, la contiguïté et l'échec qui ne sauraient être surpassés, K. et le géomètre s'acharnent sous le mode de l'atermolement illimité. En ouvrant les yeux, en scrutant... « Il n'est pas question de perdre le procès de vue, il faut se rendre auprès du juge compétent à intervalles réguliers...¹⁸ » Mais le regard même peut être trompeur.

C'est là le second élément qui mène à l'échec. La médiation du regard qui doit être « intermédiaire qui renvoie de moi à moi-même¹⁹ » ne fonctionne plus et le reflet, qui devait être parfait pour obtenir la certitude de l'existence, s'écroule. Autrui n'est pas donateur de choses belles et calmes comme K. et le géomètre l'eurent espéré. Il est ce point vers lequel les choses fuient, cet élément qui, en possédant ce qui se voile à mon regard, provoque la désintégration de mon univers. Je saisi l'autre comme objet, certes, mais dans le jeu des distances, cela signifie aussi qu'il *me* perçoit en tant qu'objet appartenant à son monde. De sujet-regardant je passe à objet-regardé.

Ne pouvant *me* voir, la face cachée des choses devient ma propre face dont je sais qu'elle *est* sans toutefois la *connaître*. Inévitablement, la honte suivra. « La honte (...) est honte de *soi*, elle est *reconnaissance* de ce que je *suis* bien cet objet qu'autrui regarde et juge. Je ne puis avoir honte que de ma liberté en tant qu'elle m'échappe pour devenir objet *donné*.²⁰ » Joseph K. arrêté se dit encore libre (*Le Procès* p. 32). Mais bien vite la honte l'accable lorsque Willem lui dit : « ...pour l'instant du moins, et quoi que nous soyons, nous avons sur vous l'avantage d'être des hommes libres...²¹ ». D'une part le regard de l'autre ne lui projette plus la liberté et l'identité qui le constituaient un peu avant, d'autre part il lui en attribue une infinité d'autres : accusé, peintre en bâtiment, etc. Le sujet s'éparpille et constate, impuissant, son impossibilité à se connaître.

Tout cela apparaît clairement dans l'écriture. Joseph K. et le géomètre nous sont montrés, à première vue, par un narrateur à qui ils n'inspirent visiblement ni intérêt particulier ni sympathie. Témoin, celui-ci dit ce qu'il voit sans y mêler ses impressions. On retrouve ici l'antilyrisme de Kafka, avec ce narrateur qui en quelques sortes « empoigne » K. pour le travailler de l'intérieur. Ce qui ne nous fait pas verser dans un discours purement objectif. Au contraire, le narrateur ne parle que de K., ou de Joseph K., fusionnant autant qu'il le peut leur deux regards. Mais pour se connaître il aurait fallu

le discours objectif ; pour se voir il aurait fallu être deux. L'échec du désir est au bout de cette superposition narrateur-personnage, puisque tous deux se retrouvent physiquement absents de l'histoire : « ...nous assistons aux événements par l'intermédiaire de son regard (le narrateur-personnage), et ce regard ne se pose pas sur lui, (...) mais sur les autres, sur l'autre qui ne lui renvoie qu'incidemment, partiel et déformé, un reflet de sa propre image.²² » Fantomatiques, dotés d'une identité en suspend, K. et Joseph K. n'ont plus pour seule consolation que *ces termes* avec lesquels les autres leur parlent de ces choses auxquelles ils n'accéderont jamais. Écouter, à défaut de contempler, les mille versions qu'on lui propose, voilà l'échappatoire.

Fuite du désir. Vers un point qui ouvre sur une infinité de directions, le désir s'écoule à l'infini. Si l'homme en prière de la *Description d'un combat* pointait par son discours le lieu de l'éclosion du désir, s'il nous a permis de tracer quelques unes des ramifications de son éclatement, il nous indique aussi, d'une certaine façon, le seul constat possible devant la dissémination du sujet.

—...Vous êtes, sur toute votre longueur, taillé dans du papier de soie, du papier de soie jaune, comme une silhouette découpée, et lorsque vous marchez, on entend nécessairement un bruit de papier froissé. C'est d'ailleurs pourquoi il est injuste de s'emporter contre vos attitudes ou vos opinions, car vous êtes obligé à chaque instant de vous plier au courant d'air qui règne dans la pièce. (...)

—...un jour tous les êtres humains qui voudront vivre auront le même aspect que moi ; taillés dans du papier de soie jaune, comme des silhouettes découpées - ainsi que vous l'avez remarqué -, et quand ils marcheront, ils feront un bruit de papier froissé. Ils ne seront pas autrement que maintenant, mais ils auront cet aspect.²³

En répondant ainsi à la jeune femme qui l'interroge, l'homme en prière éclaire notre conclusion. L'échec n'est pas négatif. Les espérances ont été trompées : c'est qu'elles n'ont pas été placées au bon endroit. Autrui ne veut pas accepter l'individualité de K. et de Joseph K. Pas plus qu'il ne cherche à l'effacer totalement dans une assimilation par la masse. Puisque courir vers la face cachée ne fonctionne pas, une seule solution demeure : la tirer à soi. Faire

d'autrui son semblable, c'est-à-dire une silhouette de papier de soie s'inclinant au moindre courant d'air. L'ensemble des personnages du *Procès* et du *Château* sont déjà, tout comme la jeune fille de l'extrait, une pile de papiers oscillants au gré de cette instance qu'ils croient supérieure. Un livre. Or, on reproche au seul personnage qui ne s'insère pas dans l'ensemble son manque d'initiative face au procès, son indiscipline devant le château. K. et Joseph K. recherchent une identité qu'en fait ils possèdent déjà. Le drame est qu'à côté du livre qu'est l'entourage, elle prend la forme d'une page. D'une page détachée.

NOTES

- ¹ KAFKA, Franz. *Description d'un combat*, Paris, Flammarion, 1988, p. 150.
- ² SARTRE, Jean-Paul. « Le regard », dans *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 3^e partie chapitre IV, p. 307. ³ KAFKA, Franz. *Le Château*, Paris, Flammarion, 1984, p. 264.
- ⁴ KAFKA, Franz. *Le Procès*, Paris, Flammarion, 1983, p. 196.
- ⁵ *Le Château*, p. 224.
- ⁶ ROBERT, Marthe. *Kafka*, Paris, Gallimard, 1960, p. 92.
- ⁷ *Le Procès*, p. 264.
- ⁸ ROBERT, Marthe. *Op. Cit.*, p. 71.
- ⁹ *Description d'un combat*, p. 121.
- ¹⁰ *Le Procès*, p. 254.
- ¹¹ *Le Château*, p. 365.
- ¹² *Ibid.*, p. 309.
- ¹³ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, éditions de Minuit, 1975, p. 127.
- ¹⁴ *Description d'un combat*, p. 125.
- ¹⁵ Aphorisme de Kafka : *Dans le duel entre le monde et toi, assiste le monde.*
- ¹⁶ *Le Château*, p. 217.
- ¹⁷ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 135.
- ¹⁸ *Le Procès*, p. 198.
- ¹⁹ SARTRE, Jean-Paul. *Op. Cit.*, p. 305.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 307.
- ²¹ *Le Procès*, p. 35.
- ²² ROBERT, Marthe. *Op. Cit.*, p. 63.
- ²³ *Description d'un combat*, pp. 155-156.

BIBLIOGRAPHIE

- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.
- KAFKA, Franz. *La Métamorphose suivie de Description d'un combat*, Paris, Flammarion, 1988.
- KAFKA, Franz. *Le Procès*, Paris, GF Flammarion, 1983.
- KAFKA, Franz. *Le Château*, Paris, GF Flammarion, 1984.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1986.
- ROBERT, Marthe. *Kafka*, Paris, éd. Gallimard, 1960.
- SARTRE, Jean-Paul. « Le regard » dans *L'Être et le Néant, Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943.

La main et l'esthétique du geste chez kafka

Elsa Marsot

À une première lecture du *Procès*, il semble que la gestuelle occupe une place essentielle dans ce roman. La main est rattachée à toute une gestuelle théâtrale qui organise en signes les différentes thématiques et dialectiques: l'érotisme, la propreté/la saleté, le pouvoir, le féminin et le silence, la normalité/l'anormalité, la mort, etc. Chez Kafka, « le geste demeure l'élément décisif, le centre même de l'action » dit Walter Benjamin ¹. La main, objet qui donne et qui reçoit, qui frappe et qui caresse, ainsi que le geste, seront analysés en tant que signes particuliers de l'oeuvre de Kafka, signes codifiés, répétés, objets privilégiés de la description qui remettent en cause la vraisemblance même.

Corporalité

Si les mains prennent une telle importance dans *Le Procès*, c'est avant tout parce que le corps y est exalté. D'entrée de jeu, Joseph K. se voit retirer ses droits corporels: les hommes qui l'arrêtent mangent son déjeuner et choisissent sa tenue vestimentaire. Au fil du récit, K. perd de sa vigueur; l'air vicié du palais de justice le cloue sur place: « Sa solide santé ne lui avait jamais causé de pareille surprise. Son corps voulait-il donc se rebeller et lui préparer des ennuis d'un nouveau genre maintenant qu'il supportait si bien ceux du procès? »². Il éprouve de violents maux de tête. K. se dégrade peu à peu, il perd le contact avec ses sens. Prisonnier d'un système, il le devient de son propre corps. Comme tous les personnages de Kafka, il s'acharne à comprendre une bureaucratie vide, inexistante.

Cette bureaucratie, ou ce système, s'impose à lui de façon anodine, par pur hasard pourrait-on dire. C'est justement parce qu'il y accorde une importance que ce système devient dangereux. Le personnage de *Un champion de jeûne* meurt absorbé par le regard qu'il porte sur son propre corps. Son corps devient son univers, le seul plausible, et lorsque les spectateurs se détournent de lui, il est incapable d'en sortir, de se retourner vers le corps d'autrui. Prisonnier de lui-même, il ne peut que mourir, étranger dans un corps qu'il ne contrôle plus. « L'homme d'aujourd'hui vit dans son corps de la même façon que K. dans le village qui est au pied du château; il glisse hors de lui, il lui est hostile »³. Voilà la situation de Joseph K. dans *Le Procès*: plus il tente de comprendre son arrestation, plus il s'embourbe dans son procès et dans la culpabilité. Plus il perd le contrôle de ses moyens, de sa corporalité. « Les personnages de Kafka nous craquent dans les mains »⁴.

Les mains et la gestuelle: une esthétique du pouvoir

Une série de codes, un réseau de manies se met en place dans *Le Procès* et permet l'établissement d'une typologie des personnages. Par exemple, on remarque que les personnages de loi portent généralement une barbe (les membres de l'assistance pendant le procès, l'étudiant en droit amoureux de la lavandière, l'avocat Huld) et ont l'agaçante habitude d'y promener leurs doigts. Lors du premier interrogatoire, K. découvre la supercherie derrière ces doigts qui fouillent les barbes: l'assistance qu'il croyait affranchie de toute idéologie se trouve composée de membres appartenant à la loi: « les longues barbes étaient raides et rares, et quand on y portait la main c'était comme si on griffait le vide avec ses doigts, mais sous les barbes- et ce fut là la vraie découverte de K.- des insignes de diverses tailles et de diverses couleurs brillaient sur les cols de ces gens. »⁵ Le geste qui apparaît d'abord comme le signe d'une réflexion se transforme en machination; derrière la barbe, les insignes du Pouvoir, de la doxa. Les vieillards griffent le vide, ils craquent sous leurs masques, agrippant K. par le col. « Prague ne nous lâchera pas... Cette petite mère a des griffes », écrit Kafka dans sa correspondance.⁶ À l'opposé du pouvoir, les griffes peuvent signifier la servilité de l'animal: Block, accusé complètement sous le joug de son avocat, se met à « gratter la peau de la descente de lit ».⁷ pendant que M^e Huld l'assène de juridiction. Il se fera relever par le col lui aussi, mais par la bonne Leni (à chaque marionnette son

manipulateur).

Paranoïa ou persécution?

D'autres mises en scène qui gravitent autour de la main permettent à K. de déchiffrer les intentions de son entourage. Après avoir discuté de son arrestation avec sa logeuse, K. lui demande de lui serrer la main. « Me prendra-t-elle la main? pensait-il; le brigadier ne l'a pas fait. Il prit un regard scrutateur pour observer Mme Grubach ». ⁸ Le message de K. ne passe pas; Mme Grubach se méprend sur le pacte à conclure et absorbée par la compassion, oublie de serrer la main de K. Plus loin, K. est témoin d'un baisemain entre deux locataires qu'il connaît à peine, le capitaine Lanz et Mlle Montag (amie de Mlle Bürstner): « ce baisemain avait associé à ses yeux la jeune fille à un groupe de conjurés qui, tout en se donnant l'apparence la plus inoffensive et la plus désintéressée, travaillait secrètement à le tenir éloigné de Mlle Bürstner ». ⁹ Persécution ou paranoïa? Il semble que K. s'enfonce dans une vision manichéenne du monde. C'est peut-être là que se trouve cette présumée « faute » que certains critiques (les « kaskologues », dira Kundera) ont tenté de déterrer à tout prix. K. (et la plupart des personnages de Kafka) ne sont pas victimes d'un pouvoir extérieur, mais intérieur. La main qui les manipule ressemble à une conscience univoque, à ce besoin d'être dans la certitude, dans le noir ou le blanc. Jamais nous ne pouvons choisir entre la paranoïa et la persécution. Kafka se maintient dans l'ambiguïté jusqu'au bout, car il est du côté du jeu, de l'ironie. L'ambiguïté empêche toute interprétation tant du côté des personnages que du lecteur. *Le Procès* n'est pas un texte qui dénonce le pouvoir. *Le Procès* n'exalte pourtant aucun héroïsme.

Un imaginaire de l'action

« Les fenêtres ouvertes dans le roman de Kafka donnent sur le paysage de Tolstoï; sur le monde où des personnages, même dans les moments les plus cruels, gardent une liberté de décision qui donne à la vie cette heureuse incalculabilité qui est la source de la poésie. » ¹⁰ L'imaginaire de Kafka et de K. fonctionnent par jets. Le drame est impossible chez Kafka puisque chaque événement qui possède une potentialité dramatique est immédiatement détruit par un geste, une image, qui surprend le personnage en même temps que le lecteur par sa force évocatrice. Dans *Les testaments trahis*, Kundera parle des « fenêtres » chez Kafka, c'est-à-dire de ces moments de grâce où

le sujet se détourne de son corps pour regarder ailleurs. Ces moments correspondent souvent à une description (événement marquant, car les descriptions n'abondent pas chez Kafka, il s'attarde davantage à l'action), généralement brève, hors-contexte, qui permet au personnage ainsi qu'au lecteur de reprendre son souffle. Kundera parle de ces brèches dans le récit en terme de « regards » de K.¹¹ Agissant dans ce même objectif de catharsis, certains gestes du *Procès* propulsent dans l'imaginaire kafkaïen. De simples détails physiques, de simples tics suffisent à créer un univers autour des personnages: lorsque K. se fait arrêter, il constate à un moment que le brigadier « avait posé sa main à plat sur la table et semblait comparer la longueur de ses doigts », que les inspecteurs « se frottaient les genoux » et que ses camarades de bureau « s'étaient campés les mains sur les hanches ».¹² Ces attitudes lui apparaissent soudainement ridicules, et il décide de les faire cesser en offrant au brigadier sa main tendue, en signe de conclusion (scène similaire à celle avec Mme Grubach). Au lieu de répondre à l'invitation de K., le brigadier fixe la main de celui-ci, se lève, et se visse un chapeau sur la tête. Ces gestes à première vue anodins produisent deux effets: ils nous introduisent dans l'imaginaire éclectique de l'auteur et montrent l'importance de la *convention* dans son oeuvre. K. accorde-t-il trop d'importance à ce qu'il *croit* être les conventions sociales? À plusieurs reprises, ses réactions sont présentées de façon ironique: « K. parlait sur un ton hautain, car bien que sa poignée de main eût été refusée, il se sentait de plus en plus indépendant de tous ces gens-là ».¹³ Walter Benjamin, souligne que chez Kafka, « les gestes humains échappent à leurs supports traditionnels et deviennent simple matière à d'interminables exégèses ».¹⁴ En échappant au conventionnel, les gestes kafkaïens remettent en question la vraisemblance, et la rhétorique de l'action se transforme en poésie.

Normalité et déplacement

Mais où se situe exactement l'invraisemblance? « Les gestes des personnages kafkaïens ont trop d'ampleur pour le monde banal qui les entoure, ils se répercutent dans une plus vaste sphère ».¹⁵ L'invraisemblance proviendrait d'un excès, d'une amplitude du mouvement. Benjamin ajoute: « le geste fut certes pour Kafka ce que ce monde a de moins visible. Il n'est geste pour lui qui ne soit toute une affaire, on pourrait dire un vrai drame ».¹⁶ Or, Benjamin

confond lieu de l'excès avec lieu de la perte, et confine ainsi les personnages de Kafka à un destin tragique. Le lieu du débordement récupère pourtant toute trace de drame au profit d'une jubilation, d'une jouissance de l'excès qui se manifeste, entres autres, par le comique et l'ironie. Le corporel chez Kafka devient le berceau d'un humour grinçant. Les doigts palmés de Leni ne provoquent pas la peur ou le dégoût de K., mais une vive excitation (« La jolie griffe que voilà! »)¹⁷. La tare physique devient l'objet de culte, le signe distinct de l'originalité. Leni s'empresse de demander à K. si Elsa possède un quelconque défaut physique. Par cette scène, on assiste à un déplacement de la normalité, à une ironisation du conventionnel. Dans la nouvelle « Une petite femme », on trouve ce même questionnement sur le corps; « Comment rendre l'impression que me produit sa main? Je n'en ai encore jamais vu de telle, dont les doigts fussent aussi nettement séparés. Son anatomie cependant ne présente pas de singularité, c'est une main complètement normale ».¹⁸ Ici, c'est la normalité qui est étrange. Un peu plus loin, on comprend que cette image de la main sert à remettre en cause les valeurs canoniques: « Je me suis souvent demandé pourquoi je l'irrite ainsi, j'y ai beaucoup pensé. C'est peut-être que tout en moi contredit son sens esthétique, son sentiment de la justice, ses habitudes, ses traditions, ses espérances... ».¹⁹ Le drame ne se produit peut-être pas dans l'excès, dans l'anormalité grotesque, mais dans le déplacement du sujet: les héros de Kafka ne se trouvent jamais du bon côté, celui de la norme. Leur position est encore ambiguë; ils désirent traverser de l'autre côté, mais veulent aussi conserver les privilèges de l'étranger. « Elle [la petite femme] n'aurait qu'à se décider une fois pour toute à ne voir en moi qu'un étranger, le parfait étranger que je lui suis; non seulement je ne m'y opposerais pas, mais j'en serais ravi ».²⁰

La main est ce pont qui permet de passer de son corps à celui d'autrui. À la fin du *Procès*, K. enfle des gants neufs avant d'être conduit par deux messieurs. Désir d'apprivoiser l'étranger? K., ganté et vêtu de noir, semble prêt à affronter la mort. « À une petite fenêtre éclairée de l'étage, de petits enfants jouaient ensemble derrière une grille et, encore incapables de quitter leur place, tendaient leurs menottes l'un vers l'autre ».²¹ Cette phrase forme un pont avec la vision finale qu'a K. avant qu'il ne se fasse égorger: un homme surgit d'une fenêtre subitement éclairée et « [lance] ses bras en avant ». K. a tout juste le temps de lui retourner son geste: « il leva les mains et

écarquilla les doigts ».²² Deux hommes, prisonniers de leurs corps comme les enfants de leurs sièges, formulent un dernier désir d'évasion vers l'autre, se projettent dans l'étranger, ultime espoir. Cet espoir n'est-il pas suscité uniquement par la peur? Kafka évite toute *mélodramatisation* de la situation en terminant sur cette phrase: « Comme un chien! » dit [K.], c'était comme si la honte dût lui survivre. »²³ Pas de rédemption possible, Kafka va jusqu'au bout dans sa déconstruction du sentimentalisme. « Sécheresse du coeur dissimulée derrière un style débordant de sentiments ».²⁴ dit-il à propos d'un roman de Dickens. Le geste de la main s'élançant reste gravé dans la mémoire du lecteur, mais le personnage demeure exclu de cette vision, car elle n'est pas sa dernière. Pour lui, persiste la honte de ne pas s'être affranchi, honte qu'on perçoit dans la finale de « Une petite femme »: « pour peu que ma main sache cacher cette petite plaie, je pourrai continuer très longtemps, malgré les frénésies de cette femme, à vivre en paix avec le monde, comme je l'ai fait jusqu'ici. »²⁵

La main ou l'érotisme abject

Sexualité et saleté ne font qu'un dans l'oeuvre de Kafka. «Kafka dévoile les aspects existentiels de la sexualité: la sexualité s'opposant à l'amour; l'étrangeté de l'autre comme condition, comme exigence de la sexualité: ses côtés excitants qui en même temps répugnent; sa terrible insignifiance qui ne diminue nullement son pouvoir effrayant, etc. »²⁶ De façon générale, c'est la propreté qui est dégoûtante chez Kafka. Lorsqu'il se fait accompagner par les gardiens, K. remarque leur visage immaculé: « On voyait encore la main savonneuse qui s'était proménée dans les commissures de leurs paupières, qui avait frotté leurs lèvres supérieures et gratté les fentes de leurs mentons ». ²⁷ La main savonneuse ne nettoie pas: elle met la laideur au premier plan, elle révèle le grotesque enfoui sous le masque. Pourtant, K. trouve dégoûtants les cahiers de lois tachés de « marques jaunes » et remplis de dessins érotiques, et il ne peut les toucher que « du bout des doigts ». ²⁸ Ce qui le dégoûte vraiment ce n'est pas tant les dessins des cahiers et leur saleté (cela semble plutôt l'amuser, car il donne un véritable spectacle, brandissant les livres afin d'humilier le Juge), mais le rapport incongru entre la loi et la sexualité. « Voilà donc, dit K., les livres de loi que l'on étudie ici! Voilà les gens par qui je dois être jugé! ». ²⁹ D'une certaine façon, le rapport entre la saleté et la sexualité est directement lié à la

dichotomie normalité/anormalité.

Scènes romantiques orchestrées par les mains

Nous avons vu comment Kafka explore une esthétique du geste à travers certaines manies de ses personnages. Voyons à présent de quelle façon il s'y prend pour créer des mini-scènes où l'interaction entre les personnages produit une chaîne du toucher. D'abord, soulignons que la théâtralité est un aspect primordial chez Kafka, que ce soit dans ses nouvelles (que l'on pense aux folles escapades de Grégoire Samsa, manoeuvrées par les attaques du père) ou dans ses romans (le bain de Brunelda, par exemple). Dans *Le Procès*, les allusions au théâtre sont fréquentes; K. prend son arrestation pour une « comédie » et il lui arrive souvent d'observer les autres personnages comme s'ils étaient des acteurs: « K. avait l'impression d'assister à un dialogue préparé d'avance qui avait dû se répéter et se répéterait encore souvent et qui ne pouvait garder de nouveauté que pour Block ». ³⁰ Ces mises en perspectives permettent d'imposer une distanciation entre la réalité et la fiction. On entend presque Kafka dire: « Regardez, je me joue de vous en vous montrant un personnage qui se joue de personnages qui jouent une comédie... ».

Mais dans les scènes amoureuses (souvent organisées en triangles), K. se trouve absorbé par la scène et perd ainsi tout regard critique. L'auteur prend la relève pour parodier la scène, pour lui insuffler sa vision « antiromantique ». ³¹ La scène entre K., la lavandière et l'étudiant est ponctuée par les mains. La lavandière séduit K., qu'elle connaît à peine, en s'emparant plusieurs fois de sa main, qu'elle caresse. L'étudiant, amant de la lavandière, surprend cette scène et « promèn[e] ses doigts à tout instant [dans sa barbe rousse et rare] pour se donner de la dignité ». ³² La femme court retrouver l'étudiant; K. « se [met] à frapper sur l'estrade, d'abord des doigts, puis du poing ». ³³ K. tente alors de ramener la femme vers lui en lui tendant la main. S'ensuit alors une chorégraphie où la femme est tour à tour enlevée et reprise. L'étudiant cherche à exciter K. « en caressant et pressant le bras de la femme de sa main libre » ³⁴, la femme caresse le visage de l'étudiant mais le traite de « petite horreur », l'étudiant cherche à mordre la main de K., la femme repousse K. « des deux mains » ³⁵, et finalement, K. frappe l'étudiant dans le dos. Pourtant, l'étudiant s'enfuit avec sa proie et K. se voit obligé de reconnaître sa défaite. Pour se consoler, K. plonge dans son imaginaire pour inventer une scène de vengeance, où les mains

ont encore un rôle significatif. « Il se représentait la belle scène grotesque que pourrait créer, par exemple, le spectacle de ce pitoyable étudiant, de ce morveux gonflé de soi, de ce mal bâti porteur de barbe, à genoux devant le lit d'Elsa et joignant les mains pour demander pardon ». ³⁶ Ainsi, ce combat se termine par l'intervention imaginaire d'un autre personnage, extérieur à l'action, sorte de *deus ex machina* qui vient de manière ironique sauver l'honneur perdu de K.

