



La figure féminine dans les fragments narratifs de Kafka

COMMUNICATION DE GEORGES THINÈS
À LA SEANCE MENSUELLE DU 9 JANVIER 1982

Au chapitre IX du *Procès*, le malheureux K. que poursuit une justice incompréhensible, s'entend interpellé, du haut de la chaire, par un prêtre inconnu dans les ténèbres d'une cathédrale déserte. La voix lui rappelle que son procès va mal, que l'issue en est douteuse. Puis elle ajoute sur un ton sévère : « Tu vas trop chercher l'aide des autres, et surtout celle des femmes... ne t'aperçois-tu donc pas qu'elles ne sont pas d'un vrai secours ? »

Et l'infortuné K. de répondre : « Parfois... et même souvent, je pourrais te donner raison, mais pas toujours. Les femmes ont une grande puissance. Si j'arrivais à décider quelques femmes que je connais à se liguer pour travailler en ma faveur, je finirais bien par aboutir¹. »

L'image féminine occupe dans l'œuvre de Kafka une place importante, bien que son rôle soit souvent secret. On lui reconnaîtra à première vue une simple fonction de transition entre les temps forts du récit, voire de rappel voilé d'une situation cruciale ancienne. Dans *Le Procès*, la figure qui assume le rôle de transition le plus accusé est celle de Léní, l'infirmière de l'avocat Huld. Elle acquiert pourtant à certains moments une puissance redoutable. C'est elle qui poussera le négociant Block, client terne et docile de Huld, aux limites de l'humiliation, l'enjoignant sans ménagements d'écouter les paroles de l'avocat malade et de se conformer à ses avis, bien que ceux-ci ne lui laissent aucun espoir. Dans *Le Procès* encore, la figure qui assume le rôle du rappel est cette énigmatique

¹ *Le Procès*, Éd. de la Pléiade, p. 451-452.

M^{lle} Bürstner, qui apparaît au début de l'œuvre sous les traits d'une jeune personne légère mais néanmoins compatissante ; elle semble même lier avec l'accusé d'étranges liens de connivence au moment où celui-ci tente de lui expliquer qu'il n'est pas responsable du viol de son domicile, perpétré par de douteux émissaires de la police chargés de signifier à K. son arrestation. M^{lle} Bürstner disparaît totalement dans le corps du récit et n'émerge plus que pendant quelques secondes au terme de l'histoire, au moment où K. est emmené par ses bourreaux vers le lieu de l'exécution. Le surgissement final de la jeune fille à l'heure de la mort est un des moments les plus émouvants de tout le roman. K. tente, avec l'assentiment de ses gardiens, de rejoindre la fugace apparition. « Ils le laissaient maintenant choisir la direction et K. les mena sur les traces de la jeune fille, non pour la rattraper, ni non plus pour la voir le plus longtemps qu'il le pourrait, mais simplement pour ne pas oublier l'avertissement qu'elle représentait pour lui². »

Quel est le sens de cet avertissement ? L'accusé avait noué avec M^{lle} Bürstner, de même qu'avec Léni et avec la femme de l'huissier, de brèves relations sentimentales, dont la signification ne semble pas essentielle dans la progression fatale de K. vers son inexplicable destin. M^{lle} Bürstner est assurément un personnage paradoxal. L'avertissement qu'elle constitue s'annule lui-même du simple fait qu'il intervient quand tout est consommé. Il n'est et ne peut être, dans la durée intime de K. qui s'achemine vers sa fin, que le rappel de tout ce qui aurait pu être et n'a pas accédé à l'existence, en l'occurrence l'amour qui, vécu à *la bonne heure* de la première rencontre, aurait apporté le bonheur durable et aurait du même coup différé, voire effacé la perspective d'une fin précoce, imméritée, absurde. Étant le rappel, M^{lle} Bürstner est aussi, par voie de conséquence, dans *Le Procès*, l'anti-verdict, la négation du réel au profit du potentiel.

