

« La main et l'esthétique du geste chez Kafka »

Elsa Marsot

Pour citer cet article :

Marsot, Elsa. 1997. «La main et l'esthétique du geste chez Kafka», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1. En ligne <<http://revuepostures.com/fr/articles/marsot-1>> (Consulté le xx / xx / xxxx). D'abord paru dans : Marsot, Elsa. 1997. «La main et l'esthétique du geste chez Kafka», *Postures*, Dossier «Kafka», n°1, p. 21-35.

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

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 Benjamin¹. 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 traînés*, 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, entre 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. enfile des gants neufs avant d'être conduit par deux messieurs. Désir d'appriivoiser 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, forment 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 promenée 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 poésie 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.