

« Le corps comme spectacle dans les récits courts de Franz Kafka »

François Gonin

Pour citer cet article :

Gonin, François. 1997. «Le corps comme spectacle dans les récits courts de Franz Kafka», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/gonin-1>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Gonin, François. 1997. «Le corps comme spectacle dans les récits courts de Franz Kafka», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1, p. 51-64.

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

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 dérouté: 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 exigüe 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 fratricide* 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 débouonné 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; çà 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 rongé 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.