On se souviendra que, dans un contexte tout différent, Pasternak fait surgir M^{lle} Fleury, la dame en mauve, dans une rue de Moscou à la fin du *Docteur Jivago* et qu'ici aussi l'apparition précède de quelques instants la mort du héros. Mais si M^{lle} Fleury rappelle effectivement à Jivago le long amour clandestin qu'il a vécu avec Lara dans la solitude à l'abri des fureurs de la révolution, elle est justement le verdict, celui que porte une société brusquement transformée sur l'esseulement des amants qui trahissent à leur façon, par leur exigence de solitude, un monde qui

² Ibid, p. 464.

refuse aux personnes leur identité même. Si les figures féminines terminales du *Procès* et du *Docteur Jivago* sont différentes au point de ne se prêter à aucune comparaison valable, c'est en raison du fait que le temps — au sens de l'époque et de l'expérience vécue — est lui-même traité par les deux écrivains sur un mode totalement différent malgré la similitude de position des personnages dans le temps propre du récit. Les réflexions de Jivago qui a aperçu M^{lle} Fleury de la fenêtre du tramway quelques instants avant d'être terrassé par une crise cardiaque nous indiquent elles-mêmes l'illégitimité de tels rapprochements : « Il pensa à plusieurs existences qui se déroulaient côte à côte et se meuvent parallèlement à des allures différentes ; il se demandait à quel moment la destinée de l'un dépasse celle de l'autre, et qui survit à l'autre. Il aperçut comme un principe de relativité appliqué à la carrière de la vie, mais il finit par s'embrouiller dans ses idées et renonça à ses rapprochements³. »

Il reste que l'apparition de la figure féminine au terme d'une œuvre fortement marquée par l'expérience de l'écrivain, symbolise apparemment le rien d'espoir qui stagne encore dans la mémoire du temps irrécupérable. Présence désirée de la figure féminine au moment de la mort, homologue de sa présence inéluctable au moment de la naissance.

Dans *Le Château*, les personnages féminins, loin d'assumer un rôle secondaire de transition ou de rappel, commandent tout le déroulement des actes et des réflexions et sont marqués des signes les plus nets de la dominance. On songe à la brutalité de Frieda face aux domestiques déchaînés, au statut douteux mais dangereux que lui confère sa liaison publiquement reconnue avec Klamm, le chef de l'administration comtale, à la désinvolture avec laquelle elle abandonne celui-ci pour devenir la fiancée de l'arpenteur K., qu'elle abandonnera à son tour au profit du misérable Jérémie. Les reproches que Frieda adresse à K. le jour de la rupture sont exprimés sur un ton rationnel et froid, à peine tempéré de quelques regrets sentimentaux. Du reste, dans *Le Château*, les femmes, quel que soit leur âge, ne cessent de raisonner, de conseiller et de juger les hommes incapables de réussite. Témoins les conseils maternels et autoritaires de l'hôtesse à l'arpenteur à propos de ses fiançailles avec Frieda, les calculs interminables auxquels se livre Olga, la sœur de Barnabé, jeune homme courageux mais insignifiant, auquel Olga

³ *Le Docteur Jivago*, Éd. Gallimard, p. 628.

dicte une ligne de conduite audacieuse qui finira par le faire entrer par la petite porte dans les services administratifs du château. Quant à Amalia, la sœur d'Olga, elle est indubitablement le personnage féminin le plus orgueilleux et le plus dur de tout le roman. Amalia avait été remarquée par Sortini, fonctionnaire important du château, au cours d'une fête villageoise. Sommée par celui-ci en termes grossiers de venir le rejoindre, elle refuse avec hauteur et ruine du même coup la carrière de son père. Amalia s'enferme dans un silence total, brave l'opinion publique et soigne ses vieux parents avec indifférence. Mais personne n'ose lui adresser le moindre reproche. Seule de tout le village, elle s'oppose au pouvoir tyrannique et lointain du château. Assez curieusement, la jeune fille qui apparaît à la fin du roman, Pépi, est la seule qui fasse exception à la règle. Elle n'est que douceur et consolation et c'est d'elle que vient le rien de générosité et de réconfort dont l'arpenteur K., chassé de partout, a un besoin si pressant. Mais l'œuvre étant inachevée, rien ne permet de conclure que Pépi est celle qui assume le rôle de l'apparition féminine ultime et qu'elle est un peu dans *Le Château* ce qu'est M^{lle} Bürstner dans *Le Procès*.