On trouve plusieurs scènes semblables dans *Le Procès*, par exemple entre Leni, Block et K. Il est à noter que les femmes sont généralement associées au silence de leurs gestes: Leni et la lavandière prennent constamment les mains de K., mais de façon discrète, et même en secret (Leni devant l'avocat Huld). « Les mains des femmes, pensa [K.], avancent beaucoup sans faire de bruit ». ³⁷ Cette phrase prononcée au début montre l'espoir que fonde K. dans l'aide que peuvent lui apporter les femmes. Comme les autres, les femmes seront pourtant incapables d'agir pour lui. Par opposition aux gestes silencieux des femmes, les hommes posent des gestes bruyants qui ont une fonction phatique: applaudissements, coups sur des objets pour garder l'attention des auditeurs, etc.

Finalement, on s'aperçoit que les mains et les gestes chez Kafka révèlent un constant besoin de communiquer, de sortir de la sphère limitée du corps. Mais il serait abusif de dire, après les exemples donnés, que les personnages de Kafka sont prisonniers d'un système parce qu'il ne réussissent justement pas à communiquer. Au contraire, les incessantes chorégraphies montrent bien à quel point les personnages échangent, se touchent, ont des relations sexuelles; tout semble se ramener à une gestuelle, à une manie, à une poignée de main. Si Joseph K. (mais aussi Karl Rossmann ou K. du *Château*), accorde une extrême attention à ces mouvements, c'est peut-être pour en dénoncer le *vide* inhérent: on pourrait reprendre la phrase de Kafka « Sécheresse du cœur dissimulée derrière un style débordant de sentiments » et remplacer « sentiments » par « gestes ». Car l'esthétique gestuelle mise de l'avant par Kafka par le foisonnement des mains et des touchers ne sert à rien d'autre qu'à déconstruire le code romantique vidé de substance, pour y investir une poétique particulière. Derrière chaque geste nous devons décrypter la pensée du personnage et de l'auteur; rien n'est donné gratuitement. Les gestes, comme au théâtre, produisent leur propre rhétorique. « L'imagination métaphorique

de Kafka n'était pas moins riche que celle de Verlaine ou de Rilke, mais elle n'était pas lyrique: elle était animée exclusivement par la volonté de déchiffrer, de comprendre, de saisir le sens de l'action des personnages, le sens des situations où ils se trouvent ». ³⁸ L'ironie et l'humour de Kafka ressurgissent derrière les excès, l'abondance de la mimique, et l'incapacité de K. à saisir le monde qui l'entoure se trouve résumée dans le geste d'une main qui s'ouvre et qui se referme, c'est-à-dire dans son hésitation entre le don et l'abandon.

NOTES

- ¹ BENJAMIN, Walter, *Essais 1: 1922-1934*, p.202.
- ² KAFKA, Franz, *Le Procès*, p. 115.
- ³ BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p. 207.
- ⁴ *Ibid.*, p.183.
- ⁵ KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.86
- ⁶ WAGENBACH, Klauss, *Kafka par lui-meme*, p.60.
- ⁷ KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.245.
- ⁸ *Ibid.*, p.46.
- ⁹ *Ibid.*, p.66.
- ¹⁰ KUNDERA, Milan, *Les Testaments trahis*, p.270.
- ¹¹ *Ibid.*, p.266.
- ¹² KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.38.
- ¹³ *Ibid.*, p.39.
- ¹⁴ BENJAMIN, Walter, *Op. cit.*, p.202.
- ¹⁵ *Ibid.*, p.201.
- ¹⁶ *Ibidem*
- ¹⁷ KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.147.
- ¹⁸ KAFKA, Franz, "Une Petite femme", p.59.
- ¹⁹ *Ibid.*, p.60.
- ²⁰ *Ibidem*
- ²¹ KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.274.
- ²² *Ibid.*, p.279.
- ²³ *Ibid.*, p.280.
- ²⁴ KUNDÉRA, Milan, *Op. cit.*, p.103.
- ²⁵ WAGENBACH, Klauss, *Op. cit.*, p.69.
- ²⁶ KUNDERA, Milan, *Op. cit.*, p.59.
- ²⁷ KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.175.
- ²⁸ *Ibid.*, p.79.
- ²⁹ *Ibid.*, p.91.
- ³⁰ *Ibid.*, p.241.
- ³¹ KUNDERA, Milan, *Op. cit.*, p.59.
- ³² KAFKA, Franz, *Le Procès*, p.95.
- ³³ *Ibid.*, p.96.
- ³⁴ *Ibid.*, p.97.
- ³⁵ *Ibid.*, p.98.
- ³⁶ *Ibidem*
- ³⁷ *Ibid.*, p.43.
- ³⁸ KUNDERA, Milan, *Op. cit.*, p.129.

Bibliographie

- KAFKA, Franz. *Le Procès*, éd. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1976, 378p.
- KAFKA, Franz. « Une Petite Femme », in *La colonie pénitentiaire et autres récits*, éd. Gallimard, coll. « Le livre de poche », Paris, 1948, 189p.
- KAFKA, Franz. *Amerika*, éd. GF Flammarion, Paris, 1988, 341p.
- KAFKA, Franz. *Le Château*, éd. GF Flammarion, Paris, 1984, 381p.
- KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, éd. Gallimard, coll. « Folio », Paris, 1993, 333p.
- BENJAMIN, Walter, *Essais 1: 1922-1934*, éd. Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », Paris, 1971. Sur Kafka: pp.181-202.
- WAGENBACH, Klaus, *Kafka par lui-même*, éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », Paris, 1969, 188p.

RÉGENCE

ou la rumeur dans l'oeuvre de Kafka

Michel Fournier

L'Empereur:

« L'Empire s'effondre! L'Empire s'effondre! L'Empereur est mort! » Dieu, la Loi, la Raison, l'Histoire ... « L'Empereur est mort! » Le bruit court, s'infiltré, fait écho. Ceux qui ne le savent pas encore le sauront bientôt. Les messagers ont été dépêchés et ont fait, à leur tour, d'autres messagers. La nouvelle gagne de plus en plus de terrain, se diffuse et pénètre dans tous les domaines. « L'Empereur est mort! » Et la foule impatiente retient son souffle et attend pour poursuivre le cri d'un « Vive l'Empereur ». La foule attend une officielle confirmation. Les messagers étaient crédibles. C'était un voisin, un collègue qui connaissait quelqu'un qui connaissait quelqu'un qui ... Les messagers étaient crédibles, mais ne portaient malheureusement pas de costume officiel, et le palais impérial est trop loin pour qu'on s'y rende. « L'Empereur est mort! » La rumeur court et tous maintenant le savent, et tous attendent la confirmation. « L'Empereur est mort! » Mais la confirmation ne vient pas. « Vive la régence! »

À propos du Procès, et plus spécifiquement en ce qui concerne la question du pouvoir qui s'y inscrit, Gilles Deleuze et Félix Gattari

écrivent que chez Kafka, à l'encontre des interprétations plus « théologiques » :

Il s'agit moins (...) de dresser cette image de la loi transcendante et inconnaissable que de *démontrer le mécanisme* d'une machine de toute autre nature, qui a seulement besoin de cette image de la loi pour accorder ses rouages et les faire fonctionner « avec un synchronisme parfait » (...)¹

Marthe Robert, à propos du *Château* cette fois, va aussi dans le sens de l'immanence contre les lectures de la transcendance, et souligne que des informations recueillies par K. :

(...) il ressort que le Château n'a rien de transcendant - comme il s'obstine à le croire -, c'est un pouvoir immanent qui est parfait et contrôle tout, tout en part, tout y va et, bien que ses attaches avec les « bureaux » paraissent absurdes et précaires, K. lui-même en fait partie (c'est pourquoi il ne peut y « entrer »)²

Ce mode immanent du pouvoir décrit par Kafka est également souligné par Milan Kundera, qui semble encore plus émonder ce « pouvoir » de son aspect plus institutionnalisé, auquel pouvait renvoyer certaines connotations liées aux termes comme « machine » ou même « pouvoir » lui-même, en écrivant que le « tribunal » kafkaïen est : « (...) une force qui juge, et qui juge parce qu'elle est force; c'est sa force et rien d'autre qui confère au tribunal sa légitimité (...) »³

Passer de l'Empereur perdu à l'empire qui n'a besoin, pour se fonder, que de son image⁴ ou qui peut même complètement s'en passer. Kafka s'inscrit ainsi dans la « crise des fondements » qui marque son époque et dont l'écho se poursuit jusqu'à nous, soulignant qu'en plus d'être inexistants, ces fondements sont peut-être même inutiles. Laissons l'Empereur, voyons l'empire : l'empire qui nous inclut tous et auquel aucune partie de nous-mêmes ne devrait échapper, pas même la plus privée,⁵ empire « labyrinthique où l'homme se perd et va à sa perte »⁶ empire obscur, organisation incompréhensible, régie par une force encore plus obscure. Mais comment tenter de comprendre cet empire, cette administration

justement incompréhensible, et encore plus, la force qui le gouverne et dont il tire son pouvoir? Peut-être en reprenant la démarche recommandée par le narrateur de *La muraille de Chine*: « C'est précisément sur l'institution impériale qu'on devrait à mon avis interroger le peuple, n'a-t-elle point là en effet ses bases suprêmes? »⁷ Mais n'y trouvera-t-on pas seulement que rumeurs ...

Cette démarche semble aussi être celle mise en scène par Kafka dans ses romans, y dévoilant non seulement l'impénétrable obscurité de l'administration et du pouvoir qui marque notre « univers bureaucratisé », mais aussi « ses bases suprêmes ». « Le bureau non pas comme un phénomène social parmi d'autres mais comme l'essence du monde. »⁸, expression de Milan Kundera qui semble des plus pertinentes pour décrire ce « monde selon Kafka », car en plus d'être représentatif de la réduction de l'individu à une simple fonction, le bureau est aussi le lieu où se trouve mis en jeu ce qui lui reste d'individualité: sa réputation. Le bureau comme « essence du monde », et le bureau comme lieu de rumeurs, car comme le souligne Jean-Noël Kapferer:

Dans toute organisation il y a au moins deux réseaux de communication. Le premier, formel, est symbolisé par l'organigramme de l'entreprise. Le second, informel, ne figure sur aucun document: il existe néanmoins. Il s'agit de ce que l'on appelle le téléphone arabe, le réseau informel des secrétaires.⁹

Et Kapferer ajoute: « Le téléphone arabe n'est pas uniquement une source d'information, c'est aussi une source d'influence, par rumeurs interposées. »¹⁰ Cet autre aspect du « monde bureau », c'est-à-dire comme lieu privilégié de la rumeur (et du « pouvoir » qu'elle y gagne), est à son tour mis en scène par Kafka dans *Le Procès*, où Joseph K. s'inquiète en ces termes des conséquences que son procès pourrait avoir sur sa carrière:

(...) son procès n'était pas tout à fait ignoré, quoiqu'il fût difficile de discerner qui était au courant et jusqu'à quel point. Mais il fallait espérer que le bruit n'en fût pas encore paru: nu jusqu'au directeur adjoint, sinon il n'aurait pas manqué de s'en servir déjà contre K. sans la moindre

Si, officiellement, le fait que K. soit en état d'arrestation ne doit en rien influencer sur sa vie professionnelle - car comme le lui indique l'inspecteur: « Vous êtes arrêté, certes, mais cela ne doit pas vous empêcher de faire votre métier »¹² -, la seule rumeur de ce procès, et peu importe son fondement, peut avoir les conséquences les plus néfastes en étant récupérée par le directeur adjoint. Cet exemple met ainsi en relief le lien existant entre information et « pouvoir ». Mais ici, l'« information » n'en est peut-être pas vraiment une, elle n'en est peut-être que l'apparence, sans fondement, et la « preuve » même ne lui est pas nécessaire. Mais ici, le « pouvoir » n'en est peut-être pas vraiment un, ou du moins, peut-être n'est-il qu'officieux.

De l'« officieux »

La question de la rumeur s'inscrit dès l'incipit du *Procès*, y prenant même la forme d'une condition nécessaire à son ouverture, à travers le motif de la calomnie qui apparaît comme l'un de ses modes: « Il fallait que l'on ait calomnié Joseph K.: un matin, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté. »¹³ Calomnie, accusation, la question qui se pose alors, et que K. pose effectivement, consiste à savoir *qui* accuse, en vertu de quel « fondement » et ce, peut-être même plus que *de quoi* on est accusé:

Mais cela même est accessoire, l'essentiel est de savoir par qui je suis accusé. Quelle est l'administration qui intente cette action. Êtes-vous fonctionnaires. Aucun d'entre vous ne porte d'uniforme (...).¹⁴

Ainsi, rien ne semble « officiel ». Les intermédiaires ne portent pas de costume pouvant permettre d'établir « officiellement » qui les envoie, et l'inspecteur chargé de l'arrestation de K. dit lui-même: « Je ne peux pas vous dire si vous êtes accusé, je ne sais même pas si vous l'êtes. » Puis il ajoute, en ce qui concerne les informations que K. a pu obtenir en discutant avec ses gardiens, que les bavardages de ces derniers « n'étaient justement que des bavardages »¹⁵, marquant par là le caractère non officiel des informations pouvant en découler. Cette absence d'officialité n'est pas sans rappeler celle qui marque Barnabé dans *Le Château*, messenger qui lui non plus n'a

pas de costume officiel,¹⁶ et l'on peut facilement s'imaginer que l'ordre ayant mené à l'arrestation de Joseph K. ressemble aux « ordres » donnés par les fonctionnaires du château:

Le fonctionnaire ne donne aucun ordre explicite, d'ailleurs la dictée ne se fait pas à haute voix, on s'aperçoit à peine qu'une dictée a lieu, le fonctionnaire paraît bien plutôt continuer à lire, à ceci près qu'il chuchote en même temps et que le scribe l'entend.¹⁷

L'« explicite », comme l'« officiel », sont des notions rares dans ce monde où, comme le veut un proverbe: « Les décisions officielles sont aussi farouches que des jeunes filles. »¹⁸ Et pour en revenir au *Procès*, l'appareil juridique auquel K. a affaire semble, presque dans son ensemble, être marqué par la non officialité, tandis que l'officiel est marqué du sceau de l'inconnu. L'officieux règne, que l'on songe aux locaux où les interrogatoires se déroulent ou même à la pratique des avocats qui n'est que « tolérée », car: « À strictement parler, il n'existe (...) pas d'avocat que reconnait le tribunal: tous ceux qui se présentent devant lui en qualité d'avocats exercent donc en somme de façon clandestine et illégale. »¹⁹ Mais l'officieux n'en est pas moins important, comme le souligne K. lui-même à propos de la fonction occupée par le peintre Titorelli: « - Oui, mais ce genre de fonctions officieuses donne souvent plus d'influence que des fonctions officielles. »²⁰ Cette importance de la structure officieuse est également soulignée par l'avocat: « Le plus important, ce sont malgré tout les relations personnelles de l'avocat: ce sont principalement elles qui donnent de la valeur à la défense. »²¹ Et à cet égard, comme l'indique Titorelli, la pratique contredit la théorie et l'officieux domine sur l'officiel:

D'une part, la loi stipule naturellement (encore que je ne l'aie pas lue) que l'innocent est acquitté; mais d'autre part elle ne dit pas que les juges puissent être influencés. Or j'ai justement constaté le contraire. Je ne connais aucun cas d'acquiescement réel, alors que je connais beaucoup de cas où les juges se sont laissés influencer.²²

Ainsi, dans ce monde, l'« officiel » apparaît soit comme inadéquat à la réalité, soit comme rarement présent, voire même

comme inaccessible. Et si l'on définit la rumeur, avec Kapferer, comme étant: « (...) l'émergence et la circulation dans le corps social d'informations soit non encore confirmées publiquement par les sources officielles, soit démenties par celles-ci », ²³ force est de constater que, dans un monde où l'officiel est silencieux ou absent, la rumeur est reine.

Du monde-rumeur

Dans son « introduction » au *Procès*, Bernard Lortholary utilise le terme de « démarche hypothétique » pour qualifier le procédé mis en oeuvre dans ce roman où le personnage principal: « (...) Joseph K. (suivi par le narrateur et le lecteur) ne cesse en effet de forger des hypothèses, sans que jamais l'une d'elles ne soit avec certitude ni confirmée ni infirmée. » ²⁴ Ainsi, Joseph K. se voit dans l'obligation de tenter de construire, à partir d'un ensemble d'« informations » incertaines, contradictoires et changeantes, ce que l'on peut en quelque sorte qualifier d'« univers de référence » à partir duquel il pourra orienter son action. Le caractère officieux de ces « informations » semble alors en faire autant de rumeurs qui déferlent et dont la somme produit un remous chaotique dans lequel K. est entraîné. Cet aspect est à son tour mis en relief par l'importance qu'occupent les dialogues dans les romans de Kafka (tout spécialement dans *Le Château*). Ces dialogues semblent alors reproduire le bouche-à-oreille qui constitue le mode privilégié de circulation de la rumeur. Faisant plus que d'insister sur l'impossibilité d'en arriver à une saisie objective du monde, ou que de marquer la perspective découlant de la subjectivité qui l'appréhende, Kafka semble inscrire la nécessaire médiation des discours qui participent de sa « construction », et pointer sur le fait que ces derniers, la plupart du temps, ne sont qu'officieux. Le meilleur exemple du fondement (instable et incertain) d'une « réalité » dans la rumeur qui la porte nous est offert par le cas de Klammm, dans *Le Château*, au sujet duquel Olga révèle à K.:

(...) je n'ai encore jamais vu Klammm, tu le sais, Frieda m'aime peu et ne m'aurait pas fait la faveur de me laisser le voir, mais naturellement son allure est bien connue au village, tel ou tel l'a vu, tous en ont entendu parler, et, à partir de rumeurs et à partir aussi bien des arrières-pensées falsifiant la vérité, il s'est constitué une image de Klammm qui est sans doute exacte dans ses grandes lignes. Pour le reste,

cette image est changeante, et peut-être n'est-elle même pas aussi changeante que ne l'est l'allure réelle de Klamm. On dit (...)»²⁵

Bien que ces rumeurs ne soient jamais confirmées par une source officielle (encore moins par l'expérience), elles acquièrent d'autant plus de force du fait qu'elles ne sont pas infirmées non plus, car comme le souligne Pepi au sujet des rumeurs concernant l'existence de la liaison entre Frieda et Klamm et du silence de ce dernier: « (...) si c'est faux, il remettra les choses au point. Mais s'il ne les remet pas au point, c'est qu'il n'y a rien à remettre au point et que c'est la pure vérité. »²⁶ Il semble que l'on puisse alors dire, avec Kapferer: « Est vrai ce que le groupe croit vrai. C'est par la rumeur que cette vérité s'exprime. »²⁷ Si comme le souligne Bernard Lortholary, *Le Château*, reprend « (...)le débat, pensé par la théologie chrétienne (et elle seule) et rêvé par le roman européen (et lui seul), entre l'individu et une instance qui le dépasse infiniment »²⁸, cette instance est peut-être moins le « château » que la rumeur même qui en porte l'image: image qui à son tour relève d'une « foi », en n'étant fondée que sur la croyance, et participe d'une certaine religiosité, si l'on prend religion dans son étymologie, où *religer* signifie: relier.

Et par les rumeurs relatives au Château, se forme une image de ce dernier, une impression plutôt, que l'on ne saurait même pas dégager de la rumeur, car comme l'indique Marthe Robert: « (...) le château n'est connu que par des représentations toutes subjectives et une vague croyance commune d'où ne se dégage aucune idée générale, et dont K., par conséquence a des raisons de se méfier. »²⁹ Ainsi, K. est habité par cette méfiance, ce refus d'accepter cette « vague croyance » commune et les préjugés auxquels elle renvoie, sans même chercher les « preuves » qui pourraient fonder ces derniers. Mais d'autre part, étranger, K. est également pris par l'appel de la rumeur, du « on-dit » qui, comme le souligne Kapferer, « est un appel à la communion sociale. »³⁰ Mais K. demeure étranger, n'ayant pas les mêmes préjugés, ne parlant pas le même « langage »: « Tous les adultes tiennent à l'enfant qu'il est encore à peu près le même langage, mais n'étant pas de leur monde, il n'a aucun moyen de les entendre. »³¹ Et « Nous nous sommes mal compris »³² - dans toutes ses variantes, jusqu'au « Vous interprétez tout de travers, même le silence »³³ - est peut-être le leitmotiv de la symphonie (ou

de la cacophonie) kafkaïenne.

Incapable d'atteindre tant la « réalité » (Château) que les autorités officielles (fonctionnaire), K. ne peut que se fier à la rumeur et doit à son tour y faire face. Ne parlant pas le même « langage » et devant faire face aux préjugés, il est à son tour comme le jeune Karl Rossmann, héros de *Amerika ou le disparu* (roman dans lequel Kafka met justement en scène, de façon ironique, l'Amérique de la rumeur, plutôt que l'« officielle » ou la « vraie »³⁴) et qui, envisageant son sort sur cette terre étrangère dit: « L'Anglais, je ne le sais presque pas. Du reste, on a ici un préjugé contre les étrangers, je crois. »³⁵ Mais pour revenir au *Procès*, où un autre K. a affaire à un univers tout aussi inconnu et incertain, rappelons, avec H. G. Gadamer que: « Dans le vocabulaire de la jurisprudence, préjugé veut dire décision juridique préliminaire avant que soit porté le jugement définitif proprement dit. »³⁶ Et l'absence de « jugement définitif » qui laisse, en quelque sorte, « momentanément » le pouvoir au préjugé, n'est certes pas sans nous rappeler les deux « solutions » que Titorelli présente à Joseph K., « l'acquittement apparent et l'attribution »³⁷, qui sont les deux seules alternatives de défense possibles devant l'impossibilité de l'acquittement réel. Et dans les deux cas, l'important est de convaincre les juges. Mais si l'accusation, tout comme la rumeur, peut être calmée ou tue pour quelque temps, rien n'empêche son retour.

Des Jury et des bourreaux

Qui est ce « juge » auquel Joseph K. a affaire, quel est cet « oeil » qui semble sans cesse l'observer, et que l'on trouve aussi dans les autres romans de Kafka: que l'on songe aux deux assistants qui observent constamment le géomètre dans *Le Château*, ou à New York qui prend vie dans *Amerika*, lorsque le narrateur nous dit de l'Amérique accueillant Karl Rossmann: « Mais derrière tout cela se dressait New York, qui regardait Karl avec les cent mille fenêtres de ses gratte-ciel. »³⁸ À cette présence presque constante du regard d'autrui, s'ajoute la force dont il est alors investi. Cette force, qui n'est cependant qu'officiuse, paraît être celle-là même qu'exerce la rumeur, en ayant la « réputation » de l'individu sous son emprise: cette part publique de l'identité de l'individu, part où rien de privé n'échappe toutefois, du seul fait que la rumeur n'a pas besoin d'y avoir réellement accès.

Cette « force »³⁹ semble même pouvoir se passer de la médiation officielle, de jury on se fait bourreau sans même avoir besoin d'un juge; du *préjugé*, on passe à la sanction, sans même qu'un jugement officiel ne soit rendu. Ce cas de sanction sans « jugement » préalable est fort bien illustré dans *Le Château* par l'histoire d'Amalia⁴⁰ qui, pour avoir « refusé » l'invitation d'un fonctionnaire du château, se voit exclue par l'ensemble de la communauté et ce, sans qu'aucun ordre « officiel » n'ait été prononcé à cet égard. De plus, la sanction n'a même pas besoin d'être appliquée pour conduire à un « châtiment », car la seule crainte de cette dernière y suffit. Le cas de Karl Rossmann, dans *Amerika*, nous le montre bien, car, ayant été « séduit » par une bonne qui s'est retrouvée enceinte de lui, il est envoyé (châtiment) en Amérique par ses parents, « soucieux d'éviter le scandale et le paiement d'une pension. »⁴¹

Cette crainte des conséquences sur la « réputation », du jugement « officieux » et de la sanction qui l'accompagne, est aussi ce qui amène, dans *Le Procès*, l'oncle à venir voir son neveu et à se plaindre en ces termes de son manque d'intérêt pour son procès: « Joseph, mon cher Joseph, pense à toi, aux gens de ta famille, à notre réputation! Jusqu'ici, tu étais celui qui nous faisait honneur, tu n'as pas le droit de nous faire honte. »⁴² Rappelons seulement la phrase qui clôt *Le Procès*: « C'était comme si la honte allait lui survivre. »⁴³ Et l'oncle ajoute, relativement aux conséquences de la perte du procès: « Cela signifierait tout simplement qu'on fait un trait sur toi. Et que tous les gens de ta famille subissent le même sort ou sont, du moins, humiliés plus bas que terre. »⁴⁴ « Plus bas que terre » ou rayé, une autre façon d'être mort ou enterré.

Et cet épisode est d'autant plus intéressant que, si cette atteinte de la réputation face à l'opinion publique risque plus de dépendre des rumeurs que d'une sanction officielle, c'est également par le canal de cette parole officieuse que l'oncle a appris l'existence du procès de Joseph:

[...] J'ai entendu parler de ton procès.

— Et par qui?