Dans *La Colonie pénitentiaire*, qui est peut-être l'œuvre la plus cruelle et la plus prophétique de Kafka, la figure féminine est absente. Quant à *La Métamorphose*, elle se termine par des réflexions plutôt optimistes des parents Samsa sur l'avenir de leur fille Grete, la sœur du pauvre Grégoire que la femme de peine vient de découvrir sous le lit « mort comme un rat ». Bien qu'elle éclaire la fin de ce terrible récit, la figure de Grete ne se situe en aucune façon dans la perspective du temps récupéré qui a été évoquée plus haut.

Si j'ai rappelé le sens de quelques personnages féminins dans les œuvres les plus connues de Kafka, c'est uniquement pour mieux situer ceux qui apparaissent dans les fragments narratifs. Mais de même que je n'ai pas voulu me livrer à une exégèse exhaustive du rôle des femmes dans *Le Procès* et dans *Le Château*, je n'analyserai pas, faut-il le dire, tous les personnages féminins qui interviennent dans les fragments. Mes notes de lecture me convainquent toutefois que les fragments narratifs sont extrêmement riches d'enseignements sous ce rapport. La lecture et la relecture de ces textes permettent en effet, non seulement de découvrir des aspects beaucoup plus significatifs du rôle de ces personnages, mais aussi de relever et de comprendre des composantes latentes du récit qui éclairent ce que

j'appellerai la *nécessité* de ces personnages. Et à partir de celle-ci il est possible, on le verra, de procéder à une lecture beaucoup plus profonde qui mène à la découverte de la nécessité du récit lui-même et explique, dans une certaine mesure, son caractère fragmentaire.

Lorsque l'abbé du *Procès* reproche à l'accusé de trop rechercher l'aide des femmes et de ne pas voir qu'elles ne sont pas d'un véritable secours, K. lui répond qu'elles ont au contraire une grande puissance. C'est cette puissance que nous allons voir à l'œuvre dans des textes brefs comme *Description d'un combat*, *Préparatifs de nocce à la campagne* et *Le premier grand voyage en chemin de fer*. Cette puissance n'est pas spectaculaire comme dans *Le Château* et lorsque le secours intervient, il n'est ni pesé ni justifié par de longues réflexions comme dans le chapitre final de la même œuvre ; il n'a pas non plus ce sens muet et presque inconscient qui s'attache, dans *Le Procès*, à l'apparition finale de M^{lle} Bürstner. La puissance des femmes, et surtout des jeunes filles, est guidée par des forces obscures qui servent moins l'articulation du texte comme tel que l'acte même de celui qui l'écrit. Les visages et les gestes de quelques jeunes filles à première vue superficielles, distraites, légères, guère sensuelles et peu avides de domination, jettent une lumière inattendue sur le drame profond de l'écrivain.

Pour Kafka, les malentendus anciens de l'éducation et du milieu trouvent un secours réel dans les images de ces êtres qui surgissent dans ses récits à la façon de témoins occasionnels et qui semblent lui tendre la main. Dans cette main il y a une clé que Kafka ne prendra jamais, qui ne lui permettra jamais ni d'ouvrir la porte symbolique du château, ni de manœuvrer de l'intérieur la porte de la prison sociale dans laquelle, comme tout prisonnier doué, il ne lui reste que le recours d'écrire des mémoires jamais terminés — des fragments. Mais dans ce monde sans issue, l'image de la jeune fille est peut-être elle-même la clé, non du réel, mais de l'intention intérieure qui guide la composition d'une œuvre dirigée contre le réel malgré ses incessantes références concrètes.

Parmi ces références, celles qui concernent les jeunes filles elles-mêmes n'empruntent jamais le ton de la complaisance amoureuse. L'austérité des descriptions qui tracent les traits de ces personnages montre à quel point Kafka ne les utilise — le terme n'est pas trop fort — que comme des points d'ancrage temporaires dans le flux des événements. Ce ton objectif, ce langage de constat,

traduisent avec un détachement que peu d'écrivains ont atteint, à la fois le statut de comparses de ces figures simultanément désirées et tenues à distance et, corrélativement, l'esseulement des personnages masculins aux aventures desquels elles se trouvent brièvement mêlées.

En outre, il est tentant d'établir un parallèle entre la brièveté de ces rencontres et la brièveté des fragments qui les racontent. L'illusion consiste sans doute à croire que l'histoire écrite par Kafka cache une autre histoire qui serait la sienne propre. On songe évidemment aux fiançailles malheureuses avec Felice, au projet de mariage avec Julie (durement repoussé par le père et qui sera à l'origine de la fameuse *Lettre au père*), à l'impossibilité de rejoindre Miléna, à la liaison finale avec Dora Dymant interrompue par la mort. Même si Kafka a perçu dans sa vie personnelle son échec perpétuel sur le plan sentimental (qui rappelle, selon Vogelweith, l'échec des fiançailles de Kierkegaard avec Régine Olsen), la référence au donné biographique ne me paraît pas être la voie d'analyse capable de révéler le sens de la jeune fille kafkaïenne. Ici comme ailleurs, l'articulation de l'œuvre littéraire s'opère à l'ordre du récit lui-même et n'est pas la simple traduction des relations qui ont existé entre l'écrivain et les jeunes filles réelles. En sorte que si le thème de l'échec sentimental trouve dans la vie de Kafka le point de départ extérieur nécessaire à la naissance de la fiction, la signification essentielle de celle-ci figure à l'intérieur de l'œuvre.

Ce sens consiste précisément à définir les angles de visée qui permettent à l'écrivain de porter un regard, non sur le passé ou le présent de sa vie personnelle, mais sur le temps de l'œuvre qu'il est en train d'écrire. Les jeunes filles interviennent dans le développement des fragments narratifs à la façon de refuges fugaces où l'écrivain trouve une retraite qui lui assure le rien de sérénité dont il a besoin pour poursuivre sa tâche de construction imaginative. Et cette construction, nous le savons, reste souvent inachevée. Si l'on tient absolument à revenir à la biographie, tout ce que l'on peut dire, c'est que les jeunes filles réelles (Felice, Julie, Miléna, Dora) n'ont été elles-mêmes que des tentatives fragmentaires dans la vie déjà divisée de Kafka et que c'est cette fragilité qui en fait les références idéales de fictions elles-mêmes fragmentaires — condamnées en un sens à être telles par les effets qu'exercent les ruptures du temps vécu sur le temps de l'écriture.

En vertu de leur rôle de *recours*, les jeunes filles réelles entourent Kafka et les jeunes filles fictives entourent le récit. Le récit, tel qu'il se développe dans les fragments narratifs est donc toujours *récit de récit* lorsqu'on l'aborde par le biais des fictions d'images et des fonctions de langage centrées sur les figures féminines. Dans la vie, Kafka parle aux femmes sans succès ; dans la fiction, les femmes lui offrent la seule possibilité de parler avec l'efficacité du grand créateur. Ce récit, qui est perpétuel retour sur le seul acte capable de sauver le moi menacé s'entretient sans relâche en recourant à des images féminines qui ne peuvent être que des jeunes filles parce que la femme accomplie et permanente appartient à l'ordre social du mariage. Or, de l'aveu même de l'écrivain, le mariage est pour lui la menace par excellence de l'annulation de son moi. « Dans un tel contexte écrit Vogelweith, l'acte d'écrire signifie bien plus qu'une compensation et qu'un moyen de sublimation. Ici, l'écriture intervient à temps et de manière inespérée pour étayer les contreforts d'un moi vulnérable à l'excès. En écrivant, ces hommes ne cessent de colmater les brèches d'un édifice lézardé de tous côtés⁴. »

Le fragment intitulé *Préparatifs de noce à la campagne* apporte à cette interprétation quelques éléments essentiels. Édouard Raban part en voyage pour aller retrouver sa fiancée Betty, mais la noce ne sera jamais célébrée et les préparatifs ne se réfèrent à Betty que de façon occasionnelle. Le texte comprend en outre une longue digression métaphysique sur *On* et *Je*, c'est-à-dire sur les menaces de dépersonnalisation qui pèsent sur le moi. Il est significatif que cette méditation sur l'opposition du personnel et de l'impersonnel vienne figurer dans un récit qui raconte les préparatifs d'une noce, cérémonie orientée vers la transmutation de la jeune fille en femme. Dans la mesure où l'absence de Betty au cours des préparatifs préfigure son élimination définitive, elle est noyée anticipativement dans le *On* du fait que la perspective du mariage est celle, non de son accomplissement, mais de son annulation.