— Par Erna, dans une lettre. Elle n'est pas en relation avec toi, tu ne t'occupes malheureusement guère d'elle, mais

elle a tout de même appris la chose.⁴⁵

Comment? Par un autre employé de la banque, où elle était allée pour voir K., qui en plus de lui dire que: « (...) c'était un procès, et même un procès grave, mais qu'il n'en savait pas davantage »⁴⁶, ajoute pour témoigner de sa « bonne intention »: « (...) qu'il aimerait bien venir en aide à Monsieur le Fondé de pouvoir, parce que c'était un homme bon et juste (...). »⁴⁷ La rumeur court. Après l'oncle, c'est un client qui dit à K., à voix basse bien sûr: « - Vous avec un procès, n'est-ce pas? »⁴⁸ La rumeur de son procès court, et K. se trouve à son tour pris par cette rumeur, rumeur qui finit même, en quelque sorte, à donner « réalité » à ce procès, comme nous le montre cette impression de K. que nous révèle le narrateur:

Si K. avait été seul au monde, il aurait facilement pu dédaigner un procès qui au demeurant, dans ce cas, ne lui aurait sûrement pas été intenté. Mais maintenant son oncle l'avait traîné chez l'avocat, des considérations familiales entraient en ligne de compte; la position de K. n'était plus complètement indépendante du déroulement du procès, il avait commis l'imprudence d'y faire allusion devant des amis avec une sorte de satisfaction inexplicable, d'autres en avaient entendu parler sans que K. sût comment (...) ⁴⁹

Le procès est en marche et procède peut-être bien lui aussi, officieusement, de bouche à oreille, car si le « Tribunal » s'étend partout, c'est peut-être justement par un « on-dit », tout comme dans *Le Château*: « On dit certes que nous appartenons tous au Château (...). »⁵⁰ Le tribunal est en place, présidé non pas par un juge (Dieu, la Loi, l'Empereur) mais par de multiples jurés, et que personne n'a nommés à ce poste. L'homme en prière le confesse lorsqu'on lui demande pourquoi il prie ainsi: « Ne vous mettez donc pas en colère si je vous dis que je prie uniquement pour que les gens me regardent. »⁵¹ On ne plaide, on ne prie, on ne s'adresse pas à un juge, mais à un public, un public qui forme le « Tribunal ». À cet égard, on pourrait dire que ce « Tribunal » n'est au fond que le regard de l'autre, ou rapprocher cette « force qui juge, et qui juge parce qu'elle est force »⁵² du « On » heideggerien: « Le On, qui n'est rien de déterminé, le On que tous sont [...]. »⁵³ Puis, de cette force, dire avec Heidegger que: « Plus manifestement se comporte le On, et

plus il est insaisissable et caché - mais moins il n'est rien. »⁵⁴

Mais ce « On » ne serait-il pas que le régent de l'Empereur? Anonyme, il en reprendrait officieusement la place, se servant du vide laissé pour se protéger lui-même et laissant le silence officiel répondre tant aux attaques qu'aux questions, rendant l'« empire » de plus en plus obscur, de moins en moins saisissable. Mais Kafka, en ramenant ce « Tribunal » dans un « concret » ou dans son « inscription quotidienne », semble aussi nous en dévoiler les « bases suprêmes » et ce, en marquant en quelque sorte la « genèse » de ce « Tribunal » dès l'incipit du *Procès*. Dès la quatrième phrase du roman une figure apparaît, et il semble même que l'on puisse dire que, sous de multiples visages, elle traverse l'oeuvre entière. Après s'être réveillé et avoir remarqué que sa logeuse était en retard pour lui servir son déjeuner, K. regarde à la fenêtre et voit: « (...) la vieille dame d'en face qui l'observait avec une curiosité tout à fait insolite. »⁵⁵ Cette vieille dame demeure et, jouant son rôle de public « avec une curiosité véritablement sénile », change même de fenêtre « pour être bien en face et tout voir. »⁵⁶ À cette dernière, s'ajoutent un homme puis un autre, pour finalement former un véritable « groupe de spectateurs »⁵⁷

Ce public - qui participe également de toute la théâtralité que souligne Bernard Lortholary dans son introduction au *Procès*⁵⁸ - demeure présent dans tout le roman: passant du véritable « public »⁵⁹ qui assiste aux interrogatoires, aux jeunes filles qui, autour de la chambre de Titorelli: « (...) se bousculent devant les fentes des planches pour voir le spectacle. »⁶⁰ Mais les fenêtres paraissent toutefois être un des lieux privilégiés de ce « public »:

En ce dimanche matin, il y avait du monde à presque toutes les fenêtres, des hommes en bras de chemise y étaient accoudés et fumaient, ou bien tenaient des petits enfants contre les appuis de fenêtre, avec prudence et tendresse. D'autres fenêtres regorgaient de literies, au-dessus desquelles pointait fugitivement une tête de femme, les cheveux en désordre.⁶¹

Et de quoi peuvent-ils bien parler, eux qui demeurent dans les immeubles où le Tribunal a ses locaux, et qui observent à la fenêtre,

comme la dame de la quatrième ligne et comme ce témoin, à l'avant-dernier paragraphe du roman, de l'exécution on ne peut plus « officieuse » (« - Comme un chien. »⁶²) de K.:

Ses regards tombèrent sur le dernier étage de l'immeuble qui jouxtait la carrière. Avec l'éclat soudain d'une lumière qu'on allume, les deux battants d'une fenêtre s'ouvrirent là-haut d'un coup et quelqu'un, à cette distance et à cette hauteur paraissant falot et fluet, se pencha à l'extérieur d'un grand mouvement brusque, puis écarta encore les bras. Qui était-ce? Un ami? Un être bon? Quelqu'un qui prenait part? Quelqu'un de secourable? (...) Où était le juge qu'il n'avait jamais vu? Où était le tribunal suprême, jusque auquel il n'était jamais arrivé?⁶³

De l'accusation, ou de « Quelqu'un de secourable »

Si l'accusation menant à l'arrestation de K. demeure inconnue, et que l'officiel ne se manifeste que par son silence, le premier chapitre du *Procès*, où prend place cette arrestation, met cependant en scène une accusation d'un autre ordre cette fois, mais qui constitue peut-être la genèse d'un autre « procès ». Qui accuse? Une vieille femme! Une vieille femme qui n'est pas sans nous rappeler celle qui regardait à la fenêtre et que l'on retrouvait dès l'incipit du roman⁶⁴. Une vieille femme qui donne à la première l'« oreille » qui lui manquait sur la scène, et qui, innocemment, vous dit: « (...) je puis vous confier que j'ai un peu écouté à la porte et que les deux gardiens m'ont aussi dit des choses. C'est qu'il y va de votre bonheur, et cela me tient vraiment à coeur (...). »⁶⁵ Une vieille femme à qui on peut se confier, car comme K. le souligne: « Il n'y a qu'avec une vieille femme que je peux en parler. »⁶⁶ Et cette vieille femme, innocemment, peut-être ne souffrant, sous son visage chaleureux, que d'une « curiosité véritablement sénile »⁶⁷, vous dit sur un ton de confidence:

Loin de moi l'idée de calomnier Mademoiselle Bürstner, c'est une bonne petite, gentille, aimable, ordonnée, ponctuelle, travailleuse; j'apprécie beaucoup ses qualités; n'empêche qu'elle devrait avoir plus de fierté et de retenue. Cela fait déjà deux fois ce mois-ci que je la rencontre avec un autre homme.⁶⁸

« Calomnier », peut-être une autre qu': « Il fallait qu'on ait calomnié (...). »⁶⁹ Et lorsque vous vous portez à la défense de la demoiselle,

que vous dites à la vieille de taire cette calomnie, elle vous répond sur un « ton implorant »:⁷⁰

(...) je n'ai nullement l'intention de parler maintenant à cette demoiselle; je veux d'abord l'observer mieux, naturellement; et vous êtes le seul à qui j'ai confié ce que je savais. Après tout, c'est l'intérêt de n'importe quel locataire que cette pension soit une pension propre; et c'est là mon seul souci dans cette affaire.⁷¹

Et cette vieille, votre « propre » logeuse, a aussi un neveu, un neveu qui dort dans la chambre voisine de celle de la demoiselle avec qui vous parlez. Vous parlez trop fort, le neveu frappe au mur, la demoiselle s'exclame: « - Écartez-vous, partez, mais partez donc, qu'attendez-vous, il écoute à la porte, il entend tout. »⁷² Les murs ont maintenant des oreilles. L'allégorie de la Justice peinte par Titorelli a peut-être un bandeau sur les yeux, elle n'en n'est pas sourde pour autant, et les rumeurs qu'elle entend valent sans doute ce qu'elle ne peut voir de ses propres yeux. Et la Justice, aussi « Déesse de la Victoire », a des « ailes aux pieds » et est « en train de courir »⁷³, peut-être comme court la rumeur. Imaginons le rire de Kafka lorsque faisant la lecture du *Procès*, il dévoilait à tous que les maîtres n'étaient peut-être pas ces juges inaccessibles, mais plutôt de simples logeuses, des petites vieilles, qui ne sont pas sans rappeler celles des contes, sans mauvaises intentions, mais dotées d'une « curiosité véritablement sénile »⁷⁴...

L'impératrice

Si Kafka, « voisin » d'un Freud ou d'un Nietzsche, a su annoncer l'effondrement de l'Empire que pouvait constituer la crise du Logos qui marquait son époque, il semble qu'en plus, il ait su représenter la force contre laquelle cet empire s'était bâti, et décrire, en quelque sorte, la régence qui succéderait à sa chute. Contre la parole officielle, parole de l'« autorité », Kafka oppose, non pas une quelconque force abyssale, toute aussi obscure et que l'on ne peut saisir que par ses manifestations (comme la volonté de puissance ou l'inconscient), mais la force de la parole quotidienne, de la parole « officieuse », d'une parole non pas « sans fond », mais qui n'en a pas besoin: de la rumeur.

Rumeur ... force devant laquelle le pouvoir lui-même tremble, car comme le souligne Kapferer: « Les rumeurs gênent parce qu'elles sont une information que le pouvoir ne contrôle pas. Face à la version officielle, il naît d'autres vérités: à chacun sa vérité. »⁷⁵ Mais à l'effondrement de cet empire qui, par le sceau de l'officiel, s'est construit en tentant de maîtriser cette parole multiple et fuyante, quel règne pourra succéder? Et Kafka, contemporain de la montée des mass médias, en représentant ce règne de la rumeur, semble déjà répondre: une Régence ... régence où règne un nouveau maître: l'opinion publique. Tyran absolu à son tour et qui confère tout autant de pouvoir à ses représentants, car si les maîtres passés tiraient leur pouvoir de l'empereur (Dieu, Science, Raison), les nouveaux « maîtres » savent tirer le leur de son silence, et du murmure du régent qui se laisse alors entendre.

Au règne de Napoléon succède celui de Joséphine et de son « chant », un « chant » qui n'est peut-être pas un art, mais un simple « sifflement ». Et le « chant » de ce personnage que met en scène la dernière nouvelle écrite par Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le peuple des souris », n'est pas sans nous rappeler le « bruit » de la rumeur. Ce « chant-sifflement » dont le narrateur, lui-même membre du « peuple des souris », nous dit: « Nous sifflons tous, sans que personne évidemment, songe à donner cela pour un art, sans y penser, sans nous en apercevoir »⁷⁶, pour ensuite conclure: « Dans ce cas, l'art de Joséphine n'existe pas; mais il n'en reste que plus difficile d'expliquer l'énigme de son grand effet. »⁷⁷ Ce « chant », auquel on refuse tout statut officiel, semble presque un appel à s'y « fondre », car « déjà nous nous enfonçons dans le flanc à flanc de la foule chaude qui prête l'oreille en respirant timidement. »⁷⁸ Bien que sans pouvoir officiel et d'une façon temporaire - car ce peuple ne faisant pas d'histoire, Joséphine disparue, « se verra bientôt enfoui dans le même oubli que tous ses frères »⁷⁹ - Joséphine paraît presque régner sur ce « peuple qui aime par-dessus tout la ruse (la ruse innocente, les chuchotements puérils, les petits potins - sans méchanceté! - qui se susurrent du bout des lèvres) »⁸⁰ Ainsi, ce peuple « sans méchanceté » est amant de la rumeur. Et à propos de l'« institution impériale », le narrateur de « La muraille de Chine » nous le disait fort bien: « (...) on devrait à mon avis interroger le peuple, n'a-t-elle point là en effet ses bases suprêmes? »⁸¹

NOTES

- ¹DELEUZE, Gilles et GATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*, p. 80.
- ²ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*, p. 293.
- ³KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, p. 265.
- ⁴voir DELEUZE, Gilles et GATTARI, Félix. *Op. cit.*
- ⁵voir KUNDERA, Milan. *Op. cit.*
- ⁶*Ibid.* p. 102.
- ⁷KAFKA, Franz. *La muraille de Chine*, p. 102.
- ⁸KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, p. 68.
- ⁹KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, p. 215.
- ¹⁰*Ibid.* p. 216.
- ¹¹KAFKA, Franz. *Le procès*, pp. 171-172.
- ¹²*Ibid.* p. 42.
- ¹³*Ibid.* p. 30.
- ¹⁴*Ibid.* p. 39.
- ¹⁵*Ibidem*
- ¹⁶KAFKA, Franz, *Le Château*, pp. 215-216.
- ¹⁷*Ibid.* p. 221.
- ¹⁸*Ibid.* p. 215.
- ¹⁹KAFKA, Franz. *Le procès*, p. 155.
- ²⁰*Ibid.* 186.
- ²¹*Ibid.* 156.
- ²²*Ibid.* 191.
- ²³KAPFERER, Jean-Noël. *Op. cit.*, p. 25.
- ²⁴LORTHOLARY, Bernard. introduction de KAFKA, Franz, *Le procès*, p. 13.
- ²⁵KAFKA, Franz. *Le Château*, pp. 218-219.
- ²⁶*Ibid.* p. 351.
- ²⁷KAPFERER, Jean-Noël. *Op. cit.*, p. 22.
- ²⁸LORTHOLARY, Bernard, préface de KAFKA, Franz. *Le Château*, p. 8.
- ²⁹ROBERT, Marthe, *Op. cit.*, p. 253.
- ³⁰KAPFERER, Jean-Noël, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, p. 81
- ³¹ROBERT, Marthe, *Op. cit.*, p. 251.
- ³²KAFKA, Franz, *Op. cit.*, p. 63.
- ³³KAFKA Franz, *Le Château*, p. 111.
- ³⁴voir LORTHOLARY, Bernard, préface de KAFKA, Franz, *Amerika ou le disparu*, p. 8 et KUNDERA, Milan, *Les testaments trahis*, pp. 101-102.
- ³⁵KAFKA, Franz. *Amerika ou le disparu*, p. 22.
- ³⁶GADAMER, H.G.. *Vérité et méthode*, p. 108.
- ³⁷KAFKA, Franz. *Le procès*, p. 194.
- ³⁸KAFKA, Franz. *Amerika ou le disparu*, p. 27
- ³⁹Nous reprenons l'expression de Milan Kundera, qui définit le

« tribunal » kafkaïen comme « une force qui juge parce qu'elle force », *Les testaments trahis*, p. 265.

⁴⁰KAFKA, Franz. *Le Château*, pp. 231-258.

⁴¹KAFKA, Franz. *Amerika ou le disparu*, p. 42.

⁴²KAFKA, Franz. *Le procès*, p. 132.

⁴³*Ibid.* p. 272.

⁴⁴*Ibid.* p. 135.

⁴⁵*Ibid.* p. 130.

⁴⁶*Ibid.* p. 131.

⁴⁷*Ibidem*

⁴⁸*Ibid.* p. 173.

⁴⁹*Ibid.* p. 165.

⁵⁰KAFKA, Franz. *Le Château*, p. 241.

⁵¹KAFKA, Franz. « conversation avec l'homme en prière », dans *La Métamorphose et autre récits*, p. 25.

⁵²KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, p. 265.

⁵³HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, p. 108. (voir aussi LATGÉ, Max, « La philosophie de l'existence, à la recherche d'une ontologie de Kafka », NINANE de MARTINOIR, Francine, « Existence et culpabilité » et ASSOUN, Paul-Laurent, « De l'existence illégitime à la passion du père »).

⁵⁴*Ibid.*, p. 109.

⁵⁵KAFKA, Franz, *Le Procès*, p. 29.

⁵⁶*Ibid.*, p. 30.

⁵⁷*Ibid.*, p. 40.

⁵⁸*Ibid.*, pp. 15-18.

⁵⁹*Ibid.*, p. 78.

⁶⁰*Ibid.*, p. 198.

⁶¹*ibid.*, pp. 73-74.

⁶²*Ibid.*, p. 272.

⁶³*Ibid.*, pp. 271-272.

⁶⁴*Ibid.*, p. 29.

⁶⁵*Ibid.*, p. 47.

⁶⁶*Ibid.*, p. 46.

⁶⁷*Ibid.*, p. 30.

⁶⁸*Ibid.*, p. 49.

⁶⁹*Ibid.*, p. 29.

⁷⁰*Ibid.*, p. 49.

⁷¹*Ibidem*

⁷²*Ibid.*, p. 56.

⁷³*Ibid.*, p. 184.

⁷⁴*Ibid.*, p. 30.

⁷⁵KAPFERER, Jean-Noël, *Op. cit.*, p. 16.

⁷⁶KAFKA, Franz, *La colonie pénitenciaire et autres récits*, p. 89.

⁷⁷*Ibidem*

⁷⁸*Ibid.*, p. 93.

⁷⁹*Ibid.*, p. 112.

⁸⁰*Ibid.*, p. 94.

⁸¹Kafka, Franz. *La muraille de Chine*, p. 102.

BIBLIOGRAPHIE

- KAPFERER, Jean-Noël. *Rumeurs. Le plus vieux métier du monde*, Paris, Seuil, 1987.
- KAFKA, Franz. *La muraille de Chine*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1981.
- KAFKA, Franz. *La colonie pénitentiaire et autres récits*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1977.
- KAFKA, Franz. *La Métamorphose et autres récits*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1990.
- KAFKA, Franz. *Le Château*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- KAFKA, Franz. *Amerika ou le disparu*, Paris, GF Flammarion, 1994.
- KAFKA, Franz. *Le Procès*, Paris, GF Flammarion, 1995.
- LATGÉ, Max. « La philosophie de l'existence, à la recherche d'une ontologie de Kafka », dans (collectif) *Analyses et réflexions sur ... Kafka. Le Château*, Paris, Ellipses, 1984, pp. 73-79.
- NINANE de MARTINOIR, Francine. « Existence et culpabilité », dans (collectif) *Analyses et réflexions sur ... Kafka. Le Château*, Paris, Ellipses, 1984, pp. 81-85.
- ASSOUN, Paul-Laurent. « De l'existence illégitime à la passion du père: les enjeux inconscients du Château de Kafka » dans (collectif) *Analyses et réflexions sur ... Kafka. Le Château*, Paris, Ellipses, 1984, pp. 153-170.
- HEIDEGGER, Martin. *Être et temps*, Paris, Authentica, 1985.
- DELEUZE, Gilles et GATTARI, Félix. *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, éd. de Minuit, coll. « Critique », 1973.
- ROBERT, Marthe. *L'ancien et le nouveau*, Paris, Grasset, coll. « Les cahiers rouges », 1988.
- KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, éd. Gallimard, 1993.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, éd. Gallimard, 1986.
- BENJAMIN, Walter. « Franz Kafka », dans *Essais 1 1922-1934*, Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983.

Le corps comme spectacle dans les récits courts de Kafka

François Gonin

Dans son *Journal* Kafka fait plusieurs fois allusion au théâtre de Shakespeare: en mars 1922, une représentation de *Richard III* est suivie d'une syncope; la pièce le hante ensuite quelque temps. Plus tôt, en septembre 1915, il évoque *Hamlet*. Or Hamlet est en quête lui aussi d'une vérité profonde: son père a-t-il été assassiné par le roi? Pour le confondre, pour faire éclater la vérité, il a recourt à un artifice: Hamlet fait appel à des comédiens pour interpréter, devant la cour, une pièce où il insère ses propres phrases; ce n'est qu'au moment où leurs corps seuls sont en jeu, au moment précis de la pantomime, que le théâtre devient le piège où il prend la conscience du roi. Le théâtre est un révélateur du réel, de la vérité sans fard. Or, la référence à *Hamlet* dans le *Journal* est précédée de ceci: « Autrefois je pensais; toi, rien ne détruira cette tête dure, claire, littéralement vide. Jamais, que ce soit inconsciemment ou sous l'effet de la douleur, tes paupières ne seront contractées, ton front plissé, tes mains agitées de tremblements, tout cela, tu ne feras jamais que les décrire »¹. Faisant sienne une maxime d'Aristote définissant le rôle du poète, Kafka entend décrire non pas ce qui a réellement eu lieu, mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance et à la nécessité.

Toute l'oeuvre de Kafka est un exercice d'ascèse par rapport au langage, et me paraît liée à la problématique du corps. Dans le corpus, ou plus particulièrement dans *Les récits courts*, je retrouve cette même exigence, cette même volonté d'aller au coeur de la réalité

pour trouver cette vérité que tout art doit incarner. « Notre art, c'est d'être aveuglé par la vérité; seule est vraie la lumière sur le visage grotesque qui recule, rien d'autre »². Le grotesque fascine, actualise et amplifie la peur et l'inquiétude; extravagant, burlesque, le visage dont parle Kafka dans cet aphorisme possède un corps qui recule: le corps du comédien qu'un projecteur désigne.

Mon hypothèse est double. D'une part, Kafka utilise des artifices proches du monde du théâtre pour ouvrir ce terrain où sa solitude pourra toucher la nôtre; d'autre part, la projection de son propre corps, dans sa chair même, participe à ce programme, à cette exigence. Kafka dit dans son *Journal* en 1910: « J'écris très certainement poussé par le désespoir que me cause mon corps et l'avenir de ce corps. » Le corps est spectacle pour soi, et pour les autres.

La figure du comédien dans les écrits de Kafka :

En 1911, Kafka se lie avec les acteurs du Théâtre Juif et spécialement avec son directeur Löwi. Pour Marthe Robert, il s'agit d'un moment décisif où « Kafka découvre un art vrai, proche du sien sans doute par la précision du geste et par l'humour »³. Sans modifier encore son rapport à l'écriture, l'intérêt pour le spectacle et les comédiens apparaît déjà dans le recueil *Regard*; par exemple dans *Conversation avec l'homme en prière* : « Il joignit les mains pour donner à son corps plus d'unité (...) Ne vous mettez donc pas en colère, si je vous dis que je prie uniquement pour que les gens me regardent. »⁴.

Pour Marthe Robert, Kafka n'est pas seulement cet européen moyen de qui il tient ses habitudes d'esprit et sa culture, il est bien plus encore un juif d'Occident, c'est à dire un homme qui n'a de place nulle part. En 1911, il écrit: « Je suis couché sur ce canapé, jeté d'un coup de pied hors du monde; (...) »⁵. Plus tard, en 1922, faisant peut-être référence aux derniers moments de Richard III, quand celui-ci est prêt à donner son empire pour un cheval, Kafka dit: « Se réfugier dans un pays conquis et ne pas tarder à le trouver intolérable, car on ne peut se réfugier nulle part »⁶. Le comédien non plus ne trouve pas sa place. Comme lui, à chaque pas, Kafka élabore le lieu, le terrain sur lequel il avance: « Je constatai les progrès de ma faculté d'être ému par des gens sur une estrade »⁷. Le comédien semble insaisissable, il paraît se jouer de tout le monde. Les personnages de Kafka ont également le don de se métamorphoser en à peu près n'importe quoi qui nous déroute: animaux, objets. « Ils dansent de

ravissement, les mains posées sur leurs papillotes, quand le meurtrier démasqué s'empoisonne et invoque Dieu; ils le font parce qu'ils sont aussi légers que des plumes, parce que la moindre pression les couche à terre, parce qu'ils sont sensibles et pleurent pour un rien tout en gardant le visage sec (leurs larmes s'épuisent en grimaces); mais dès que la pression cesse, ils n'ont pas le moindre poids propre à produire et bondissent aussitôt en l'air »⁸. Cette légèreté du comédien, Kafka ne l'envie-t-il pas, quand il écrit, toujours dans le recueil *Regard* : « Si seulement on était un Indien, tout de suite prêt, et qu'incliné en l'air sur son cheval lancé on frémissait sans cesse brièvement sur le sol frémissant, jusqu'à abandonner les éperons, car il n'y avait pas d'éperons, jusqu'à jeter les rênes, car il n'y avait pas de rênes, (...) ? »⁹.

Le bonheur, je ne pourrai l'avoir que si je
réussis à soulever le monde pour le faire entrer dans
le vrai, dans le pur, dans l'immuable¹⁰.

Pour Marthe Robert, l'art de Kafka n'est pas la beauté, mais la vérité. La vérité devient le seul critère selon lequel Kafka mesure la valeur de ses écrits. Tout le monde peut être la vérité, l'art peut l'incarner dans toute sa visibilité. Dans ce but, il devra incarner plusieurs mensonges possibles. « Kafka épouse le faux, donne au mensonge un corps et une voix, exécute à tout instant, sans avertir son spectateur, le tour de prestidigitation par lequel l'illusion se donne la crédibilité du vrai »¹¹. Kafka est un grand magicien.