L'image kafkaïenne de la femme est donc bien celle de la jeune fille. Paradoxalement, pour Kafka, l'éternel féminin n'est pas symbolisé par la durée de la femme fondatrice dans la permanence familiale, mais par une jeune fille lointaine jamais approchée et à peine suggérée dans le temps fragmentaire des préparatifs. La femme idéale entrevue dans le fragment est elle-même

⁴ G. Vogelweith, « Kafka et Kierkegaard », *Kafka*, Obliques, 3, p. 49.

fragmentaire, elle est exclue de la durée qui la mène fatalement à l'homme et donc de la durée ultérieure qu'elle doit instaurer avec lui.

Non moins significatif sans doute est le fait que dans *Préparatifs de noce à la campagne*, Raban amorce ses réflexions sur *On* et *Je* en présence d'une dame anonyme dont il croit à un moment donné qu'elle le regarde « d'un air indifférent ». Les réflexions philosophiques de Raban ne débouchent sur aucun dialogue, comme si le personnage féminin qui lui fait face — une dame, insistons-y, non pas une jeune fille — n'était là qu'à la façon d'un objet muet incapable de pénétrer dans la dialectique du fait que son annulation est consommée. Femme accomplie, l'interlocutrice nulle rencontrée avant le départ pour la campagne préfigure la noce impossible, le passé potentiel du mariage qui ne sera pas célébré. Un passé dans lequel la dame existe réellement et dans lequel elle continuera à exister après le départ de Raban, mais qui empêchera, par le non-sens de la mutité, que l'échange entre Raban et Betty puisse s'établir de quelque façon.

Dans ce récit, la dialectique du temps est complexe. Il ne s'agit pas de disposer d'une référence antérieure située dans le temps révolu, comme si la dame figurait simplement le futur de Betty ; il s'agit plutôt de percevoir que le passé accompli de la dame *annule* par lui-même le futur de Betty, qui n'a de lien possible avec aucun modèle puisqu'elle n'accédera jamais au statut de femme mariée. Le *On* dans lequel la dame est incluse refuse toute existence au *Je* entrevu de la fiancée lointaine. *C'est pourquoi Raban est convaincu que Betty reste le recours aussi longtemps qu'il ne va pas la retrouver.*

Il peut donc s'adresser à elle intérieurement s'il renonce aux fiançailles qui la priveraient de ce *Je* qui survit encore sur le mode de l'attente — une attente infinie pareille à celle de l'arpenteur devant le château, qui est aussi pour lui la seule durée d'existence qui lui permet de sauver son individualité menacée par cet autre accomplissement social qu'est l'administration inhumaine. Et Raban de rêver à Betty avec un détachement étrange (il se *détache* effectivement d'elle à ce moment) qui lui fait percevoir que c'est lui, l'homme, l'artisan de cette annulation dans le *On* qui guette la fiancée : « Eh oui, pensa-t-il, si je pouvais tout lui raconter, elle ne s'étonnerait nullement. On travaille si excessivement au bureau qu'on finit par être trop fatigué pour bien jouir de ses vacances. Mais tout ce travail ne vous donne encore aucun droit à être traité par chacun avec amour, on est seul au contraire,

totallement étranger aux autres, simple objet de leur curiosité. En tant que tu dis On au lieu de dire Je, cela va encore et tu peux réciter cette histoire comme une leçon apprise, mais dès que tu t'avoues que ce On est toi-même cela te transperce littéralement et tu es épouvanté... Mais si je distingue moi-même On et Je, comment aurais-je le droit de me plaindre des autres ? Ils ne sont sans doute pas injustes, mais moi je suis trop fatigué pour tout saisir. Je suis même trop fatigué pour aller sans effort jusqu'à la gare et pourtant ce n'est pas loin⁵. »

Dans *Description d'un combat* et dans *Le premier grand voyage en chemin de fer*, autres fragments narratifs, l'image de la jeune fille apparaît dans un contexte légèrement différent, mais sa signification est foncièrement la même.