« Imiter est, dès l'enfance, une tendance naturelle aux hommes. Nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres »¹². Kafka, dans un extrait du *Journal*, dit posséder un goût prononcé pour l'imitation des détails; quelque chose le pousse à imiter les manipulations auxquelles certaines personnes se livrent avec leur canne, la position de leurs mains, les mouvements de leurs doigts; pour lui, l'imitation ne procède pas d'un froid calcul de l'esprit mais, et en cela il rejoint Aristote: « d'un extraordinaire pouvoir d'identification qui permet au poète d'être, chaque fois, la figure, l'objet, le monde ou la partie du monde qu'il évoque (...) »¹³

Caractéristiques et récurrences du Théâtre Juif :

Avant sa rencontre avec le Théâtre Juif, en décembre 1910, Kafka examine de près sa table de travail, qui devient littéralement, sous son regard, un théâtre: « qu'il y ait du désordre sur le drap vert, passe encore, il en était peut-être ainsi du parterre d'anciens théâtres. Mais que du fond des promenoirs (...) Le tiroir ouvert est tout simplement un cabinet de débarras, comme si le premier balcon de la salle, somme toute la place la plus visible du théâtre, était réservée aux gens les plus vulgaires (...) »¹⁴. C'est sur cette table, sur ce bureau que Kafka libère le monde prodigieux qu'il a dans la tête, sa tête « parcourue de spasmes prodigieux »¹⁵.

Dans une lettre à Felice Bauer en mars 1912, Kafka écrit que le Théâtre Juif dans son entier est magnifique; l'an dernier, il avait assisté au moins vingt fois à ses représentations. Au-delà de la formidable expression des acteurs dans des costumes extravagants, de leur passion, de leur exagération dans le jeu, c'est d'abord dans l'organisation du spectacle, dans sa structure même, que réside l'influence décisive du théâtre juif sur l'écriture de Kafka. Des tableaux successifs et distincts, une unité d'action, des thèmes qui se répètent, la fusion entre le comique et le tragique, tout cela prend place sur la scène exiguë du Café Savoy, dans un décor simple à l'extrême. « We needed no decoration, furniture on stage: a table, several chairs and that's all (...) We also had an orchestra, which consisted of one pianist. Our troupe called itself: Polish-Yiddish-musical-drama-company. »¹⁶.

L'écriture de Kafka, à partir du 22 septembre 1912 où il rédige, en une nuit, *Le verdict*, est marquée par une construction rigoureuse, des caractères bien définis, une emphase donnée aux gestes, un sens des dialogues, un goût pour le suspense, un climat intense. On y retrouve aussi certaines caractéristiques du théâtre juif: à en croire Evelyn Torton Beck, *le rire est provoqué*, dans plusieurs pièces du répertoire du théâtre juif, *aux dépens* d'un personnage qui refuse d'envisager sa situation réelle et n'est pas conscient des conséquences de ses actes. La situation dans laquelle se trouve Gregor Samsa dans *La métamorphose* me paraît, de ce point de vue, hautement comique. « Typically, the Jew sees himself in an ironic light, recognizing the essential absurdity of his situation even in the most dangerous or tragic circumstances »¹⁷. L'attitude de Kafka à l'égard des situations dramatiques dans lesquelles sont propulsés ses personnages est

fortement ironique et proprement originale: « Le comique révèle brutalement l'insignifiance de tout. Les vrais génies du comique ne sont pas ceux qui nous font rire le plus, mais ceux qui dévoilent une zone inconnue du comique »¹⁸.

Un autre thème dominant du répertoire juif est le thème de l'obéissance, que se doit d'observer un enfant envers ses parents, ou un personnage pour toute forme d'autorité. Ce thème s'incarne dans la relation père - fils. Ces deux éléments se retrouvent dans le *Verdict*:

—Non! s'écria le père en enchaînant la réponse sur la question, en rejetant la couverture avec une telle force qu'elle plana un instant toute déployée (....) Mais regarde-moi! cria le père, et Georg accourut presque discrètement vers le lit(...) C'est parce qu'elle a levé ses jupes, parce qu'elle a levé ses jupes, cette dinde répugnante, et pour illustrer son propos, il levait sa chemise si haut qu'on voyait la cicatrice datant de ses années de guerre (...) Et il se tenait debout sans aucun appui et lançait les jambes en l'air. Il rayonnait de lucidité.

Au moment où *Georg* couche son père, il n'y a aucune hostilité apparente entre eux. C'est uniquement à partir de ce «Non!» que le père domine maintenant la scène, qu'il devient, aux yeux de *Georg* et surtout à nos propres yeux, un géant. Cet effet de surprise typiquement théâtral retourne l'action et déclenche le drame final. L'action a commencé dans l'ordre, se déploie dans le chaos, se termine avec un retour à l'ordre, rendu possible par la mort du héros. Ceci est typique d'un schéma dramatique: « L'essentiel est (ou à peu près) de transformer l'affect en caractère »¹⁹. Les actions du père sont caricaturales: il rejette la couverture avec force, se dresse sur le lit, se tient debout sans aucun appui et lance ses jambes en l'air. Son discours est exagéré et le ton est mélodramatique (« Comédien! » ne peut s'empêcher de lancer *Georges*). « Bien loin d'imiter des caractères grâce à des personnes en action, les auteurs conçoivent au contraire les caractères à travers les actions »²⁰. Ainsi, c'est l'action de se dresser sur le lit, l'action de jeter les jambes en l'air qui nous font voir le père de *Georg* comme lucide. Cette théâtralité se retrouve également dans le récit court *Un fratricide*:

« La sonnette de porte du bureau de Wese résonne, trop

bruyante pour une sonnette de porte (...) C'est en soi-même fort raisonnable que Wese se remet en marche, sauf qu'il marche vers le couteau de Schmar (...) ». Le jeu criminel de *Un fraticide* peut débiter, c'est un son de cloche, comme au théâtre, qui l'annonce. Ce son se fait entendre de la façon la plus naturelle, mais il est dit nettement que le tintement est trop fort pour venir de la clochette d'une simple porte, il sonne à travers la ville entière et s'élève jusqu'au ciel. Dans ce court récit policier, la progression dramatique fonctionne comme un compte à rebours. Comme pour *Le verdict*, l'émotion du lecteur est générée par les gestes et les actions de personnages dont on connaît à peine l'apparence. Ceci ne nous empêche pas d'être touché par le climat quasi sexuel dans lequel baigne le récit, et que souligne Torton Beck. À ce voyeurisme intolérable, répondent des corps vulnérables à demi-nus: le corps d'assassin de Schmar qui, malgré la nuit glaciale, a débouffonné sa veste, le corps de Mme Wese qui ne porte qu'une fourrure sur sa robe de nuit. Le corps même enfin du couteau de Schmar, nu et exposé: « L'arme du crime, mi-baïonnette, mi-couteau de cuisine, était nue dans sa main qui la serrait solidement »²¹.

Mouvements ou gestes privilégiés:

Inquiété, nous le verrons, par son propre corps, Kafka est aussi attentif aux corps des autres, dont il détaille chaque geste:

Les mélodies sont longues, le corps se confie volontiers à elles. En raison de leur longueur qui se déroule en ligne droite, c'est en balançant les hanches, en écartant les bras, en les levant et en les baissant au rythme d'une expiration calme, en approchant les paumes des tempes tout en évitant soigneusement de les toucher, que les acteurs expriment le mieux leur caractère.

Kafka manifeste une affection particulière pour certains points précis de l'anatomie, qui sont les points d'ancrage de l'expression ou de l'émotion. Son *Journal* est plein de dos: « l'observateur placé devant la surface lisse et uniforme d'un dos ne se laisse pas tromper dans son jugement comme il peut l'être, quand il regarde un visage, par les yeux, par les creux et les saillies des joues (...) »²²; de nez: « On ne peut pas saisir plus fermement un visage qu'on ne le fait par ce

nez »²³. « Elle produit parfois un certain effet en relevant le nez, en dressant un bras, en faisant tourner tous ses doigts en même temps »²⁴; de mains aux doigts écartés, ou de jambes qui se balancent.

« Il n'est geste pour Kafka qui ne soit pour lui toute une affaire, on pourrait dire un vrai drame. La scène où se joue ce drame est le théâtre du monde, qui a le ciel comme perspective. Chez Kafka le geste demeure l'élément décisif, le centre même de l'action (...) »²⁵. C'est le petit doigt qu'il se passe sur les sourcils, dans *Résolutions*, pour signifier « l'état de qui encaisse tout, de qui se comporte comme une masse pesante et qui, même s'il se laisse emporter par une tornade, ne se laisse pas persuader de faire un seul pas inutile, a pour autrui un regard animal, n'éprouve aucun remords »²⁶.

A côté de figures comme l'agenouillement (Georges s'agenouille dans *Le verdict*, marquant ainsi sa dépendance face à son père), ou l'inclinaison profonde de la tête sur la poitrine (une manière de se protéger des attaques du dehors, un refus de tout dialogue, une expression de la fatigue, le repli sur soi du *Jeûneur*, le toit trop bas pour les visiteurs du Terrier), l'expression « du balancement » récurrente dans les récits de Kafka, paraît importante. Elle prend vie dans le court texte *Considération*: « J'étais assis sur notre petite balançoire (...) Bientôt je me balançais plus fort, dans un souffle d'air déjà plus frais »²⁷. Si le balancement peut à la fois signifier le doute, l'hésitation, la recherche d'une base ou d'un appui, qu'il préfigure l'élan, qu'il berce ou signifie un malaise, il est avant tout pour Kafka un mal de mer sur la terre ferme. Comme le dit Walter Benjamin, Kafka est inépuisable sur la nature oscillante des expériences. « Chacune cède à l'expérience contraire, se mélange à elle »²⁸. « L'aptitude du docteur K d'aller et venir en diagonale dans la pièce, de raconter des histoires tout en balançant en avant son buste tendu dans une attitude mondaine (...) », « Des mouvements prompts qui, quand il penche le buste, entraînent de fortes oscillations sur lesquelles l'abdomen reste curieusement en retard », « Elle se balançait doucement sur ses grosses hanches »²⁹. Comme l'animal-homme du *Terrier* fouille ses pensées en même temps qu'il creuse son abri, l'expression du balancement est une marque d'indécision et d'inquiétude. La plupart des personnages de Kafka portent ainsi dans leur corps cette oscillation constante entre l'angoisse et le désespoir.

Kafka, son propre corps comme spectacle :

Il y a un instant, je me suis attentivement regardé dans la glace et, même en m'examinant de près, je me suis trouvé mieux de visage que je ne le suis à ma propre connaissance (...) Le regard n'est nullement dévasté, il n'y a pas trace de cela, mais il n'est pas non plus enfantin, il serait plutôt incroyablement énergique, à moins qu'il n'ait été tout simplement observateur, puisque j'étais justement en train de m'observer et que je voulais me faire peur.³⁰

Si, en 1911, Kafka va régulièrement à la piscine, nage, rame, marche, sa santé ne tarde pas à lui causer des soucis qu'il tente de surmonter par diverses pratiques, à la fois hygiéniques et ascétiques. « Il est végétarien, ne boit pas, ne fume pas, couche dans une chambre froide en hiver, ne porte pas de pardessus, se baigne dans les fleuves glacés et passe une partie de ses vacances dans des colonies naturistes »³¹.

« La blessure de mes poumons n'est qu'un symbole, symbole de la blessure dont l'inflammation s'appelle Franz et dont la profondeur s'appelle justification (...) »³². Pour Jean Starobinski, c'est d'abord dans son propre corps que Kafka s'éprouve séparé et limité. La conscience de Kafka semble effectivement dépendante de la sensibilité de ses nerfs, son esprit est indissociable des tourments de la chair. On n'échappe pas à son propre corps. Cette chair, cet esprit, les voici mis à vifs dans cet extrait du *Journal*:

Cette poulie qui est en moi. Une petite dent avance, quelque part dans un endroit caché, on le sait à peine au premier moment et déjà, tout l'appareil est en branle. Soumis à une puissance inconcevable, tout comme la montre qui paraît soumise au temps, il fait entendre des craquements; ça et là et l'une après l'autre, toutes les chaînes descendent avec un bruit de ferraille le bout de chemin qui leur est prescrit³³.

Cette machinerie interne et infernale de Kafka, on la retrouve à l'oeuvre, bien sûr, dans *La colonie pénitentiaire*: Ce récit est un drame dont la forme même est redoutable: l'action est concentrée dans un seul décor, la gestuelle est serrée, les dialogues sont volontiers emphatiques, le suspense lié à l'exécution dépend d'un compte à rebours, puis il y a un retournement surprise de l'action (l'officier

prend la place du prisonnier, la machine se détraque). Jamais encore dans l'oeuvre de Kafka le corps d'un homme ne m'était apparu aussi dérisoire, aussi vulnérable: corps dénudé, dos du condamné labouré par la machine jusqu'à l'empreinte sanglante de sa faute, corps de Kafka enchaîné, prisonnier de lui-même, en attente du déchirement final.

Ce corps-théâtre se déploie de façon manifeste dans le deuxième acte du *Médecin de campagne*. Le médecin, après sa chevauchée fantastique sous la lune et sa première confrontation avec le malade et sa famille, s'apprête à prendre congé d'eux. L'action de fermer sa trousse préfigure son départ, mais le père renifle, la mère se mord les lèvres, la soeur agite un essuie-mains couvert de sang. Autant de signes gestuels empruntés à la pantomime, de sons, de bruits qui obligent le docteur à se diriger à nouveau vers le malade. L'action dramatique est soudain renversée pour conduire à la confrontation centrale du troisième acte, entre le docteur et le malade. Le malade lui sourit pour l'encourager, les chevaux hennissent comme « pour faciliter l'examen », le docteur ne peut plus partir. « Déshabillez-le, il saura soigner, et s'il ne sait pas, alors tuez-le! (...) Ils me prennent par la tête et les pieds et ils me portent dans le lit, ils m'y posent vers le mur, du côté de la plaie »³⁴. Plus tôt, la plaie avait été décrite ainsi: « sur son côté droit, du côté de la hanche, une plaie s'est ouverte, grande comme la main (...) D'un grain délicat, avec du sang qui s'y accumule irrégulièrement, béante comme une mine à ciel ouvert (...) Qui peut regarder cela sans émettre un petit sifflement? »³⁵. Cette plaie si éloquente, spectaculaire, d'où s'échappent des vers qui se tordent vers la lumière, le docteur fait plus que la décrire, il la « reconnaît ». Cette reconnaissance se fait à travers sa mise à nu, côte à côte avec le malade, du côté de la plaie, et dans le mouvement hâtif du départ qui le fait passer, littéralement, du lit du malade à son propre lit. « Mon travail se clôt, comme peut se fermer une plaie qui n'est pas guérie. »³⁶.

Qu'il s'agisse de cette préoccupation envers son propre corps, du spectacle des gestes, de sa rencontre avec le Théâtre Juif ou de la figure du comédien, tout contribue dans les récits courts de Kafka à nommer la vérité qu'il pourchasse à perte d'haleine, à désigner la vérité nue derrière son propre corps, sa solitude désarmée. Kafka ne rêve pas ses personnages, il les éprouve; leurs gestes dépassent le monde incolore qui les entoure, une sphère bien plus vaste leur

fait écho. Son oeuvre communique la connaissance de la solitude de chaque être et de chaque chose, cette solitude, cette vérité qui est notre gloire la plus sûre. Marthe Robert écrit: « Tournée simultanément vers le dedans et le dehors, son oeuvre détruit activement ce qui doit être détruit, pour manifester cet « indestructible » qui, présent en chaque individu et commun à tous, crée un lien indissoluble entre les hommes »³⁷. Mais cette vérité indestructible, ce lien entre les hommes n'est pas visible ou acceptable pour tout le monde: Dans *Un jeûneur*, l'une des dames spectatrices, le souffle court, « commençait par étirer son cou le plus loin possible pour éviter au moins que son visage ne touche le jeûneur (...) »³⁸ ; « bien des personnes devaient renoncer au spectacle, faute de pouvoir en supporter la vue, peut-être n'était-il aussi maigre qu'à force d'être insatisfait de lui-même »³⁹. Si l'insatisfaction porte au dégoût, la joie de vivre aussi semble paralyser les spectateurs. Le débordement de vie sortant de la gueule de la panthère est difficilement soutenable: « il n'était pas facile aux spectateurs de tenir bon »⁴⁰. La proposition est donc faite par Kafka aux spectateurs du cirque (spectateurs certes, mais hommes et femmes compris dans l'enceinte du cirque, ou membres, pourquoi pas, du gigantesque théâtre en plein air d'Oklahoma où bien des récits courts de Kafka pourraient prendre place) de choisir, de se balancer (toujours le balancement), entre le débordement et l'abstraction. Sans cesse préoccupé par le regard de l'autre, la force du jeûneur est son insatiabilité. Son ascétisme est sa fierté.

— Toujours j'ai voulu que vous admiriez mon jeûne, dit le jeûneur.

— Mais nous l'admirons, dit gentiment le surveillant.

— Eh bien, vous ne devriez pas l'admirer, dit le jeûneur.

— Bon, alors nous ne l'admirons pas, dit le surveillant. Pourquoi ne peux-tu pas faire autrement?

— Parce que, dit le jeûneur en levant un peu sa petite tête et en faisant une moue comme pour un baiser juste dans l'oreille du surveillant qui ne devait rien en perdre, parce que je n'ai pas su trouver l'aliment qui me plaise. Si je l'avais trouvé, crois-moi, je n'aurais pas fait d'histoire et je me serais gavé comme toi et comme tout le monde.

Ce furent les derniers mots, mais dans ses yeux révélsés se lisait encore la ferme conviction, quoique

désormais sans fierté, qu'il poursuivait le jeûne (...)»⁴¹.

À une question posée par Gustav Janouch, qui lui demandait de donner sa définition de la vérité, Kafka répondit que la vérité est ce dont chaque homme a besoin pour pouvoir vivre, mais qu'il ne peut obtenir de personne. La vie n'est pas possible sans la vérité, la vérité, c'est la vie elle-même. « Comme la souris qui ronge un cercueil, l'écrivain est un destructeur qui ajoute à l'existence, qui l'enrichit en la sapant. »⁴²

En terminant, je voudrais citer un extrait du *Journal* qui me touche particulièrement, tant il me paraît bien expliciter la qualité du regard que Kafka porte à un corps en mouvement:

Madame Tschissik (que j'aime tant écrire son nom); de la foule de gestes qui constituent son jeu plein de vérité émergent çà et là un poing qui jaillit, un bras qui se retourne en drapant sur le corps d'invisibles traînes dont les plis retombent, des doigts écartés qui se posent sur sa poitrine, parce que le cri sans art ne suffit pas. Son jeu n'est pas varié: il se réduit à peu près aux regards effrayés qu'elle jette sur son partenaire; à sa manière de chercher une issue sur la petite scène; à sa voix douce qui, dans une montée brève et droite, devient héroïque sans passer à un ton plus élevé, simplement par ce que sa résonance intérieure s'est accrue; à la joie qui entre en elle par son visage épanoui, élargi au delà du front jusqu'aux cheveux; au geste qui la fait se dresser dans la lutte et qui force le spectateur à se préoccuper de tout son corps; c'est à peu près tout. Mais ce qu'il y a, c'est que tout cela est vrai et que, par conséquent, la conviction s'impose que le plus intime de ses effets ne peut lui être enlevé, qu'elle est indépendante et du spectacle et de nous.⁴³

Son regard se fait ici tendre et incisif, plein de chaleur. Il y observe une femme, une comédienne dont il est peut-être amoureux, mais son récit va au-delà de la simple description. Comme dans les récits courts, il met en scène, par l'intermédiaire, la métaphore du corps, cette vérité absolue, exigeante et unificatrice. C'est seulement un petit sifflement, le sifflement qu'entend l'animal du *Terrier*, promesse d'une délivrance qu'il ne peut pas voir; le petit sifflement que ne peut s'empêcher d'émettre le médecin devant la plaie ouverte de son

malade, les vers qui en sortent se tordent vers la lumière. Peut-être enfin le petit sifflement de Joséphine qui, pour n'être qu'un couinement, n'en est pas moins un art.

NOTES

- ¹ *Journal*, p. 444.
- ² *Aphorismes sur l'art*, cité par Marthe Robert.
- ³ ROBERT, Marthe. *Kafka*, pp. 20-21.
- ⁴ *Conversation avec l'homme en prière*, p. 25.
- ⁵ *Journal*, p. 147.
- ⁶ *Ibid.*, p. 154.
- ⁷ *Ibid.*, p. 135.
- ⁸ *Ibid.*, p. 69.
- ⁹ *Désir de devenir un Indien*, p. 53.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 500.
- ¹¹ ROBERT, Marthe. *Op. cit.*, p. 70.
- ¹² ARISTOTE. *Poétique*, 1148 b, 10.
- ¹³ ROBERT, Marthe. *Op. cit.*, p. 99.
- ¹⁴ *Journal*, p. 23.
- ¹⁵ *Ibid.*, p. 147.
- ¹⁶ TORTON BECK, Evelyn. *Kafka and the Yiddish Theater*, p. 220.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 29.
- ¹⁸ KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, p. 150.
- ¹⁹ Citation de Schiller, cité dans *Le Journal*, p. 132.
- ²⁰ ARISTOTE. *Op. cit.*, 1450 a, 20-25.
- ²¹ *Un fratricide*, p. 176.
- ²² *Journal*, p. 90.
- ²³ A propos d'un portrait de Schiller, *Journal*, p. 31.
- ²⁴ *Journal*, p. 57.
- ²⁵ BENJAMIN, Walter. *Essais I*, p. 202.
- ²⁶ *Résolutions*, p. 35.
- ²⁷ *Des enfants sur la route*, p. 24.
- ²⁸ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, p. 193.
- ²⁹ *Journal*, p. 94.
- ³⁰ *Journal*, p. 310.
- ³¹ ROBERT, Marthe. *Op. cit.*, p. 20.
- ³² *Journal*, p. 148.
- ³³ *Ibid.*, p. 281.
- ³⁴ *Un médecin de campagne*, p. 139.
- ³⁵ *Ibid.*, p. 138.
- ³⁶ *Journal*, p. 557.
- ³⁷ ROBERT, Marthe. *Op. cit.* p. 157.
- ³⁸ *Un jeûneur*, p. 78.
- ³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 86.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85.

⁴² CIORAN. *Exercices d'admiration*, p. 99.

⁴³ *Journal*, p. 95.

BIBLIOGRAPHIE

KAFKA, Franz. *Dans la colonie pénitentiaire et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1991.

KAFKA, Franz. *Un jeûneur et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 1993.

KAFKA, Franz. *La métamorphose et autres récits*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio», 1992.

KAFKA, Franz. *Journal*, Paris, Le livre de poche, 1994.

KAFKA, Franz. *Le procès*, Paris, GF Flammarion, 1983.

KAFKA, Franz. *Le château*, Paris, GF Flammarion, 1984.

KAFKA, Franz. *Amérique, ou Le disparu*, Paris, GF Flammarion, 1988.

STAROBINSKI, Jean. *Figures de Franz Kafka, dans le siècle de Kafka*, Paris, Centre G. Pompidou, 1984.

ROBERT, Marthe. *Kafka*, Paris, éd. Gallimard, 1960.

BENJAMIN, Walter. *Essais 1, 1922-1934*, Paris, Denöel-Gonthier, 1995.

CIORAN. *Sur les cimes du désespoir*, Paris, Le livre de poche, 1991.

CIORAN. *Exercices d'admiration*, Paris, Arcades, 1977.

ARISTOTE. *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1994.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio», 1995.

KUNDERA, Milan. *Les testaments trahis*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio», 1995.

TORTON BECK, Evelyn. *Kafka and the Yiddish Theater*, London, University of Wisconsin Press, 1971.

Études

Bataille, son narrateur et sainte Simone, ou la nouvelle trinité.

Stéphane Inkel

« Le christianisme donna du poison à Éros:
il n'en mourut pas, mais dégénéra en vice. »

F. Nietzsche

Même s'il s'agit de son premier roman, *l'Histoire de l'oeil* de Georges Bataille contient tous les mécanismes développés dans ses écrits théoriques ultérieurs. Pourtant, ce n'est pas ce qui fascine le plus dans ce roman. La chaîne signifiante de l'oeil trouble particulièrement le lecteur. Dans un parcours lancinant, elle participe à l'assouvissement du désir des personnages romanesques. Ou en est-elle l'objet? En effet, si on se rapporte à la logique lacanienne, la figure de l'oeil agit comme phallus dans le texte. « Le phallus comme signifiant donne la raison du désir. »¹ C'est donc ce désir qu'il s'agira de combler. Du désir dépend aussi la notion de souveraineté. Il y a donc une double fonction de l'érotisme dans le texte. Comblé le désir inassouissable du narrateur et de Simone, et ainsi accéder à la souveraineté.

Je m'attarderai à cerner ce désir dans sa logique énonciative, tant au niveau de ses signifiants que dans les mécanismes batailliens d'interdits, de transgressions et de souveraineté. J'étudierai donc la chaîne signifiante de l'oeil en tant que fonction du phallus, la structure hyperbolique du roman, ainsi que la transgression de limites toujours repoussées à travers la profanation, le blasphème et

le meurtre.

Pour bien comprendre le parcours de cet « oeil », il faut porter une attention particulière à l'énonciation du texte. Deux narrateurs se relaient. Un premier narrateur au « Je » conduit le roman du début à la fin de la fiction proprement dite. Un autre narrateur, l'auteur du roman, intervient dans le chapitre « Réminiscences ». Il nous y donne quelques clés sur les associations déployées par le roman. Par exemple, nous apprenons que son père malade et aveugle en était réduit à uriner dans un récipient à portée de main, et qu'à cette occasion, ses yeux se révulsaient, laissant toute la place au blanc du globe oculaire. Ce qui explique l'association « oeil », « oeuf » et « urine » constamment liés dans le roman.

Mais revenons au premier narrateur. En tant que sujet de l'énonciation, il manipule les différents signifiants, les associant au fil des événements dont Simone est l'instigatrice, ainsi qu'au gré de ses propres rêveries. En effet, tout le texte se construit autour de leur désir de jouissance. Si l'on suit la définition lacanienne du phallus comme signifiant du désir, c'est ce dernier qu'il faut retrouver afin de construire et comprendre sa longue chaîne signifiante dont l'oeil est le chef de file.

Après une brève apparition sous forme métaphorique dans le premier chapitre (« L'oeil de chat »), l'oeil ne réapparaît qu'au milieu du roman. Sa fonction désirante est donc attribuée à un autre signifiant. L'oeuf, mais aussi Marcelle, vient agir comme phallus pour Simone. Marcelle est cette « (...) jeune fille (...) la plus pure et la plus touchante de [leur] amies. »² qui surprend le narrateur et Simone dans une de leurs postures équivoques. Tout de suite, elle devient l'objet du désir du couple. Elle se révèle si nécessaire à leur jouissance que Simone tombe dans une apathie inquiétante pendant l'internement de Marcelle. À part un bref mais intense épisode, lors d'une visite au château/maison d'internement, Simone ne trouve plus la jouissance, castrée qu'elle est par la perte de Marcelle.

Elle ne sortira de son état apathique qu'à la découverte du signifiant « oeil ». À ce titre, le sixième chapitre qui porte son nom, s'avère central pour le roman. Le narrateur, en tant qu'organisateur du récit, nous donne les premiers indices: « (...) elle penchait son visage (...) afin de fixer sur les *oeufs* ses *yeux* grands ouverts. »³ Immédiatement après, la chaîne se met en place pour Simone :

Un jour (...), un oeuf à demi gobé fut envahi par l'eau et, (...) fit naufrage sous nos yeux; cet incident eut pour Simone un sens extrême, elle se tendit et jouit longuement, pour ainsi dire buvant mon oeil entre ses lèvres. Puis, sans quitter cet oeil sucé aussi obstinément qu'un sein, elle s'assit attirant ma tête et pissa sur les oeufs flottants avec une vigueur et une satisfaction criantes.⁴

À partir de cette jouissance, l'oeil et ses signifiants correspondants feront implicitement partie de leur jeu érotiques; avec où sans Marcelle. Même que dans un délire langagier dépourvu d'ambiguïté, Simone mêlera tout pour arriver à la parfaite union des signifiants: « Buriner, les yeux, (...) disant tantôt *casser un oeil*, tantôt *crever un oeuf* (...) chacune de ses fesses était un oeuf dur épluché. »⁵ Ce sont eux qui permettront au narrateur (donc à Simone)⁶ de retrouver le signifiant-phallus initial, Marcelle, dans des jouissances extrêmes. Ainsi, dans une apothéose Simone ingère l'oeil-couille⁷ dans sa bouche et dans sa vulve à l'instant même où le matador Granero est frappé à mort par un taureau, et exactement dans l'oeil droit qui sort de son orbite. Ces événements feront dire au narrateur : « Cette coïncidence liée en même temps qu'à la mort à une sorte de liquéfaction urinaire du ciel, un moment, me rendit Marcelle. »⁸ Le phénomène se reproduira une autre fois, lors de la scène apocalyptique de l'église de Séville.

Maintenant que nous connaissons l'objet de leur désir, voyons de quelle façon il se met en place. Pour ce faire, je ferai intervenir les catégories sadiennes élaborées dans *Les 120 journées de Sodome*, soit les passions simples, de seconde classe, de troisième classe ou criminelles et de quatrième classe ou meurtrières⁹. Les premières seront faciles à repérer. Elles vont des jeux simples du narrateur et de Simone jusqu'à l'orgie qui cause l'internement de Marcelle, en passant par les scènes du château.¹⁰ Les jeux avec les oeufs ainsi que les scènes exhibitionnistes avec la mère font aussi partie de cette première catégorie.

Les passions de deuxième classe, chez Sade, correspondent aux scènes où interviennent des éléments scatologiques et des pratiques profanatrices. Deux scènes attirent ici notre attention. La première a lieu juste avant la mort de Granero, dans les « chiottes » de la Corrida :

Je pris Simone par le cul tandis qu'elle sortait

ma verge en colère. Nous entrâmes ainsi dans des chiottes puantes où des mouches minuscules souillaient un rai de soleil. La jeune fille dénudée, j'enfonçais dans sa chair baveuse et couleur de sang ma queue rose; (...) ¹¹

Nous le voyons, la saleté fait partie intégrante de cette scène et ce, au point de donner une consistance « baveuse » aux chairs de Simone. De plus, le mot chiotte nous rappelle la portée profanatrice du signataire de *l'Histoire de l'oeil*. En effet, Bataille la publia sous le pseudonyme de Lord Auch. Nous y entendons Dieu (Lord en anglais) aux chiottes (d'où le diminutif auch).

Puisque nous en sommes à la profanation, regardons de plus près la scène de l'église de Séville. Occupant les trois derniers chapitres du roman, cette scène se divise aussi en trois catégories sadiennes. D'abord la profanation simple. Le premier acte profanatoire est de pisser sur la plaque commémorative du fondateur de l'église, Don Juan. Il est suivi de près par la masturbation de Simone lors de sa confession. Nous pouvons aussi y inclure le discours (Sermon) blasphémateur de Sir Edmond, superbe par son ton professoral :

Justement, continua l'Anglais, ces hosties que tu vois sont le sperme du Christ en forme de petit gâteau. Et, pour le vin, les ecclésiastiques disent que c'est le sang. Ils nous trompent. Si c'était vraiment le sang, ils boiraient du vin rouge, mais ils boivent du vin blanc, sachant bien que c'est l'urine. ¹²

Nous changeons alors de catégorie lorsqu'intervient la violence sur le prêtre Don Aminado. C'est à coup de calice que Simone l'abrutit afin de lui infliger ses sévices sexuels tandis que Sir Edmond et le narrateur le maintiennent étendu. Cette scène profanatrice fait aussi intervenir la bestialité propre aux passions de troisièmes classes. Ainsi, le texte nous dit : « (...) criant comme un porc, il cracha son foutre dans les hosties, Simone le branlant, maintenait le ciboire sous lui. » ¹³

Ces « passions criminelles » se changent en « passions meurtrières » lorsque Sir Edmond, véritable instigateur de toute la scène, propose de faire un martyr du pauvre ecclésiastique. Simone s'assoie donc sur lui et se prépare à l'égorger au moment de la jouissance : « Elle serra enfin si résolument qu'un plus violent frisson

fit trembler ce mourant : elle sentit le foutre inonder son cul. Elle lâcha prise alors, abattue, renversée dans un orage de joie. »¹⁴ Cette dernière phrase vient appuyer la logique de l'interdit et de la transgression. Elle confirme que plus la transgression s'ancre dans le mal, plus elle s'approche de la mort, donc plus grande est la jouissance. C'est ce qui explique les transgressions toujours plus grandes, ou les différentes « classes » de passions comme écrit Sade. C'est ce que je nommerai la structure hyperbolique du roman, semblable en cela aux *120 journées...*, mais en même temps tout différent. Le roman de Sade tend à diminuer dans sa course vers la fin. Plus les passions deviennent dangereuses, moins il y a de descriptions. C'est que Sade, dans son désir de créer un véritable catalogue des perversions, donne de l'accélération à son texte. Il les énumère l'une après l'autre, saisi par un vent de destruction, créant ainsi un inventaire où la communication est rompue avec le lecteur. Au contraire de Sade, Bataille sait que cette communication lui est nécessaire pour atteindre la souveraineté littéraire. Mais avant de s'attacher à cette souveraineté, étudions enfin la dialectique de l'interdit et de la transgression nécessaire à sa compréhension.

C'est dans *L'Érotisme*¹⁵ que Bataille développe cette dialectique. Au moyen d'un parcours anthropologique, il constate la naissance d'interdits dans les civilisations primitives. La mort et la sexualité, liées par leur violence caractéristique, sont les deux premiers interdits à apparaître. Les hommes, poursuit Bataille, ont organisé des transgressions pour contourner ces interdits : la guerre ou le duel pour la mort, et le mariage pour la sexualité. Mais outre ces transgressions intégrées au social, il y en a de plus sérieuses, allant jusqu'à la profanation et au meurtre. Il faut comprendre que l'interdit attire, comme la violence qui « (...) effraie mais qui fascine. »¹⁶ C'est en le transgressant que l'on accède à la souveraineté, car « jamais, humainement, l'interdit n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit. »¹⁷

Voyons de quelle façon cette dialectique est mise en place dans le roman. Tout se joue avec et par le regard des autres. Pour que la transgression se révèle accomplie, elle doit avoir lieu « au vu et au su » de spectateurs attentifs. Le meilleur exemple en est la fin de l'orgie qui a lieu chez Simone. Voici ce à quoi pense le narrateur lorsque Marcelle se met à crier dans son premier moment d'hystérie :

On allait accourir, c'était inévitable. Je ne cherchai nullement à fuir, à diminuer le scandale.

J'allai tout au contraire ouvrir la porte: spectacle et joie inouïs! Qu'on imagine sans peine les exclamations, les cris, les menaces disproportionnées des parents entrant dans la chambre: la cour d'assise, le baigne, l'échafaud étaient évoqués avec des cris incendiaires et des imprécations spasmodiques.¹⁸

Martyne Rondeau précise: « Ces regards viennent supporter la transgression, amplifier le scandale. (...) les cris du jeune groupe vont s'unir aux cris scandalisés des parents (...) pour que l'obscénité des actes atteigne le sommet. »¹⁹ Et il en va de même tout au cours du roman. Il n'y a certainement pas autant de regards à chaque scène, mais chaque fois au moins un. C'est le tiers nécessaire à tout acte de transgression, celui qui peut témoigner de celle-ci. Marcelle accomplit ce rôle avant de devenir signifiante du désir, tout comme la mère de Simone. Le narrateur décrit d'ailleurs textuellement l'effet créé par ce tiers: « La vieille dame se rangea, nous regardant de ses yeux tristes, avec un air si désespéré qu'il provoqua nos jeux. » si bien qu'il en devient « ivre de la [Simone] voir nue devant sa mère. »²⁰ Sir Edmond tient aussi ce rôle puisqu'il demeure toujours passif, quoiqu'attentif, lors des scènes érotiques auxquelles il assiste.

Ce mouvement transgressif a deux conséquences majeures dans le roman. La première est la courbe hyperbolique que nous avons vue précédemment. La transgression d'un interdit en repousse constamment les limites. C'est ce qui explique pourquoi Simone a des fantasmes de plus en plus violents, profanes et meurtriers. La mort de Marcelle compte aussi pour beaucoup dans cette violence. « Simone, après le suicide de Marcelle, changea profondément. [...] elle ne demeurerait liée à cette vie que par des orgasmes rares, mais beaucoup plus violents qu'auparavant. »²¹ Cela s'explique aisément. Marcelle morte, il devenait de plus en plus difficile de lui substituer un signifiant équivalent. C'est dans la mort, ultime transgression, réunie avec l'oeil-phallus que Simone et le narrateur réussiront à faire revivre Marcelle et ainsi à toucher à l'ultime jouissance. Nous avons vu précédemment le même phénomène à la mort du matador Granero. Il se répète également à la mort du prêtre.

Une autre conséquence de ces transgressions est la souveraineté. Voici la définition qu'en donne Bataille:

La communication ou la souveraineté sont données dans le cadre de vie déterminé par les interdits communs. Ces diverses limitations contreviennent

sans nul doute, encore qu'à divers degrés, à la plénitude de la souveraineté. Nous ne pouvons nous étonner si la recherche de la souveraineté se lie à l'infraction d'un ou de plusieurs interdits²²

Ultimement, c'est cela que recherchent Simone et le narrateur par l'assouvissement de leur désir. Leur jouissance du dernier chapitre est, à la lumière de tous ces éléments, on ne peut plus compréhensible. Il s'agit de l'épisode succédant à la mort de Don Aminado où Simone, ayant réclamé l'oeil du cadavre, se l'enfouit à l'intérieur du sexe après en avoir retiré celui du narrateur. En y jetant un regard, voici ce qu'il y voit :

(...) je me trouvai alors en face de ce que - j'imagine - j'attendais depuis toujours - comme une guillotine attend la tête à trancher. Mes yeux, me semblait-il, étaient érectiles à force d'horreur; je vis, dans la vulve velue de *Simone*, l'oeil bleu pâle de *Marcelle* me regarder en pleurant des larmes d'urine.²³

Le meurtre, sublime transgression, y côtoie la restitution de leur désir, leur donnant ainsi accès à la souveraineté. Car c'est dans le mal que cette souveraineté est possible: « (...) la souveraineté elle-même est peut-être le Mal, et le Mal n'est jamais plus sûrement le Mal que puni. Mais le vol a peu de prestige à côté du meurtre, la prison, près de l'échafaud. »²⁴ Cette idée de punition nous replonge en arrière lorsque les parents menaçaient les jeunes orgiaques du bagne et de l'échafaud. On comprend davantage la joie sordide qu'éprouvait le narrateur à l'écoute de telles imprécations. À la scène finale, il ne leur manque donc qu'à être surpris, jugés et exécutés. La souveraineté, tout comme l'assouvissement de leur désir, seraient complets.

Mais il me semble que nous n'avons pas couvert tout le texte. Je me permettrai donc de finir avec Bataille et de suivre son « Plan d'une suite de *l'Histoire de l'oeil* » jusqu'à la fin de l'étude. Ce plan d'à peine une page est pourtant fort chargé. Il nous apprend que Simone « aboutit dans un camp de torture. »²⁵ Il nous dit aussi qu'elle mourra, battue à mort. Mais ce qui est encore plus intéressant c'est que les effets de cette mort sur Simone y sont décrits : « Elle meurt comme on fait l'amour, mais dans la pureté et l'imbécillité de la mort

(...) le bourreau la frappe, elle est indifférente aux coups (...) »²⁶ Nous pensons immédiatement aux Juliette, Clairwill et autres sadomasochistes des romans de Sade pour qui la mort n'est qu'une ultime jouissance dans l'horreur, comme le démontre Maurice Blanchot dans son essai *Lautréamont et Sade*. Mais si nous poursuivons la lecture, nous lisons : « Ce n'est nullement une joie érotique c'est beaucoup plus. Mais sans issue. Ce n'est pas non plus masochiste et, profondément, cette exaltation est plus grande que l'imagination ne peut la représenter, elle dépasse tout. »²⁷ La souveraineté, cette fois est pleinement acquise. Comme le souligne Bataille: « La véritable royauté du crime est celle de l'assassin exécuté. »²⁸ La terrible Simone, la meurtrière prête à n'importe quoi pour un instant de jouissance, la souveraine du Mal, ne pouvait que mourir ainsi, canonisée dans le Mal; gagnant ainsi sa place dans les cieux de l'horreur, à la gauche de son Père-Créateur, Bataille, et de son représentant dans la fiction, le narrateur.

NOTES

¹LACAN, Jacques. «La signification du phallus» in *Écrits II*, Paris, Seuil, coll. «Points/Essais», 1971, p.112

²BATAILLE, Georges. *Histoire de l'oeil*, dans *Madame Edwarda, Le mort, Histoire de l'oeil*, Paris, éd. 10/18, 1995, p. 93.

³*Ibid.* p.125. Déjà souligné dans le texte.

⁴*Ibid.* p.125-126.

⁵*Ibid.* p.126-127.

⁶Il est ici important de mentionner que le narrateur et Simone sont étrangement liés dans leur désir, constituant en quelque sorte une fusion *dionysiaque*, à l'image de ce dieu double qui occupa toute la philosophie de Nietzsche dont on sait que Bataille se réclame ouvertement, bien que sa pensée se développa d'une autre façon. Si Simone jouit, le narrateur, en tant que sujet de l'énonciation, nous communique cette jouissance en élaborant sur la chaîne signifiante qui en est responsable.

⁷Au sujet des chaînes signifiantes parcourant le roman, voir l'excellent mémoire de Martyne Rondeau. *La rhétorique de l'érotisme ou la souveraineté littéraire chez Georges Bataille*, Université du Québec à Montréal, 1994, non publié.

⁸*Histoire de l'oeil* p.151.

⁹Voir SADE, D.A.F.. *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Montréal, éd. du Bélair, coll. «Aries», 1967.

¹⁰Les scènes érotiques seront ici rapportées par degré et non pas chronologiquement, bien que la courbe générale du récit arrive presque à le permettre.

¹¹*Ibid.* p.147.

¹²*Ibid.* p.160-161.

¹³*Ibid.*

¹⁴*Ibid.* p.165.

¹⁵BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, Paris, Minuit, coll. «Arguments», 1957.

¹⁶*Ibid.* p.58.

¹⁷*Ibid.* p.119.

¹⁸*Histoire de l'oeil* p.100.

¹⁹RONDEAU, Martyne, *op. cit.*, p.20.

²⁰*Histoire de l'oeil* p.96.

²¹*Ibid.* p.142.

²²BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio/essais», 1990, p.151-152.

²³*Histoire de l'oeil*, p.168. Déjà souligné dans le texte.

²⁴*La littérature et le mal* p.131.

²⁵*Ibid.* p.179.

²⁶*Ibid.*

²⁷*Ibid.*

²⁸*La littérature et le mal*, p.131.

BIBLIOGRAPHIE :

BATAILLE, Georges. *Histoire de l'oeil* in *Madame Edwarda, Le Mort, Histoire de l'oeil*, Paris, éditions 10/18, 1995.

Id. *L'Érotisme*, Paris, éd. Minuit, coll. «Arguments», 1957.

Id. *La littérature et le mal*, Paris, éd. Gallimard, coll. «Folio/essais», 1957.

SADE, D.A.F.. *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Montréal, éditions du Bélier, coll. «Aries», 1967.

LACAN, Jacques. «La signification du phallus» in *Écrits II*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Points/Essais», 1971.

RONDEAU, Martyne. *La rhétorique de l'érotisme ou la souveraineté littéraire chez Georges Bataille*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 1994, non-publié.

La pourriture dans *Madame Bovary*

Julie Larose

Dans « Roman et objets », Claude Duchet mentionne que « tout le cassé, tout le pourri, tout le poussiéreux [de *Bovary Madame*] signifient ensemble la boiterie, la pourriture, la labilité du réel, et préfigurent le destin d'« Emma. »¹ Cette remarque nous permet d'envisager la fonction de la pourriture dans le texte. Nous entendons par fonction une unité de sens qui se constitue en rapport à un ensemble, à l'organisation du récit et de la narration. Dans sa plus stricte acception, la pourriture signifie l'état d'un corps en décomposition. Cette définition fixe un caractère passif à la pourriture, entendue comme simple condition d'existence. Pourtant, dans *Madame Bovary*, la pourriture semble causer des événements, influencer la diégèse. En ce sens, elle peut être considérée comme un acteur, c'est-à-dire comme une instance, humaine ou non, qui agit.²

La pourriture, incluse dans la description, relève du récit plutôt que de la diégèse; elle possède de ce fait un statut d'acteur particulier. Elle entretient des rapports avec la structure du roman entier. Nous posons comme hypothèse que la fonction de la pourriture en est une de contamination de la diégèse par la voix narrative. Plus qu'un thème, la pourriture dans *Madame Bovary* joue un rôle dans le déroulement et la lisibilité de l'action.

Afin d'évaluer l'influence de la pourriture dans le récit, il faut

d'abord définir en quoi consiste la structure diégétique du roman. Cette structure, Mieke Bal la décrit comme « une série de tentatives accomplies par Emma pour échapper à sa condition médiocre, série qui comporte la lecture et la religion, le mariage et l'adultère, le luxe et la mort. »³ Chaque nouvelle tentative, nous le savons, se conclut inévitablement par un échec. Le désespoir augmente sans cesse: les revers sont d'autant plus cruels par leurs successions et répétitions. Ainsi, Emma en arrive à se demander « D'où venait [...] cette insuffisance de la vie, cette **pourriture** instantanée des choses où elle s'appuyait?... »⁴

Reprenons cette question à propos de l'origine du mal. Examinons la première des six occurrences du sème de la pourriture. Elle apparaît dans la première partie du roman:

[Emma] commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales et les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égrenaient de **pourriture**, sur leurs barres de fer rouillées. Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne (...) Puis ses idées peu à peu se fixaient, et (...) Emma se répétait:

—Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?⁵

Ici, la focalisation sur la pourriture dépend du narrateur. Si le regard sur les choses est celui d'Emma, la description demeure sous l'autorité de l'instance narrative. En fait, l'héroïne est plus occupée par ses pensées qu'elle ne distingue son environnement. Tout y parle pourtant de pourriture. Le choix des plantes décrites s'avère révélateur: les digitales, appartenant à la famille des scrofulariacées, évoquent la fétidité de l'herbe aux écrouelles; l'ortie suggère pour sa part l'empoisonnement, puisqu'elle renferme un liquide irritant qui pénètre sous la peau au moindre contact. Le lichen, connotant la moisissure, s'étend le long des fenêtres. « La fenêtre, on le sait, est signe d'un autre espace à la fois offert et refusé »⁶. Que lichen, rouille et pourriture se greffent sur des « volets **toujours** clos » retire entièrement à la fenêtre sa charge d'espoir.

Dans le passage étudié, la chronologie est aussi significative. Ce n'est pas vraiment la durée relative du tour dans le jardin qui importe, mais plutôt l'idée de fréquence que suppose cette habitude. La promenade d'Emma se définit comme la répétition du «même»: elle est toujours pareille à elle-même, rien n'y change de fois en fois; de plus, elle reproduit l'ennui perpétuel du quotidien avec Charles. «A ce point l'on dirait que le cours de la durée s'arrête. Ce n'est plus un fleuve, mais une eau morte».⁷ Seule la pourriture connaît une progression dans le temps. La matière comme le rêve se décompose de plus en plus. Le cercle devient le symbole de l'étroitesse d'une existence qui s'imite sans fin. Le regard et la pensée d'Emma sont circulaires, à l'image des mouvements de sa levrette. Et l'esprit, lorsqu'il se fixe, en revient constamment à la même question: Emma se répète l'échec du mariage en tant que palliatif à son ennui. Le réel, pourri et récurrent, se resserre toujours davantage sur le rêve d'une union passionnée.

* * *

Après avoir cherché secours dans le mariage, Emma s'en remet à la religion. Mais là encore l'instance narrative pose ce que nous pouvons nommer un «virus» de pourriture:

L'église a été rebâtie à neuf dans les dernières années du règne de Charles X. La voûte en bois commence à se **pourrir** par le haut, et, de place en place, a des enfonçures noires dans sa couleur bleue.⁸

Église et pourriture sont associées par la focalisation du narrateur, lequel semble être le seul à voir la pourriture, mais ne confondons pas «qui parle» et «qui voit». Le narrateur, présenté d'abord comme témoin, puis disparaissant de l'univers diégétique, occupe une position caractéristique. S'il fait partie de la diégèse, il s'en efface pour se situer au niveau du récit. Il se définit alors comme une instance qui raconte la diégèse. L'ambiguïté de la situation du narrateur, qui se joue sur deux niveaux, ajoute à l'idée de contamination de la diégèse par l'instance narrative.

La description de l'église s'inscrit dans le cadre général de la description d'Yonville. Charles et Emma n'y sont pas encore installés;

il y a suspension du temps, arrêt momentané du récit. Pourtant, celle-ci aura une influence sur le cours de la diégèse. On suppose bien qu'Emma parcourra des yeux ce qui se trouve sur le trajet sous-entendu dans le portrait de la région; Charles, lui, dort pendant le voyage. L'Hirondelle suivra le mouvement donné par la description: quittant la grande route pour arriver devant la forêt d'Argueil, puis descendant la côte, passant face à la maison du notaire, de l'église, elle s'arrêtera entre le Lion d'Or et la pharmacie. Mais si Emma regarde, elle ne connaît pas tous les détails fournis par le narrateur. La pourriture qui progresse échappe à sa conscience. Le tableau du bourg se termine ainsi:

Depuis les événements que l'on va raconter, rien, en effet, n'a changé à Yonville. Le drapeau tricolore de fer-blanc tourne toujours au haut du clocher de l'église; (...) les foetus du pharmacien, comme des paquets d'amadou blanc, se **pourrissent** de plus en plus dans leur alcool bourbeux, et (...) le vieux lion d'or (...) montre toujours aux passants sa frisure de caniche.⁹

Ce passage fait référence au présent de l'énonciation. La pourriture se rapporte tout autant à la situation de la narration qu'au temps du récit. La durée reste dans sa stagnation et les événements n'y changent rien: l'inertie et la pourriture (qui seule croît) sont l'ordre des choses. L'action se détermine par rapport au temps qui équivaut à un instant répété. Le mouvement du drapeau suggère la circularité, alors que la progression de la pourriture se fait dans un liquide croupissant. Puisque n'égalant pas à une avancée, la durée est abolie.

La putréfaction des foetus renforce cette idée d'interruption du cours temporel. Les produits de la conception, même avant leur terme, pourrissent dans des bocaux à l'instar des morts dans leur bière. De plus, comme le remarque Claude Duchet dans son analyse socio-sémantique de *Madame Bovary*, «les objets connotent la profession plus qu'ils ne la dénotent».¹⁰ Les récipients à foetus associeraient donc la pourriture à la «science» d'Homais.

* * *

Si au départ la pourriture semblait s'attaquer seulement aux

choses; elle finit par s'en prendre insidieusement au corps. D'abord, touchant volet, voûte et foetus (ce dernier objet contaminé permet d'effectuer le transfert progressif entre la matière et l'homme), elle atteint la jambe d'Hippolyte. Dès lors, elle entre dans la diégèse - le «corps» du récit - et son action devient visible pour les personnages. Sa gravité est d'autant plus capitale que les moyens pour l'enrayer sont eux-mêmes contaminés:

Cependant la religion pas plus que la chirurgie ne paraissait le secourir, et l'invincible **pourriture** allait montant toujours des extrémités vers le ventre.¹¹

La conclusion de l'opération est annoncée par la nature des circonstances qui lui donnent lieu. Déçue par le manque d'éclat de son mariage et de ses relations adultères, Emma «ne demandait qu'à s'appuyer sur quelque chose plus solide que l'amour.»¹² En engageant Charles à opérer le pied bot du garçon d'auberge, Emma espère trouver la satisfaction et la gloire que peut lui apporter le nom de son mari. Célébrité, réputation et fortune semblent s'offrir à elle, comme Homais tente de lui faire croire, grâce à la science de Charles. Le rétablissement attendu ne survient pas: nous avons déjà remarqué que la pourriture était associée au mariage et à la «science». Emma, qui cherchait en ceux-ci quelque secours, se trouve confrontée à leur impuissance, à leur incapacité de soutenir ses espoirs.

Le discrédit jeté par l'instance narrative sur la religion, le mariage et la science marque la vanité de toute tentative pour échapper à l'insuffisance de la vie. Rien n'échappe à la pourriture qui constitue une véritable mise en abyme «concentrante», qui contient en germe l'histoire et son dénouement.

* * *

Dans la série des tentatives accomplies par Emma, Mieke Bal inclut la lecture. Les romans dans lesquels Emma se réfugie sont eux-mêmes touchés par une quelconque pourriture. Les scènes de l'évolution de la gangrène sur le corps d'Hippolyte et la scène de la mort d'Emma sont mises en parallèle. Une contagion s'exerce de la première scène à la seconde, respectivement: «une tuméfaction livide s'étendait sur la jambe, et avec des phlyctènes de place en place, par où suintait un liquide noir»¹³ et «Il fallut soulever un peu la tête [de la morte], et alors un flot de liquides noirs sortit, comme un

vomissement, de sa bouche. »¹⁴ Le flot pourri qu'Emma rejette, n'est-ce pas l'encre dont, juste avant sa mort, elle a l'affreux goût dans la bouche? Il semble que les romans intoxiquent au même titre que l'arsenic: Bovary mère n'avait-elle pas auparavant qualifié le libraire d'empoisonneur? Les livres, aux dires d'Homais et de Bournisien, sont des poisons pour l'esprit: si l'oeuvre de Voltaire est nocive pour les chrétiens, *L'amour conjugal* l'est pour les enfants du pharmacien.

S'empoisonner peut prendre deux sens: celui d'absorber du poison, mais aussi celui de s'ennuyer. Cette double signification ajoute à la compréhension du texte. La monotonie du réel déteint sur le procédé du suicide. La mort qui semble l'unique issue pour Emma ne lui permet pas de sortir de sa condition. L'existence de l'héroïne se termine sur l'image d'une déchéance totale. Alors qu'on dit que notre vie défile sous nos yeux avant de mourir, Emma croit voir, durant ses convulsions finales, la figure scrofuleuse de l'aveugle.

* * *

Lorsque Charles subit une épreuve, il accuse la fatalité. Dès le début, il est celui qui ne voit rien: « Il accomplissait sa petite tâche quotidienne à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broit. »¹⁵ L'adultère de sa femme et sa faillite se manifesteront à lui malgré son aveuglement. La pourriture du réel, dans son mouvement concentrique, s'impose à Charles. Elle s'impose, ironiquement, à son inconscient:

Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait (...) Chaque nuit pourtant, il la rêvait; c'était toujours le même rêve: il s'approchait d'elle; mais quand il venait à l'êtreindre, elle tombait en **pourriture** dans ses bras.¹⁶

Cette phrase exprime la constance et la répétition du « même ». Que Charles pense « continuellement » à sa femme et que son rêve soit « toujours » pareil communique l'incapacité d'éviter la pourriture à moins de sortir du temps. Car le temps est un milieu infini, mais les événements qui s'y succèdent ne sont que la répétition du même échec. Chaque nuit de Charles, comme chaque essai d'Emma pour satisfaire son romantisme exalté, se termine sur l'image de la pourriture. Nous comprenons ici que la pourriture s'en prend aux rêves (ceux d'Emma espérant l'exultation et ceux peuplant le

sommeil de Charles). Ce que Charles ne voit pas, ne comprend pas, c'est que la pourriture est la fatalité. L'ordre des choses altère le rêve, lui soustrait toute séduction.

La fonction narrative de la pourriture s'inscrit dans le syntagme entier du roman. Tout d'abord invisible pour les personnages, puisque subordonnée à la narration, la pourriture se dévoile par son action dans la diégèse. Les descriptions où apparaît la putréfaction ne préfigurent pas simplement le destin d'Emma: ce sont aussi les événements qui obéissent aux lois de la pourriture.

La pourriture, marquant la contagion entre le récit et la diégèse, soutient le déploiement de l'écriture. L'impossibilité d'un progrès autre que celui de la pourriture mène l'action vers sa désintégration, vers la mort d'Emma. Mais plus encore, l'univers romanesque se décompose en entier par la disparition des personnages: Léon se marie avec une inconnue; Charles meurt, sa mère ensuite; Berthes quitte Yonville pour la misère; et l'aveugle est condamné à la réclusion dans un hospice. La pourriture est la mise en abyme de l'histoire et celle d'une écriture.

NOTES

- ¹ DUCHET, Claude. « Roman et objets » in *Europe*, 485-6-7 (septembre-octobre-novembre 1969).
- ² Cf BAL, Mieke. *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p.4.
- ³ *Ibid.*, p.102.
- ⁴ FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1972, p.363.
- ⁵ *Ibid.*, p. 75.
- ⁶ DUCHET, *Loc. cit.*
- ⁷ POULET, Georges. *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, p.321.
- ⁸ FLAUBERT, *Loc. cit.*, p.241.
- ⁹ *Ibid.*, p.101.
- ¹⁰ DUCHET, *Loc. cit.*
- ¹¹ FLAUBERT, *Ibid.*, p.241.
- ¹² *Ibid.*, p.233.
- ¹³ *Ibid.*, p.239.
- ¹⁴ *Ibid.*, p.419.
- ¹⁵ *Ibid.*, p.31.
- ¹⁶ *Ibid.*, p.436.

BIBLIOGRAPHIE

- BAL, Mieke, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, 199 pages.
- DUCHET, Claude, «Roman et objets», *Europe*, 485-6-7 (septembre-octobre-novembre 1969), pp. 172-201.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, éd. Gallimard, Coll. « Folio », 1972, 492 pages.
- GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, éd. du Seuil, «Poétique», 1972, 285 pages.
- POULET, Georges, *Les métamorphoses du cercle*, Paris, éd. Plon, 1961, 525 pages.

Monsieur Teste, un apport à la connaissance de l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu

Jean-Pascal Baillie

Quiconque a, un jour, tenté d'écrire une histoire, a pu ressentir la fébrilité de créer un personnage. Le romancier s'attache, pour toutes sortes de raisons, à ses créatures, qu'il quitte parfois avec regret à la fin d'un récit. Plusieurs écrivains remédient à cette douloureuse séparation en faisant réapparaître leurs personnages ultérieurement; Victor-Lévy Beaulieu, au Québec, en est l'exemple parfait.

Depuis près de 30 ans, Beaulieu promène ses personnages d'un roman à l'autre. Ce n'est là qu'une des multiples formes que prend l'autotextualité dans son oeuvre. Parmi ces nomades, Abel Beauchemin est assurément le plus important. Qu'est-ce qui rend Abel si indispensable dans le matériau romanesque de Beaulieu? *Monsieur Teste* de Paul Valéry¹, nommé parmi les principaux modèles d'écriture de *Docteur Ferron*, *Pèlerinage*² semble apporter des éléments de réponse intéressants à cette question.

Afin de mieux montrer le parallèle qu'il est possible d'établir entre le rôle de monsieur Teste dans l'oeuvre de Paul Valéry et celui d'Abel Beauchemin dans l'oeuvre de Victor-Lévy Beaulieu, un portrait de chacun des deux personnages s'impose.

Que ce soit en tant que narrateur, personnage principal ou simple figurant, Abel Beauchemin est présent dans presque toutes les oeuvres de Beaulieu. Dès *Race de monde*, le récit fondateur de l'univers romanesque beaulieusien, Abel occupe une place centrale

dans la galerie des personnages. Dans toute la *Vraie saga des Beauchemin*, soit il apparaît en personnage secondaire lorsque le personnage central du roman est un autre membre de la famille Beauchemin-Dentifrice (*Jos Connaissant* en est un exemple), soit il occupe le devant de la scène (*Don Quichotte de la Démanche*).

Au cours des *Voyageries*, Abel Beauchemin devient de plus en plus semblable, sur le plan biographique, à Victor-Lévy Beaulieu. Dans *Blanche forcée*, la première des *Voyageries*, on assiste à ce qui pourrait être une mise à l'écart du personnage d'Abel. Job J Jobin, amant de Blanche, connaît Abel mais ne le voit plus. En fait, si Abel s'efface comme personnage, c'est tout simplement qu'il écrit l'histoire que nous sommes en train de lire. D'ailleurs, dès la deuxième *Voyagerie*, *N'évoque plus que le désenchantement...*, Abel revient, personnage-écrivain et narrateur. Dans le premier tome de *Monsieur Melville*, Abel ira jusqu'à congédier tous les autres personnages de Beaulieu, y compris Job J Jobin, afin de laisser la place à Hermann Melville et son univers. Dans *Una*, une très belle scène présente Job J qui explique à sa fille qu'ils sont tous deux des personnages d'Abel. « Abel nous a mis au monde » confie-t-il à Una, « nous donnant la seule vie qu'on a »³. Dans *Docteur Ferron*, dernière *Voyagerie* de Beaulieu en date, Abel, Samm et Béal accomplissent un pèlerinage au(x) pays de Jacques Ferron. Par ses personnages, Beaulieu rend compte et prend conscience de sa passion pour l'oeuvre du « seul écrivain véritablement national que le Québec ait connu »⁴. Abel est absolument incontournable dans l'oeuvre de Beaulieu: par exemple, dans cette dernière *voyagerie*, il relate ses aventures avec Blanche, rue St-Denis, de sorte que Job J Jobin se trouve dépossédé de son existence fictive en sa faveur.⁵

À travers tous les romans, Abel est romancier. À plusieurs reprises, Beaulieu lui attribue la pérennité de ses propres oeuvres et parfois celle-là même que nous lisons (Voir *Don Quichotte...*, *N'évoque plus que le désenchantement...*). Tout concorde à rendre confuse la démarcation entre l'écrivain réel et le « romancier fictif ». Ce brouillage ne fournit pourtant pas une explication suffisante de l'importance du personnage d'Abel Beauchemin. Victor-Lévy Beaulieu admire les écrivains qui l'ont marqué, qui l'ont fait progresser dans sa démarche créatrice. Il ne cache pas ses influences: il les donne et il en parle. En nous renvoyant à Valéry, Beaulieu nous donne un indice, une clef pour comprendre mieux ce personnage, pivot de toute son oeuvre.

Monsieur Teste est un personnage imaginé par Paul Valéry à la fin du siècle dernier (1894). Il le fait continuellement apparaître et disparaître dans son oeuvre jusqu'à sa mort. Quelques proses fragmentaires rassemblées sous le titre de *Monsieur Teste* font découvrir un personnage qui s'apparente au personnage d'Abel chez Victor-Lévy Beaulieu. Voyons ce qu'en dit Paul Valéry dans un extrait de la préface de *Monsieur Teste*:

« monsieur Teste me ressemble d'aussi près qu'un enfant semé par quelqu'un dans un moment de profonde altération de son être, ressemble à ce père hors de soi-même ». ⁶ Le rapprochement entre l'artiste, créateur, et le père, procréateur, vient préciser le lien qui unit l'écrivain et le personnage. Valéry, Beaulieu et (beaucoup d'autres...) agissent en démiurges: ils (re)créent l'homme à leur image. Quand on sait à quel point les textes de Beaulieu sont tissés de références au sacré, le rapprochement Dieu/romancier acquiert toute sa densité. Plus loin, dans la *Soirée de Monsieur Teste*, Valéry écrit:

Il y a des jours où je retrouve monsieur Teste très nettement. Il se représente à mon souvenir, à côté de moi. Je respire la fumée de nos cigares, je l'entends, je me méfie. Parfois, la lecture d'un journal me fait me heurter à sa pensée, quand un événement maintenant la justifie. Et je tente encore quelques-unes de ces expériences illusoires qui me délectaient à l'époque de nos soirées. C'est-à-dire que je me le figure faisant ce que je ne lui ai pas vu faire. Que devient M. Teste souffrant?-Amoureux, comment raisonne-t-il? -Peut-il être triste? -De quoi aurait-il peur? -Qu'est-ce qui le ferait trembler?- ...Je cherchais. Je maintenais entière l'image de l'homme rigoureux, je tâchais de la faire répondre à mes questions... Elle s'altérait.

Il aime, il souffre, il s'ennuie. Tout le monde s'imité. Mais, au soupir, au gémissement élémentaire, je veux qu'il mêle les règles et les figures de tout mon esprit. ⁷

Du sacré, nous sommes d'une certaine manière ramenés au profane. Ici, ce sont l'amitié et l'attachement de l'écrivain pour son personnage qui sont exposés. Valéry relate les rencontres qu'il a eues avec un M. Teste imaginaire comme s'il s'agissait de l'un de ses proches

disparu.

Monsieur Teste est le double de Paul Valéry comme Abel est le double de Beaulieu. Dans le texte intitulé *Pour un portrait de Monsieur Teste*, il le désigne expressément « fantôme de [mon] moi ». Victor-Lévy Beaulieu n'a-t-il pas lui aussi (je cite Valéry) « procédé en ajustant ensemble un nombre suffisant d'observations immédiates sur [lui]-même pour donner quelque impression d'existence possible à un personnage impossible? ».⁸ Ce qui est sûr, c'est que la référence à *Monsieur Teste* n'est pas étrangère à cette parenté de construction qui lie Teste et Abel. Un personnage qui tient lieu d'image renversée de l'écrivain dans son propre roman, en plus de permettre un questionnement sur la démarche créatrice au sein de l'oeuvre, place celui qui écrit dans la position d'analyste. L'auteur s'observe en écrivant, se regarde écrire. Le Sujet se transforme lui-même en objet par son propre regard, par sa plume, jusqu'à se percevoir autre. Nous avons déjà associé le créateur à Dieu; nous le retrouvons maintenant autre par excellence, Dieu seconde manière. Laissons maintenant monsieur Teste réfléchir sur la création:

Je n'ai besoin de rien. Et même ce mot de besoin n'a pas de sens pour moi. Donc je ferai quelque chose. Je me donnerai un *but*; et pourtant rien n'est hors de moi. -Je ferai même des êtres qui me ressemblent quelque peu, et je leur donnerai des yeux et une raison. Je leur donnerai aussi un très vague soupçon de mon existence, tel qu'ils soient conduits à me la dénier par cette raison que je leur ai conférée; et leurs yeux seront faits de telle sorte qu'ils voient une infinité de choses et non moi-même.⁹

Monsieur Teste veut inventer des personnages et leur déléguer les facultés de voir et de raisonner. Une mise en abyme est en train d'émerger: Valéry fait décrire à monsieur Teste sa raison d'exister en tant que personnage. C'est exactement ce que fait Beaulieu dans *N'évoque plus...* et dans *Monsieur Melville* où Abel congédie des personnages dont il s'approprie la création. Retournons à la réflexion de Teste:

Ceci réalisé [la création de ses « êtres »], je leur donnerai pour loi de me deviner, de me voir malgré leurs yeux, et de me définir malgré leur raison. Et je

serai le prix de cette énigme. je me ferai connaître à ceux qui trouveront le rébus univers et qui mépriseront assez ces organes et ces moyens que j'ai inventés pour conclure contre leur évidence et contre leur pensée claire¹⁰.

Voilà le miroir que nous avons appréhendé un peu plus haut: les personnages sont présentés comme des outils d'auto-analyse, d'exploration du moi, pour l'écrivain.

La justification de la comparaison ne s'arrête pas là: une préoccupation de Valéry, confiée dans la préface de *Monsieur Teste*, rejoint l'esthétique beaulieusienne: il y est dit qu'en écrivant ces textes, regroupés en recueil, il avait le souci d'un effet à produire sur le lecteur et la passion de se connaître tel qu'il était. Il semble que, en guise d'exemple, le narrateur à trois têtes de *Docteur Ferron* remplit la fonction des deux préoccupations de Valéry. En prêtant à Abel deux acolytes, Samm et Béliat, Beaulieu se permet un regard extérieur et « multi-focal » sur lui-même tout en créant un effet narratif qui surprend le lecteur.

La narration plurielle n'est pas un procédé propre à *Docteur Ferron*. Dans *Don Quichotte...*, il y a un relais narratif: Abel cède la parole aux personnages qui racontent des événements selon leur point de vue. Voici un exemple où Abel cède la parole à sa femme Judith:

Et je songe à Judith, me demandant de quoi sera fait son amour avec Julien. Ô ma beauté! Je ne verrai pas l'enfant, le gros docteur moustachu a installé la pompe entre les jambes de Judith, ça suce, ça suce Docteur je suis inquiète, je ne veux pas perdre l'enfant, Julien! Julien!, reste à mon côté, mets ta main sur mon front(...) ¹¹.

L'absence de ponctuation pour avertir d'un changement de voix est aussi utilisée pour confondre le narrateur « il » et le personnage principal: « Des choses désobligeantes lui vinrent à l'esprit mais il se retint de les dire parce qu'il ne voulait pas provoquer pour rien Jim dont je n'arrivais plus à me débarrasser »¹². La polyphonie de l'écriture de Beaulieu est l'une des particularités les plus intéressantes de son oeuvre. Au Québec, rares sont les écrivains qui ont travaillé la construction de la narration de façon si subtile.

La lecture de *Monsieur Teste* de Paul Valéry peut apporter une connaissance nouvelle de l'esthétique romanesque de Victor-Lévy Beaulieu. Nous nous sommes attardés sur les similitudes entre le rôle d'Abel dans l'oeuvre de VLB et celui de monsieur Teste dans l'oeuvre de Valéry. Bien sûr, *Monsieur Teste* offre d'autres points de comparaison avec l'oeuvre de Beaulieu, et surtout avec *Docteur Ferron*, dont il constitue le modèle direct d'écriture. Il serait possible, entre autres, de confronter la *Lettre de madame Teste* aux récits de rêve qui ceignent *Docteur Ferron*, dans lesquels apparaît la femme de Ferron. La ressemblance des thématiques chères aux deux auteurs, comme la nuit et la mémoire mériterait aussi une attention particulière. Quand on pense que Valéry n'est qu'une influence parmi des dizaines dans l'oeuvre de Beaulieu, sa richesse intertextuelle paraît infinie.

NOTES

¹ VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, NRF», 1960, pp.9-75.

² BEAULIEU, Victor-Lévy. *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, 417 pages

³ PELLETIER, Jacques. *L'écriture mythologique. Essai sur l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu*, Nuit blanche éditeur, coll. «Terre américaine», 1996, p. 115.

⁴ BEAULIEU, Victor-Lévy. *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, 417 pages.

⁵ BEAULIEU, Victor-Lévy. *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, p.239.

⁶ VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, NRF», 1960, p.13.

⁷ VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, NRF», 1960, pp.19-20.

⁸ VALÉRY, Paul. *Lettre à quelques-uns* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, NRF», 1960, pp.227-228.

⁹ VALÉRY, Paul. *Quelques pensées de Monsieur Teste* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade, NRF», 1960, p. 72.

¹⁰ *Ibid.* : p.72.

¹¹ BEAULIEU, Victor-Lévy. *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, éd. l'Aurore, coll. «l'Amélanchier», 1974, p.98.

¹² *Ibid.*, p.173.

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Race de monde*, Montréal, éd. Stanké, coll. « 10/10 », 1986 (1979), 219 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Jos Connaissant*, Montréal, éd. du Jour, coll. « les romanciers du jour », 1970, 250 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Don Quichotte de la démanche*, Montréal, éd. l'Aurore, coll. « l'Amélanchier », 1974, 277 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Blanche forcée*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1976, 210 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *N'évoque plus que le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1976, 193 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Monsieur Melville. 1. Dans les aveilles de Moby Dick*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1978, 223 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Una. Romaman*, Montréal-Nord, VLB éditeur, 1980, 234 pages.
- BEAULIEU, Victor-Lévy. *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, 417 pages.
- GENETTE, Gérard. " Voix " in *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, coll. " Poétique ", 1972, pp.225-267.
- PELLETIER, Jacques. *L'écriture mythologique. Essai sur l'écriture de Victor-Lévy Beaulieu*, Nuit blanche éditeur, coll. «Terre américaine», 1996, 270 pages.
- SARTRE, Jean-Paul. «Le regard» in *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, éd. Gallimard, 1943, pp.298-349.
- VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste* in *OEuvres, t.II*, éd. Gallimard, coll. " Bibliothèque de la Pléiade, NRF ", 1960, pp.9-75.

La poétique du foyer chez Emily Dickinson

Geneviève Baril

Chose étrange que l'oeuvre poétique de la recluse d'Amherst. Moderne avant son temps, inconnue à son époque, la poésie d'Emily Dickinson a pourtant marqué le corpus littéraire américain du 19^e siècle. Tandis que Walt Whitman célébrait, par son exubérante poétique, l'érotisme et la sensualité, Emily Dickinson écrivait secrètement des vers tout en retenue. Alors que Whitman dépeignait l'immensité du territoire, Dickinson restreignait les limites de sa poésie à un champ intime. À l'évocation du célébrant s'opposait, discrètement, l'introspection cognitive de la cloîtrée. À la volonté exaltée de Whitman de traverser l'espace américain s'achoppait pourtant une anonyme poésie du recueillement.

Dans la poésie d'Emily Dickinson, le lieu à cerner n'est plus l'espace national mais plutôt le privé. Son organisation sémantique du concept de spatialité ne participe plus aux représentations traditionnelles et mythiques de la superficie américaine. Si on suit les réseaux signifiants de sa poésie, on pénètre plutôt dans le territoire restreint de l'intériorité. C'est en parcourant les fragments poétiques de Dickinson et en sillonnant les récurrences sémantiques que l'on peut arriver à distinguer la structure spatiale qui régit sa poésie. Cette analyse tentera donc de repérer les similitudes à l'intérieur du champ spatial afin de cerner l'étrange lieu d'écriture qu'a construit celle qui aurait voulu s'extraire de l'espace public.

L'exclusion sociale de la poète semble avoir contribué à forger sa poésie de l'intimité. De son isolement découle une conscience

intense de l'intériorité. Sa réclusion volontaire lui a permis d'explorer l'espace privé. Attentive à l'univers empirique qui l'entoure, Emily Dickinson cherche à circonscrire le champ irréprésentable du réel et c'est en cernant ce qui lui est familier qu'elle peut s'approcher au plus près de cette vérité insaisissable. C'est en scrutant le champ limité de l'intimité qu'elle tente de saisir la complexité de l'existence. Son appréhension du microcosme lui permet de comprendre le macrocosme. Pour Emily Dickinson, « le petit contient non seulement la perfection mais aussi l'immensité »¹. Aussi entreprend-elle de cerner l'espace apparemment restreint de son monde privé. Oeuvre d'introspection, sa poésie s'attarde à l'individu discret qui, dans la modestie de son combat existentiel, « gagne - sans que les nations le sachent / Qui tombe - sans qu'on le remarque - Dont nulle Patrie ne considère / Avec pitié les yeux qui meurent » (no 126)². Ayant un parti pris pour le silence, le secret et la solitude, Dickinson considère que « C'est bien de se battre à hauts cris- / Mais qu'il est plus *courtois* celui / Qui charge seul en son coeur / La Cavalerie du Malheur - » (no 126). Cet assaut discret, cette rencontre personnelle avec la mort, doit se faire intérieurement. L'escarmouche doit être privée, l'humble combat avec la mort doit se faire dans l'isolement. L'individu doit affronter seul et secrètement cette mort intime, personnelle. En fait, toute la poésie de Dickinson tend à mener l'individu vers cette ultime promiscuité. La spatialité est constituée de façon à ce que le sujet arrive à l'intimité finale avec le réel par l'expérience de la mort.

C'est l'isolement qui est le point de départ à cette avancée spirituelle. La réclusion semble être la condition spatiale essentielle à la lucidité. C'est de l'intérieur qu'il faut faire acte de conscience. Il faut s'exclure des contingences quotidiennes et sociales pour mieux cerner les conditions d'existence. Liberté et captivité sont pensées ensemble chez Dickinson. « La Captivité est Conscience- / La Liberté aussi. » (no 384). À la limite, il faut être prisonnier de soi-même pour véritablement se connaître, pour arriver à se distinguer. Cet espace clos qu'il faut habiter est tantôt la Maison, la Chambre, la Tombe, le Corps et le Coeur. Tant de lieux privés qui truffent la poésie de Dickinson et qui sont de véritables refuges pour la pensée. Ces espaces intimes, dont les parois cachent le moi aux yeux indiscrets, sont des abris recherchés pour les individus, ces « Oiseaux d'Ici ... qui restent » (no 335). Ainsi, s'ils ne font pas encore partie de la communauté des anges, les sujets terrestres appartiennent tout

de même à l'espace aérien, ce qui les rapproche de la spiritualité idéale. Poussés à s'abriter par les « Neiges prises de pitié » (no 335), ces sujets demandent asile tout comme leur « Âme qui demand[e] refuge/ en toute humilité » (no 578).

Pour Dickinson, l'esprit trouve abri dans le Corps qui « pousse au-dehors - / Du mieux qu'il peut - / Afin que si l'Esprit - veut se cacher / Son Temple toujours soit à portée... » (no 578) . « Entrouvert - accueillant - et sûr » (no 578), ce corps est la prison espérée de l'Âme. Espace encore plus restreint, le coeur, « plein de Chair [afin que] / l'Esprit prospère » (no 1355), est aussi l'auberge de la Pensée. Physiques ou matériels, les abris sont toujours des sanctuaires pour la conscience. Hermétiques, ces lieux clos délimitent l'espace spirituel. C'est parce que cantonné que le sujet peut atteindre la réalité pensante. Cloîtré, l'esprit est alors concentré, la conscience précisée. La captivité impose l'intériorité réflexive. Puisque le réel se dérobe infiniment, c'est dans la réduction et dans l'isolement que Dickinson tente d'en saisir les petites manifestations.

Pour Emily Dickinson, il faut donc circonscrire son ici pour accéder à l'ailleurs. L'espace privé devient le champ possible de la transcendance. Il faut maîtriser son intimité pour espérer rencontrer, outre la réalité terrestre, une vérité plus métaphysique. En fait, la poète tente d'accéder, par sa poésie, à une dimension irréprésentable. Son écriture se limite à l'essentiel afin d'épurer la langue de ses lourdeurs. Elle se fragmente pour laisser place au silence, à l'absence, au blanc de la page. La poésie de Dickinson tente donc de s'approcher au plus près du réel en réduisant l'espace. Raffinés, ses poèmes se font petits. Ils appartiennent au mode privé, à la confidence, au chuchotement. Ils sont de petits souffles réflexifs. Miniatures messages, ils cherchent à circonscrire l'indicible, ils cherchent à encadrer le fuyant. Ce sont des microcosmes langagiers qui tentent de rendre l'immensité par la concision. Ils disent le moins pour rendre le plus. Grâce à ce style télégraphique, Dickinson peut donc traduire formellement sa conception spatiale de l'introspection. Thésaurisant son savoir, distillant le superflu, elle crée un espace poétique restreint qui donne à la réflexion toute son ampleur et au questionnement toute sa latitude.

Le rétrécissement formel de ses poèmes participe à l'esthétique dickinsonienne du rapprochement par la réduction spatiale. En effet, en isolant les mots au moyen de tirets, elle leur restitue un espace privilégié et hermétique. En fait, elle reproduit

avec cette étrange ponctuation une même volonté de réclusion. Isolant le mot au moyen de tirets, isolant la lettre au moyen de majuscules, elle redéfinit un nouvel espace privé dans le langage. Ce travail sur l'espace scriptural, qui cherche à réduire au minimum la matérialité des mots afin d'inscrire l'Incorporel, fait écho à l'organisation sémantique qui tend aussi à rétrécir les contingences matérielles de l'existence. Ainsi, dans les poèmes d'Emily Dickinson, plus la conscience prend de l'expansion, plus les objets tendent à se miniaturiser et plus les occupations sentimentales comme « le petit Labeur de l'Amour » (no 478) tendent à s'amenuiser pour faire place à une douleur existentielle. Cette immense passion qu'est l'amour devient, chez elle, un « petit Poison » (no 1438). L'esprit est plutôt occupé par l'angoisse, l'inquiétude, le trouble et « petits » sont les « Tranquillisants » (no 536) qui pourraient atténuer ces Peines cognitives. Il n'est plus de remède à la « Vraie souffrance » (no 686). Cette douleur venue du « Vide » (no 650) prend toute la place, devient « Infinie » (no 650).

Il semble donc que le rétrécissement mène, chez Dickinson, à un rapprochement avec la mort. Plus l'espace se fait restreint, plus les contingences disparaissent, plus la mort se fait présente. La réduction spatiale serait alors un moyen d'arriver au plus près de cette expérience du réel qu'est l'instant du trépas. Dans la poésie dickinsonienne, les espaces clos et intimes sont presque toujours les lieux de la mort. La maison, la chambre et la tombe sont les images récurrentes de ce lieu de l'agonie. L'ici intime des mourants est cette maison vers laquelle « Jésus vient toujours » (158). La Chambre mortuaire de la mourante (no 465) devient une Chambre tombale (no 25 et 449) et le lit peut se faire fosse (no 96). Bref, il y a tout un enchevêtrement sémantique entre ces espaces intimes qui sont les sanctuaires derniers de la conscience avant le trépas. Le mouvement de rétrécissement spatial, qui amène le sujet au plus proche de la mort, répond au désir dickinsonien de circonscrire le plus précisément possible le réel. À la réduction spatiale s'accorde toujours une poétique de l'hyperconscience. La diminution de l'espace vital permet ainsi de se rapprocher des « faubourgs du Secret » (no 1245). Le rétrécissement des espaces extérieurs permet l'agrandissement de la perception, puisqu'il y a moins à embrasser du regard et plus à capter précisément.

On peut dire que la poésie de Dickinson se fonde sur ce champ de vision restreinte qui permet d'entrevoir le lieu de

dérochement du réel. En effet, plusieurs de ses poèmes s'attardent à discerner la limite ultime de la perception. « Les yeux qui meurent » (no 126) sont le lieu de la dernière conscience. « Les Yeux se glacent - c'est ça la mort - » (no 241). L'orbite semble être l'ultime intérieur où passe la mort. Tout un poème (no 465) est d'ailleurs fondé sur cette extrême acuité, cette lucidité finale qui amène au plus près du réel. Dans ce poème, le regard d'une moribonde sonde le plus longtemps possible la vie qui lui échappe. S'immisce dans son champ de vision une mouche, dernière et triviale manifestation de cette vie fugitive. L'attention visuelle accordée à cette mouche illustre bien cette limite de la conscience que poursuit incessamment l'écriture de Dickinson. Cet insecte qui ultimement s'interpose, qui parcourt l'ici, qui remplit « ça et là » l'espace, est en fait à la position même de la frontière de la vie et de la mort, « entre la lumière - et moi » (no 465). Jouant le rôle du passeur, l'insecte amène le regard de la mourante à cette perspective ambiguë de l'entre-deux. Cette perception est la limite infranchissable avant la mort puisque tout de suite après, « les Fenêtres ont manqué - et puis / Je n'ai plus vu assez pour voir - » (no 465). Le regard joue donc un rôle prépondérant dans l'analyse de l'isotopie spatiale, car il permet de capter cette frontière étrange qui scinde l'espace de la vie et celui de la mort, cette limite où le sujet finit toujours par se heurter.

En plus de restreindre le champ autour du sujet conscient, Emily Dickinson poste souvent le « Je » à cette frontière qui divise les deux mondes afin de saisir les vérités fugitives de l'interstice. Elle cherche à atteindre le lieu de rencontre des deux dimensions. Elle emprunte avec les agonisants l'étroit couloir qui semble lier « l'Ici-Bas » (no 1639) à l'au-delà des Dieux, ce chemin qu'il faut prendre « dans la neige Infinie » (no 158), ce « chemin de la lumière » (no 150). À contresens, elle suggère le corridor qu'empruntent « En longues Files, d'un pas tranquille - / Dans leurs Uniformes de Neige » (no 126), les Anges qui viennent chercher, « dans leur cortège d'ailes » (no 126), le solitaire mourant dans sa dernière demeure. Ce passage spatialisé semble être le lieu de rencontre entre les êtres et leurs doubles désincarnés, ces anges, passeurs évanescents, « qui se bousculent dans l'entrée » (no 461), qui guettent à la « grande porte » (no 150) le petit visage de la morte. Ces êtres sont les gardiens de la « grand'porte » (no 158), cette « great gate » qui jouxte les deux mondes, cette béance entre le monde fini et l'infini.

Il est intéressant d'étudier le poème no 158 pour comprendre

cette double perspective. La première strophe présente un sujet en train de mourir, qui a conscience de son trépas et qui demande qu'on lui éclaire le chemin à emprunter. La deuxième strophe pénètre à l'intérieur de la conscience angoissée de la mourante qui s'interroge à savoir si le Sauveur saura rejoindre, par cette route, le repère terrestre qu'est sa maison. Ainsi, Dickinson crée un double mouvement de rencontre à travers l'espace en engageant la moribonde et Jésus dans cette route qui semble se rejoindre dans l'espace. Cette frontière irreprésentable qui rattache les deux mondes semble s'inscrire à même le blanc qui sépare la deuxième et la troisième strophe. C'est dans l'espace qui sépare ces strophes que se fait le changement spatial, que s'inverse le point de vue. Dans la troisième strophe, l'ici n'est plus le même. Le « Je » qui agonisait est devenue Dollie, sa parole s'est tue et la voix narrative est prise en charge par ceux qui peuplent l'espace inconnu. Le « pas dans l'escalier » semble être celui de la morte qui atteint à l'instant l'au-delà : « La Mort peut venir - Dollie est ici » (no 158). Ainsi, il y a eu passage entre les deux mondes et c'est cette traversée (ou cette montée) que Dickinson cherche à traduire. C'est l'espace du trépas, qui étymologiquement signifie « passage », qu'elle image. Elle évoque l'outre-passage...

Ainsi postée à la frontière de l'ici et de l'ailleurs, la conscience se rapproche de l'issue où se terre la mort, de l'interstice où fuit la vie. Toujours à proximité, cette mort n'est souvent que de l'autre côté de la porte. « Seulement la Mort - c'est différent - / Derrière la Porte - Doucement - » (no 335). La porte est l'image de la brèche où se recoupent les deux dimensions. Cette ouverture appartient encore au registre de l'espace privé. Pour filer la métaphore, Dickinson illustre la proximité de la mort en supposant qu'elle est dans une chambre voisine, tout comme l'Elysée qui « n'est pas plus loin / Que dans la Chambre d'à côté » (1760). Cette pièce intime et close est un présage de la Tombe pour la femme qui agonise dans « Le Silence de la Chambre » et qui attend « l'ultime assaut » dans cette « Chambre » (no 465). Lieu de la dernière conscience, cet endroit privé est le dernier refuge terrestre avant que son occupant habite « le plus sûr abri » qu'est cette Mort qui est « Trop proche pour qu'on [la] cherche / Trop chère pour qu'on [la] dise » (no 1065). La mort est une absence pourtant bien présente, toujours à proximité du sujet. En fait, Emily Dickinson révèle la promiscuité de l'être terrestre avec l'outre-lieu. Ainsi Dieu (no 623) est notre « Vieux Voisin » et peu

importe où nous irons dans l'espace géographique « Les Anges louent [toujours] la Maison d'à côté » (no1544) . Tout est donc toujours à portée de regard, à proximité de cette Âme forte qui supporte « Un bruit de pas qui s'approche - / Un bruit de porte qui s'ouvre - » (1760). La mort n'est parfois que de l'autre côté de la cloison et le Ciel parfait « quand intenable est - la Terre - » (no 623), est plus proche qu'on ne le pense de « ce côté-ci des morts » (no 150).

Postée à la limite de ces deux mondes, la conscience aux aguets circonscrit cet espace de l'ambiguïté en tentant de s'approcher au plus près de la frontière, de la « Barrière » (no 1065), de ce point où convergent tous les lieux. C'est autour de ce centre absent que tourne le langage poétique d'Emily Dickinson, pour qui la circonférence est le meilleur moyen de border ce trou irréprésentable. « Si le centre est refusé, la périphérie devient le champ proposé à la connaissance... » ³. On peut dire que la sémantique spatiale de Dickinson est une poétique du foyer. Cernant d'abord son foyer, c'est-à-dire sa demeure, son lieu servant d'asile, la poète circonscrit ensuite ce point de méconnaissance, ce foyer central qu'est le réel. C'est cette tache aveugle que tente de saisir ultimement du regard la moribonde. C'est cet intenable lieu du silence et de la vérité que cherche à habiter la conscience extralucide de la mourante: « J'ai entendu une Mouche - en mourant - / Le silence dans la Chambre / Était comme le Silence dans l'Air - / *Entre* les Roulements du Tonnerre - » (no 465). L'entre-deux est cette position intermédiaire que tente constamment d'occuper le sujet. Chez Emily Dickinson, il a un idéal du « Between ». Elle veut s'immiscer, telle la Mouche, entre la lumière et le moi, entre l'infini et l'être, dans cette zone floue où se rejoignent la vie et la mort, tout comme elle veut disposer le sujet à la frontière du corps et de l'esprit, du concret et de l'abstrait, de l'ici et de l'ailleurs. Ses poèmes sont formellement représentatifs de cette ambiguïté spatiale. À l'horizontalité des tirets s'oppose la verticalité des lettres capitales, à la linéarité des mots s'oppose la superposition des strophes, à la matérialité des signes s'oppose le blanc qui les sépare.

Ainsi, cet espace poétique nous entraîne dans un voyage spirituel à travers l'intériorité humaine car « Il n'y a pas de Frégate comme un Livre / Pour nous emporter en Terre lointaine / Ni de Coursier comme une page/ De fringante poésie » (no 1263). Hermétique, l'écriture dickinsonienne n'en reste pas moins une

ouverture sur le lieu étrange de la conscience. Elle nous amène avec elle au plus près de la mort, au plus près du réel. Elle transcende la contingence et la sentimentalité pour nous mener vers des lieux arides mais rarement explorés. Si la poésie de Dickinson se restreint à l'intimité du sujet et à son espace privé, elle n'est pas moins une avancée dans l'espace spirituel du sujet qui balance entre l'Ici-Bas et l'Au-delà, entre un Ciel espéré et une Terre parfois intenable. « À travers l'espace réel, le lieu géographique dickinsonien se constitue toujours en un espace mental où la signification se nourrit abstraitement d'échanges constants entre une forme d'adhésion à l'ailleurs, et une forme de désengagement de l'ici »⁴. Mystique peut-être, minimaliste surtout, il ne faut pas croire qu'Emily Dickinson participe au courant puritain de son époque parce qu'elle resacralise l'outre-lieu. Ces petits poèmes sont tout le contraire des grandiloquents sermons religieux. Ce sont plutôt de petits tableaux qui se lisent d'un seul coup, des petits souffles qui s'éteignent discrètement. Fragments de silence ou miettes d'infini, ce sont les traces poétiques d'une pensée qui tente la transcendance. Ce sont des particules de réel qui cherchent à révéler la mince place de la vérité.

NOTES

- ⁵. DELPHY, Françoise. *Emily Dickinson*, Paris, Didier Érudition, 1984, p.81.
- ². DICKINSON, Emily. *Escarmouches*, Paris, Orphée/ La différence, 1992, p.29. Tous les poèmes cités seront tirés de cette traduction de Charlotte Melançon. Afin d'éviter une annotation excessive, je me permettrai de seulement indiquer le numéro attribué à chaque poème.
- ³. SAVINEL, Christine. *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p.205.
- ⁴. *Ibid.* p.11.

BIBLIOGRAPHIE

- DELPHY, Françoise. *Emily Dickinson*, Paris, Didier Erudition, 1984, 597 pages.
- DICKINSON, Emily. *Escarmouches*, Paris, Orphée/ La différence, 1992, 124 pages. Traduction de Charlotte Melançon et numérotation de Thomas H. Johnson.
- SAVINEL, Christine. *Emily Dickinson et la grammaire du secret*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, 287 pages.

Le savant et le sot

David Dorais

La Bible longtemps a été le champ miné où l'herméneutique s'est fait la main. Les philologues et les exégètes y appliquaient leur savoir-faire pour désamorcer de petites bombes, de délicats mécanismes. Le but était toujours la transformation: rendre le champ tout d'abord plus sûr à parcourir, plus facile d'accès, puis le rendre fertile, apte à la culture.

Mais qui sait si certains de ces érudits n'ont pas sauté sur une mine? L'histoire n'en garde nulle trace, mais, peut-être, quelques docteurs, en se heurtant à l'Ecclésiaste, ont perdu leurs moyens et se sont pulvérisés.

Qohélet dit: « J'ai mis tout mon coeur à comprendre la sagesse et le savoir, la sottise et la folie, et j'ai compris que tout cela aussi est recherche de vent »; il dit aussi: « Alors je me dis en moi-même: « Le sort de l'insensé sera aussi le mien, pourquoi donc avoir été sage? » Je me dis que cela aussi est vanité. »¹ Il est difficile pour l'homme de lettres, qui s'est acharné à conquérir le savoir, d'admettre que sa quête a été vaine, et qu'il ne vaut guère mieux qu'un ignorant, que sa culture, après tout, est aussi stérile que la bêtise. Il perd ses moyens, il trébuche et, avec toute la violence de sa chute, réalise que l'esprit n'est pas tout.

La réaction du savant, en ce cas, est souvent d'avancer encore plus loin, de s'enfoncer dans les broussailles pour laisser derrière lui les traces de doute et d'incertitude. Pour fuir la menace de la sottise qui n'est, réalise-t-il, pas bien loin de son propre savoir. Tuer l'inculture par l'intellectualisme. D'autres, par contre, acquiescent

et, fiers de leur érudition, admettent qu'ils ne savent rien. Malgré leur intelligence, ou peut-être grâce à elle, ils font marche arrière.

Notre travail s'apparentera à cette seconde attitude: justifier avec les outils intellectuels une retraite hors de l'intellectuel. Plus précisément, nous décrirons une certaine forme de compréhension, celle que nous appellerons naïve. Cette compréhension, nous ne la créerons pas, nous ne ferons que la redécouvrir, car avant de disparaître, elle se situe déjà au commencement de toute carrière de lecteur. En faisant « marche arrière », nous tâcherons de ramener à la vie la compréhension plaisante, celle du lecteur inexpérimenté, ignorant, inculte, préscolaire: du lecteur qui n'a pas appris à « lire ».

L'oeuvre

L'herméneutique moderne a détourné son regard de l'auteur pour s'attacher à la personne qui interprète. Entre les deux se situe le pont qu'est l'oeuvre. Celle-ci, bien sûr, ne peut exister sans être lue; elle n'existe que parce qu'elle se présente à une conscience, elle n'accède à l'être que par la lecture. Mais d'un autre côté, davantage négligé par l'herméneutique et les études littéraires, elle ne peut non plus exister sans être créée. Elle implique nécessairement l'auteur.

De même que l'enfant échappe, physiquement et moralement, à ses parents, l'oeuvre échappe à l'auteur, elle peut exister souverainement. Pourtant, l'enfant est irrémédiablement modelé par ses géniteurs, et ainsi l'oeuvre porte à jamais l'empreinte de son créateur.

Le texte littéraire est condamné à sentir planer sur lui une puissance invisible, celle qui l'a façonné, et à sentir dans sa chair même la présence d'une main qui modèle. Du niveau le plus corporel, l'enchaînement des mots, jusqu'au niveau le plus spirituel, le sens que l'auteur a voulu transmettre en créant, l'oeuvre manifeste l'action d'une conscience créatrice.

L'endroit où se place l'auteur, toutefois, demeure obscur. Nous ne croyons pas que ce soit un « Dieu immanent » qui existe à l'intérieur de l'oeuvre. Cependant, l'auteur n'est pas non plus la personne réelle, physique, car celle-ci peut très bien mécomprendre sa propre oeuvre, ou la désavouer. Alors, il ne serait qu'un spectre ténu, son existence serait coordonnée à la manifestation de l'oeuvre, il ne se révélerait que par sa création. Il serait une vague transcendance à laquelle renverrait la présence de l'oeuvre.

Pour la suite de cette analyse, tout ce qu'il faut retenir à propos de l'oeuvre, c'est que sa compréhension par un sujet externe est soumise à mille contingences, et qu'elle peut varier suivant la conscience par laquelle elle passe, mais que d'un autre côté, sa cohérence interne, sa physionomie, est intouchable et fruit de l'auteur.

Le sens premier

Dans la tradition grecque, la lettre est considérée comme un pis-aller pour transmettre la pensée. Le logos, par contre, la parole, est le porteur privilégié du sens, car dans la parole est imbriquée la raison même, tandis que l'écrit ne porte la signification que de manière maladroite. De plus, l'écrit n'est que rapporté, il ne permet pas une réelle discussion, une dialectique éclairante. Dans la tradition judaïque également, l'effort consiste à décrypter la vérité que contient la Bible sous forme codée, et chez les chrétiens, Saint-Paul dit bien que « la lettre tue et l'esprit vivifie » (2Co 3, 6).

Dans tous les cas, le présupposé de l'herméneutique traditionnelle a été une déficience de l'écrit par rapport à la pensée. Le sens premier, littéral, n'est jamais que le point de départ, ou le passage, vers un sens plus substantiel, plus vrai. Il est immédiatement accessible, et en cela il est considéré comme grossier, frustré, simplet. Seuls les esprits bornés - les ignares et les enfants - s'y arrêtent. Le sens premier, immédiatement dénoté par l'écrit, n'est qu'un instrument, et qui plus est malaisé, pour transporter la vérité. Son existence ne se justifie que par la dignité que lui délègue la lumière dont il est le porteur. L'érudit, le savant se servent plutôt de lui comme tremplin et le foulent aux pieds pour s'élever vers l'esprit.

Le but de notre propos est au contraire de s'attarder à ce sens premier. Nous ne voulons pas l'oublier, le considérer comme un seuil que l'on doit passer et que l'on s'empresse d'oublier. Nous voulons le prendre comme véritable objet de la compréhension.

La doctrine d'Origène, docteur chrétien qui vécut au III^e siècle, nous éclaire sur la place qu'occupait le sens premier chez les exégètes. Pour lui, l'Écriture s'interprète selon trois ou quatre sens (le chiffre varie selon les sources): les sens littéral, allégorique, moral et anagogique (ou spirituel, ou mystique). Ces points de vue sont énumérés en ordre croissant: le dernier, le sens spirituel, est le plus digne, le plus élevé. Ce n'est que là que l'interprète a accès à la vérité divine. Le sens littéral, par contre, est au bas de l'échelle. C'est celui du commun, « celui auquel restent attachés les simples

ou les littéralistes: les charnels »².

Ce que nous proposons est justement le plaisir du sens littéral. Ici, il vient d'être comparé à celui des « charnels » et plus haut, nous parlions de la « physionomie » de l'oeuvre. Il n'en faut pas plus pour évoquer tout le plaisir que l'on peut éprouver à la lecture immédiate. Le sens premier de l'écrit, son sens le plus dénotatif, participe de la grâce et de l'harmonie pures de la forme. Il est le niveau le plus simple de la lecture, le plus immédiatement saisissable, et cette simplicité lui donne la puissance et la présence des poses, des gestes, comme ceux d'un danseur. Le sens littéral se détache dans la conscience d'une façon instantanée. Il est le premier à se manifester et se développe à la manière d'un bas-relief. Il s'agit d'un élégant enchaînement de figures qui provoque le plaisir, l'amusement.

Et cette forme n'est pas qu'un vain ornement qui serait distinct d'une véritable substance qui, elle, serait vitale. Par le simple fait de composer son oeuvre, de l'agencer d'une certaine manière, l'auteur y fonde un sens. Le Golem de la légende juive est une créature de glaise qu'on anime en plaçant dans sa bouche le nom sacré de Dieu. L'oeuvre, au contraire, semble se doter de vie du seul fait qu'elle est modelée. Ce n'est pas une insufflation divine, c'est l'émergence du sens par le seul fait de la conjugaison, de l'assemblage. Pour Bakhtine, la forme est en relation avec le contenu: « Là réside la profonde originalité de la forme esthétique: elle est mon activité organiquement motrice, valorisante et donatrice de sens »³.

Cette importance que prend la forme dans le sens premier peut être comparée à celle du signifiant dans le symbole. Pour résumer la définition que donne Gilbert Durand du symbole⁴, nous dirions qu'il est un signe dont le signifié est presque inconcevable pour l'esprit, indicible, et dont, par conséquent, le signifiant porte tout le poids de la signification. Dès lors, le signifiant acquiert une présence qu'on ne peut repousser, et la forme, l'image, s'imposent avec force, presque physiquement. « La moitié visible du symbole, le «signifiant», sera toujours chargée du maximum de concrétude »⁵. Dans le sens premier également, la forme, nous pourrions dire « la dénotation », est éminemment concrète, tandis que le sens second, le sens plus élaboré qui a toujours été la cible de l'herméneutique traditionnelle, flotte à la limite de la conscience, sans se révéler tout à fait. Cela est dû non à la transcendance de ce sens second, comme dans le symbole, mais à une attitude du lecteur envers son texte.

Le lecteur et l'érotisme

L'érotisme se compare au processus symbolique. Dans l'érotisme, le désir est éternellement insatisfait, car l'objet de désir, comme le signifié du symbole, est insaisissable. Par exemple, on ne pourra jamais connaître charnellement le personnage mis en scène par une photographie, une peinture ou un texte érotique. Ainsi frustré, et sans espoir de soulagement, le désir doit attacher sa fureur à la forme porteuse de l'excitation. Ne pouvant pénétrer à travers elle pour atteindre la satisfaction, il s'y arrête, s'y frotte, l'enrobe de ses attentions. La personne qui désire sait qu'elle ne pourra jamais être contentée, l'objet érotique acquiert par conséquent un statut tout autre, plus élevé: il n'est plus un moyen de satisfaction, il devient une fin, il est adoré dans ses courbes et ses saillies comme un objet de contemplation qui, par sa seule présence, manifeste une jouissance inaccessible. Le signifiant érotique est amplifié et s'accapare toute la puissance de signification du fait de l'inaccessibilité de son signifié.

Le lecteur qui choisit de s'arrêter au sens littéral devient lecteur d'un objet érotique. Il devient un lecteur désirant. Le plaisir du sens premier est celui provoqué par l'érotisme de la forme seule. Nous avons parlé plus haut de la physionomie de l'oeuvre comme de celle d'un danseur. Le lecteur du sens premier, nous pourrions commencer à l'appeler le lecteur naïf, se laisse séduire par ce jeu aguichant de la physionomie. À ses yeux, elle devient aimable, agréable au regard, excitante. Elle gagne une extrême épaisseur, elle est une présence qui se suffit à elle-même. Le lecteur naïf se plaît à regarder évoluer la forme de l'oeuvre. Il jouit de cette forme seule, sans avoir accès au sens.

Le sens, en effet, n'est jamais totalement atteint, il reste toujours à la limite de la compréhension claire, il n'est plaisant que comme potentialité. Au même niveau que l'érotisme, où la suggestion de coït et en même temps son impossibilité sont unies, le lecteur qui se borne au sens premier apprécie le physique de l'oeuvre (l'histoire qui lui est contée) et jouit du sens qu'il devine derrière celui-ci. Il perçoit une profondeur de pensée en puissance, une originalité qui serait époustouflante, mais il se contente d'en ressentir l'action à distance, en se laissant bercer par ses fantasmes. Simplement le pouvoir-être d'un sens plein, qui comblerait, le contente. C'est cette jouissance d'une signification profonde mais absente et qui ne fait

que titiller, alliée au plaisir esthétique de la forme immédiatement accessible, toute présente dans sa corporalité, qui fait la joie du lecteur naïf.

Il nous faut faire une précision: ce lecteur littéral n'est pas condamné à être séparé d'un sens plus approfondi, il choisit de l'être. Il est toujours possible de saisir plus étroitement et plus pleinement un texte littéraire, et de plusieurs manières, les différentes avenues critiques en font foi. Quand nous disons que pour le lecteur naïf, le sens plein n'est que suggéré, virtuel, c'est qu'il a lui-même décidé de se borner à cette forme de compréhension. Consciemment, il décide de ne faire aucun effort pour atteindre le sens. Il rend volontairement les armes. C'est un choix facile: se laisser porter par le texte, au fil de l'eau, en s'amusant des vagues et des creux qu'il nous fait traverser.

L'effort du lecteur naïf se réduit au niveau minimal. Il n'y a aucune action qui viserait à creuser le texte, à le démystifier, à comprendre mieux ce qu'il veut dire. C'est plutôt un effort passif, un effort d'attention. Cela se rapprocherait de ce que T.S. Eliot nomme l'« assentiment poétique »⁶. Il vise à rejoindre l'univers qui nous est décrit, à acquiescer à son existence et à le regarder évoluer, sans plus. L'assentiment poétique consiste à « suspendre à la fois croyance et incroyance »⁷: le lecteur naïf n'essaie pas de se convaincre de la vérité de l'oeuvre, ni d'en faire surgir un sens par-delà l'apparence, il se contente d'adhérer à ce que cette oeuvre dit, d'en approuver le spectacle et d'en jouir.

La compréhension naïve

Nous avons, depuis le début de ce texte, utilisé plusieurs fois le mot « immédiat », pour parler de l'immédiateté de la forme, de la compréhension. C'était pour suggérer tout ce que la forme de lecture que nous proposons a de spontané, d'instantané, nous dirions de phénoménologique. Si nous utilisons le mot « phénoménologique », c'est qu'il désigne pour nous ce qui se présente à la conscience sans passer par le filtre d'un appareil analytique, d'une conceptualisation faite par l'esprit. L'objet surgit dans sa nudité et la compréhension ne consiste pas à l'expliquer mais seulement à le décrire. Il s'impose avec force sans être décomposé, examiné puis résumé.

Nous comprenons alors en quoi la forme de compréhension que nous rétablissons est proche de la phénoménologie. Le lecteur naïf a une conscience phénoménologique, qui perçoit passivement

les affects que lui envoie le texte. C'est ainsi que nous pouvons parler de naïveté: ne pas comprendre, mais faire confiance au texte et acquiescer à tout ce qu'il dit, être extrêmement simple dans son appréhension de l'oeuvre, sans poser de questions, mais simplement se laisser mener par le bout du nez, et s'amuser de ce qu'on voit. L'esprit phénoménologique du lecteur naïf vit totalement dans le monde, non des Idées, mais des Formes (écrites avec une majuscule pour montrer qu'elles sont très grandes et occupent tout le champ de la conscience).

Jusqu'ici, on pourrait croire que la compréhension naïve tend vers une sorte d'objectivité. Cette objectivité serait l'histoire racontée par le texte qui s'imposerait à tous les lecteurs de la même manière. En effet, si les lecteurs ne questionnent pas, s'ils ne font que recevoir, ce qui s'impose à eux n'est pas déformé. Le sens littéral devrait être le même pour tout le monde, tous comprenant la même chose.

Chaque conscience est individualisée et comprend différemment des autres. Dans le cas de la compréhension naïve, nous pouvons dire que l'esprit ouvert recevra un sens que tous recevront également, mais qu'il lui fera subir quelques distorsions; les épisodes ressentis comme des points de force dans l'histoire ne seront pas aux mêmes endroits. La subjectivité hétérogénéise le récit et privilégie certains moments de plaisir qui ne sont pas les mêmes chez chaque personne.

Le squelette du sens premier reste le même, mais chacun en répartit inégalement la chair. Celle-ci est modifiée par les fantasmes, les petites lubies du lecteur érotisé. La forme qui bouge sera appréciée par l'un pour tel déhanchement, et l'autre en grossira les appas; ainsi, le sens premier qui se déroule sera apprécié par l'un pour le moment où un personnage s'arrête en sortant de chez lui pour regarder la brume et respirer la rosée, et l'autre y verra une référence à l'amour qu'il vit.

De même que la représentation, dans la théorie stoïcienne, est composée à la fois d'une sollicitation extérieure et d'un mouvement de l'âme comme en réponse à cet appel, la compréhension naïve implique la rencontre entre le sens premier qui se manifeste phénoménologiquement et la conscience qui le perçoit d'une manière subjective.

Notre objectif de départ était de retrouver une certaine forme de compréhension, celle que l'on a de la lecture lorsqu'on est

« ignorant », et de l'appuyer par des arguments raisonnés. Le sens littéral est la forme la plus immédiate de l'oeuvre, sa physionomie la plus épidermique. C'est le sens que l'on rencontre en premier, auquel on s'attache longtemps et qui nous fait jouir, ou non, d'une oeuvre. C'est aussi celui que les « experts » rejettent pour chercher plutôt un sens moins accessible, et plus riche. Malheureusement pour eux, à force de trop s'attacher à la substance de l'oeuvre, on en perd soi-même. Nous voulons préconiser la compréhension naïve, phénoménologique, celle qui ne s'ouvre qu'à la forme seule et qui s'y cantonne, en jouissant du chatouillement que produit le plein sens simplement deviné. Nous voulons rétablir le lecteur sot, qui accepte l'oeuvre dans sa forme la plus simple et la plus immédiate, la plus forte aussi, et qui, sans vergogne, prend plaisir dans sa « sous-compréhension ».

Pourtant, il nous faut être réaliste. Si cette étude doit avoir son utilité, nous voulons que ce soit celle de montrer que la naïveté a autant droit de cité que l'intelligence. Comme le dit l'Ecclésiaste, le sot vaut autant que le sage. Mais pour ceux qui, conscients de cette égalité, choisissent la voie du savoir, la compréhension naïve ne peut suffire. Le savant se doit d'aller plus loin. Cependant, la naïveté constitue, à notre avis, un fondement pour toute compréhension ultérieure.

Schleiermacher, dans sa théorie herméneutique, expose l'importance de la première lecture: elle permet de prendre conscience du tout de l'oeuvre avant de s'attaquer à ses parties. « L'intention » dit-il « est de trouver les idées directrices »⁸. Contrairement à lui, nous ne croyons pas que ces idées directrices soient objectives et accessibles à tous. Chaque lecteur, dans sa compréhension, trouvera des moments forts, des idées ou des thèmes marquants. C'est à partir de ces points nodaux qu'il bâtira, s'il a à le faire, une représentation originale, c'est-à-dire personnelle, de l'oeuvre. C'est ici qu'entre en jeu la compréhension naïve: elle permet au lecteur de saisir, par le simple agrément de la forme immédiatement perceptible, les endroits qui l'émeuvent le plus, qu'il considère les plus denses et qui, en l'érotisant, lui donneront l'inspiration et l'énergie pour les scruter avec plus de minutie. C'est pourquoi toute première lecture se doit d'être stupide.

NOTES

1. *La Bible de Jérusalem*, Qo 1 17 et 2 15, Sainte-Foy, éd. Anne Sigier, 1984, p. 1144-1145.
2. *Encyclopaedia Universalis* #17, « Origène et origénisme », France, 1990, p.108.
3. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éd. Gallimard, p.80.
4. Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, « Introduction », Paris, P.U.F., 1968, p.3-17.
5. *Ibid.*, p.9.
6. T.S. Eliot, *Dante*, éd. Climats, 1991, p.51.
7. *Ibid.*, p.52.
8. « Herméneutique », III, 23.3, p.10.

Des corps textuels

Marie-ève Mathieu

Mon corps n'existe que par intermittences. Un chatouillement m'indique que ma cheville est engourdie; une mèche de cheveux surgit soudainement dans mon champ de vision; avec mes doigts, je pianote doucement sur l'accoudoir du fauteuil sans m'en apercevoir. Je n'ai que vaguement conscience de la température, de l'heure ou des bruits ambiants: je lis. Je ressens mon corps comme une pure négativité, un obstacle: mes yeux fatigués, mon cou endolori d'être légèrement penché, mes jambes qui n'en peuvent plus d'être croisées; mon corps m'empêche de m'enfuir complètement dans la lecture.

Que devient mon corps pendant que je lis? Bien sûr, il ne se dissout pas même si je l'oublie partiellement; mieux, il participe à ma lecture, lorsque mon cœur bat plus vite parce que je crains pour le héros de mon livre, lorsque je souris des parenthèses de l'auteur ou lorsque je me fâche contre un mauvais dénouement. Mon corps est le siège de mon esprit et de mes émotions, je ne peux jamais en faire fi - heureusement pour moi, je ne suis pas qu'une âme pourvue d'une vulgaire enveloppe charnelle - mais il me semble que mon corps a tout de même peu à voir avec mon acte de lecture. Je le laisse en plan pour m'occuper d'autres corps: les corps textuels. Ils sont au nombre de quatre : le corps du livre, le corps représenté, le corps représentant - ce qui met en forme - et le corps pulsionnel.

Si mon corps m'apparaît un peu comme en retrait de l'acte de lecture, il ne saurait en être de même pour le premier corps du texte: le livre nommément. Le livre est le seul corps physique entre moi et le texte*; je ne peux le négliger, je le tiens entre mes mains. Il s'associe

au plaisir de la lecture, en fait il serait un plaisir sensuel - fétichiste ? - qui précède ma lecture. Mes sens sont conviés par le livre, je le regarde parce qu'il est parfois un bel objet et toujours un objet fascinant. Sa reliure, sa tranche, ses pages et ses caractères d'imprimerie sont autant de trésors pour mes yeux. Plus il est vieux, plus on peut en respirer l'histoire: ses années passées dans une bibliothèque, dans l'arrière-boutique d'une librairie ou tout simplement au fond d'une armoire. Avec mes doigts, je touche la texture du papier et l'apprécie, que ce soit du vélin ou du papier plus grossier; parfois, je sens la frappe des caractères contre la feuille et je voudrais que mon toucher soit plus délicat, afin de lire avec mes doigts.

Bien sûr, quand je m'abîme dans la lecture, j'oublie aussi le papier, les caractères, la tranche et la reliure; peut-être parce que mon corps et le livre sont finalement assez extérieurs au texte. Je les mets entre parenthèses pendant que je lis:

Don Juan défait son manteau et se montre alors, magnifiquement habillé de velours rouge à taillades, avec des broderies d'argent. Il est d'un physique puissant et superbe: son visage est d'une beauté virile; il a un nez imposant, des yeux perçants, des lèvres délicates; le jeu singulier d'un muscle du front au-dessus de ses sourcils donne à sa physionomie, pendant la durée d'une seconde, quelque chose de méphistophélique, qui, sans ôter à la figure sa beauté, produit chez le spectateur un frisson involontaire.¹

De quoi Don Juan a-t-il l'air? Le corps représenté - le sien en l'occurrence - constitue le deuxième corps textuel qui apparaît à la lecture. Dans l'extrait, que donne-t-on à voir? Un corps morcelé, détaillé, car comme le montre Barthes : « pour *faire voir* un corps, il faut ou le déplacer, le réfracter dans la métonymie de son vêtement, ou le réduire à l'une de ces parties (...) »². C'est que le corps prend difficilement place dans le langage, il faut ruser pour l'y insérer. Le langage n'a pas de fonction photographique : au mot, je ne puis accoler une image visuelle. Le corps représenté est un corps imaginaire, mental, il ne correspond jamais à un corps physique.

Je verrais la description du corps dans le texte comme un procédé poétique, au sens où le poème est capable de *faire éprouver* des images. Car l'image poétique n'est-elle pas ressentie, bien plus qu'elle n'est vue? Par un jeu de qualificatifs, on détaille le physique,

non pas tellement pour répondre à la question: qu'est-ce que l'on voit? mais plutôt: comment ça signifie? Je ne sais pas à quoi ressemble un sourcil méphistophélique, mais j'en saisis la signification sur le personnage: celui qui a un sourcil diabolique est forcément cruel.

Hoffman ne décrit pas le vrai corps de Don Juan, mais celui de l'acteur - lui-même corps représenté - qui le joue ; car, il faut le signaler, dans ce récit, le narrateur est à l'opéra où il voit *Don Giovanni*. Don Juan est avant tout un personnage de théâtre, il a été joué par un nombre incalculable d'acteurs. Il n'a pas de corps « propre », que des corps empruntés à des humains le temps d'une représentation. Aussi a-t-on le droit de se demander ce qui séduit chez Don Juan, puisque son corps est impossible à représenter, qu'il est vide et qu'il doit être occupé par un corps autre. La séduction vient du langage qu'il tient, Don Juan est un *corps-parole*; il ne performe qu'en parlant. Pour s'emparer du corps de Don Juan, l'acteur n'a qu'à mettre dans sa bouche le discours du séducteur, comme il revêtirait un costume.

Don Juan utilise le *performatif*, c'est-à-dire que l'action est produite par le fait de la dire; l'énoncé: « je promets » en est l'exemple typique. La promesse est en effet très utilisée par Don Juan. Il contracte ainsi des mariages à la chaîne, sans qu'il se sente le moins attaché, car il crée une *illusion référentielle*, ce que Benveniste décrit comme une propriété particulière du *performatif*, le fait d'être *sui-référentiel* ou de se référer à une réalité constituée par l'énonciation elle-même.³ En somme, il met en place un discours tautologique; que Don Juan ait l'intention de tenir ou non ses promesses n'a aucune importance, parce que dans les faits, il accomplit l'acte qu'il nomme.

Shoshana Felman remarque à propos de Don Juan : « Dire, pour lui, ce n'est en aucun cas savoir ou connaître, mais *faire*: agir sur l'interlocuteur, modifier la situation et ses rapports de force. Performatif et non informatif, le langage, pour lui, est un champ de jouissance et non de connaissance (...) »⁴. Ce qui différencie Don Juan de ses interlocuteurs, dans la pièce de Molière, c'est qu'il substitue un critère de satisfaction au critère de vérité généralement employé. Il se situe donc dans un autre ordre de réalité; la jouissance trouve ainsi sa place dans le langage donjuanesque. Si on conçoit le corps fictif comme étant construit pour rendre compte de la vérité, ou du sens, on s'aperçoit que la seule vérité qui tienne pour Don Juan est son désir qui demande satisfaction.

Pourrait-on voir une ressemblance entre le philosophe scélérat de Sade et Don Juan? Tous deux sont au service des passions, ils sont sophistes chacun à leur manière et laissent une place à la jouissance dans la parole, en ce qu'ils luttent contre l'interdit, contre la loi. Camille Dumoulié affirme, dans *Don Juan ou l'héroïsme du désir* : « La structure perverse, telle que la décrit la psychanalyse, est fondée sur la logique du *désaveu* ou du *déni* de la loi ». Elle voit le mythe de Don Juan comme un conflit avec le père. Les concepts de la loi et de la perversion me ramènent à Bataille et aussi à Barthes.

Pour Bataille, l'interdit ou la loi ont partie liée avec la transgression, ils sont tous deux importants dans l'expérience intérieure, tant religieuse qu'érotique. L'interdit permet la suppression de la violence, mais cette dernière revient parfois sous forme d'excès quand elle l'emporte sur la raison.⁵ Barthes, quant à lui, verrait la jouissance comme un extrême de la perversion⁶. Il est vrai que Barthes parle de texte de jouissance et moi de jouissance de la parole mais en définitive, il me semble que parole et texte peuvent presque se confondre. D'ailleurs, Bakhtine les pose comme des équivalences dans son article « Le problème du texte »⁷ : pour lui, texte et parole constituent des énoncés. Pour accéder à une jouissance du texte ou de la parole, il faut opérer une transgression violente, une rupture en somme.

Puisque la jouissance est possible dans le texte et dans la parole « réelle », il est permis de se demander si, de façon symétrique, il y a une jouissance qui puisse s'inscrire dans la parole des personnages. On pourrait en déduire alors, qu'il y a jouissance du corps donjuanesque, parce qu'il est *corps-parole*. Il semble que la jouissance de Don Juan, tout comme celle du philosophe-scélérat, ne puisse advenir que par la transgression de la norme, il s'agit bien alors de perversion, parce que le plaisir ne s'obtient pas tellement à cause de l'objet sexuel, mais plutôt à cause de l'acte transgressif lui-même.

Dans le théâtre classique, il n'y a pas réellement de narration, au sens où on l'entend ordinairement; aussi on pourrait être porté à penser, au premier abord, que le corps représentant, c'est-à-dire la mise en forme qui permet de *faire éprouver* l'érotisme ou le plaisir au lecteur, serait inexistant au théâtre. Le corps représentant, par l'écriture, structure le contenu du texte pour le rendre désirable; l'histoire n'est que secondaire: on peut imaginer l'anecdote la plus érotique qui soit, mais si elle est mal narrée, il est fort possible que l'effet soit raté. Le dispositif du corps représentant met en scène

l'érotisme. Cette idée de mise en scène est capitale, parce qu'elle prend en compte les notions d'espace et de temps nécessaires pour produire l'effet sensuel. De plus, elle souligne l'importance du voyeurisme dans l'érotisme. La scène érotique se rapproche donc du théâtre.

Qui dit théâtre, dit justement corps mis en scène : le théâtre est parole mise en corps en ce que les personnages n'existent que par leurs discours. Comment pourrait-on envisager le corps représentant dans le théâtre, où il ne semble n'y avoir de place que pour le *corps-parole* supporté par l'acteur? Je me demande si on ne pourrait pas le trouver du côté du concept de théâtralité développé par Barthes dans *Le théâtre de Baudelaire*.

Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur. (...) elle est une donnée de création et non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante.⁸

Pourrait-on se représenter la théâtralité comme le substitut de la narration, ou même comme le corps représentant du théâtre en général? Je l'analyse comme un dispositif d'écriture qui joue complètement avec la corporéité de la parole, il n'est d'ailleurs pas seulement opérant dans le théâtre, mais aussi dans la poésie (notamment chez Baudelaire - c'est ce que Barthes démontre) et dans le roman. Par exemple, on pourrait appliquer sans mal la notion de théâtralité aux romans de Sade.

Le dernier corps textuel que j'aperçois est le plus difficile à saisir, c'est le corps pulsionnel ou corps fantasmatique. Il faut, pour le trouver, réussir à entendre le désir de l'auteur, à le capter à travers la matérialité du texte. On pourrait postuler le corps du texte comme un espace dialectique où l'auteur, tout comme le lecteur, trouve sa jouissance. Le « travail » de l'auteur consisterait alors à aménager pour son lecteur - fantasmé et non pas réel - cet espace de jouissance.

Barthes se demande: « Si je lis avec plaisir cette phrase, cette histoire ou ce mot, c'est qu'ils ont été écrits dans le plaisir (ce plaisir n'est pas en contradiction avec les plaintes de l'écrivain). Mais le

contraire? Écrire dans le plaisir m'assure-t-il - moi, écrivain - du plaisir de mon lecteur? »⁹ Il semble suggérer que la réciprocité de l'échange textuel - mon plaisir dans la lecture et le plaisir de l'auteur dans l'écriture - est comme l'échange amoureux, mais on doit tenir compte du texte qui lie et sépare à la fois les deux partenaires. Il est l'écran qui cache les partenaires et il est, par ailleurs, leur seul lien matériel. Pourrait-on concevoir le texte comme un troisième corps - à mi-chemin entre le corps désirant et le corps érotisé - qui fasse le lien entre l'auteur et le lecteur dans l'échange textuel?

Inutile de dire que ce ne sont pas les corps physiques qui se rencontrent. Ne s'agirait-il pas des *corps-parole*, nos corps de langage? En effet, si on ne peut plus parler en termes de dualité corps-esprit, il y a tout de même quelque chose qui subsiste à la mort ou à l'éloignement du corps physique de l'auteur. Peut-être est-ce son corps de langage qui, inscrit dans le texte, se rend intelligible à mon propre corps de langage? Ce serait un corps qui existe seulement dans la performance de la parole ou de l'écriture, comme le corps de Don Juan, et dans sa réception: soit l'écoute et la lecture.

Ainsi, il y aurait quatre corps du texte, le mien excepté. D'abord le livre, en tant que corps matériel, qui séduit mes sens et qui est le représentant symbolique de mon plaisir de lecture. Don Juan m'a servi à articuler une vision du corps représenté. Je l'ai choisi parce qu'il n'avait pas de corps, étant un personnage de théâtre. Ensuite, je me suis intéressée au corps représentant en y appliquant la notion de théâtralité. En dernier lieu, j'ai parlé du corps pulsionnel comme d'un possible *corps-parole*, corps de langage. Si mon postulat du corps de langage fonctionne, je peux alors m'inclure dans les corps du texte, parce que c'est mon corps langagier qui reçoit le texte et qui interprète sa signifiante - sa jouissance?

NOTES

- 1) HOFFMANN. *Don Juan*, in *Don Juan*, anthologie préparée par Jean Massin, éd. complexe, Bruxelles, 1993, p.277.
- 2) BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*, éd. du Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1971, p.131.
- 3) Benveniste in FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant*, éd. du Seuil, Paris, 1980, p.26.
- 4) *Ibid.* p.34.
- 5) BATAILLE, Georges. *L'érotisme*, éd. de Minuit, coll. « 10-18 », Paris, 1973, pp.40-46.
- 6) BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, éd. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1973, p.83.
- 7) BAKHTINE, Mikhaïl. « Le problème du texte » in *Esthétique de la création verbale*, Paris, éd. Gallimard, 1984, p.316.
- 8) BARTHES, Roland. « Le théâtre de Baudelaire » in *Essais Critiques*, éd. du Seuil, coll. « Points », Paris, 1964, p.41-42.
- 9) BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p.11.

BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, Mikhaïl. « Le problème du texte » in *Esthétique de la création verbale*, Paris, éd. Gallimard, 1984, p. 311-338.
- BARTHES, Roland. *Sade Fourier Loyola*, éd. Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1971, 188 pages.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, éd. Seuil, coll. « Points », Paris, 1973, 105 pages.
- BARTHES, Roland. « Le théâtre de Baudelaire » in *Essais Critiques*, éd. Seuil, coll. « Points », Paris, 1964, p. 41-47.
- BATAILLE, Georges. *L'Érotisme*, éd. de Minuit, coll. « 10-18 », Paris, 1957, 305 pages.
- FELMAN, Shoshana. *Le scandale du corps parlant*, éd. du Seuil, Paris, 1980, 219 pages.