Dans le premier récit, Kafka raconte les événements apparemment anodins d'une fête au cours de laquelle il rencontre un jeune homme. Celui-ci, assez sottement fier de ses bonnes fortunes, lie conversation avec le narrateur et lui vante les bontés d'une certaine Annette qu'il a rencontrée au cours de cette même fête. Les deux nouveaux amis partent ensemble pour une longue promenade nocturne. Suivent d'étranges aventures à la fois drôles et agressives. Le narrateur traite son compagnon de la façon la plus méprisante, voire la plus cruelle, finissant par se servir de lui comme d'une monture. Le compagnon fait une chute et se blesse, ce qui donne lieu à des scènes de réconciliation d'une tendresse fort peu masculine. Dans le second récit, Richard et Samuel voyagent en train de Prague à Zürich. Ils n'arrivent pas à s'entendre et leurs relations prennent un ton aigre et dépréciateur. La rencontre fortuite d'une jeune fille, Dora Lippert, aiguise encore leurs échanges. L'aventure se termine, ici aussi, par de curieuses réflexions sentimentales de Richard à propos de Samuel.

Dans ces deux récits, l'intervention des jeunes filles est liée à la présence antérieure de compagnons masculins dont l'ambiguïté va croissant au fur et à mesure que l'histoire se développe. *Description d'un combat* comme *Le premier grand voyage en chemin de fer* ont pour thème essentiel l'impossibilité de la solitude accomplie. C'est pourquoi les compagnons, d'abord occasionnels, deviennent bientôt les révélateurs nécessaires de l'angoisse du moi livré à la déréliction, au vagabondage sans but. L'importunité du compagnon est en quelque sorte à la fois regrettée et désirée. La promenade et le voyage sont vécus comme des ruptures

⁵ *Préparatifs de nocce à la campagne*, dans *Œuvres*, Éd. de la Pléiade, vol. II, p. 81.

avec le passé, mais celles-ci ne sont jamais définitives ; elles ramènent dans le présent, par une sorte de fatalité, des figures masculines qu'il faudra subir pour entrevoir l'éternel féminin toujours dissimulé par l'écran des amitiés feintes, voire de l'amour absurde suscité par un personnage du même sexe. Par rapport aux jeunes filles, les présences masculines appartiennent à un passé qui perdure, intolérablement dans un présent où l'amour devient possible.

Revenant à la biographie, on songe inévitablement à ce père raisonnable et terrifiant qui se mettra toujours en travers des projets amoureux de Kafka. Le rajeunissement fictif de l'image masculine ancienne et dominante qui la transforme pour un temps en compagnon de voyage, permet au narrateur de traiter le père en ami tout en lui infligeant par la suite les traitements vengeurs que la vie réelle a interdits.

Si le voyage solitaire — le voyage absolu de l'homme vers l'éternel féminin — est impossible, la présence masculine obligée offre donc une compensation, celle de *mettre au pas* l'autrui mâle qui éloigne de la femme : « Avec une habileté qui ne m'était pas coutumière, j'avais bondi déjà sur les épaules de mon compagnon et je le mis au petit trot grâce à quelques coups de poing dans le dos⁶. » Le compagnon devient la bête, le véhicule. Il n'accompagne le voyageur que pour assurer à celui-ci non seulement la jouissance de la domination inversée, mais aussi la mutité, le silence animal, homologue du silence de la dame du passé rencontrée par Raban dans *Préparatifs de nocce à la campagne*. Le voyage à deux est l'absurdité, mais par l'annulation du compagnon, il se transforme en un voyage solitaire second. De même, le récit, adressé en principe à un lecteur, ne se déroule que pour se raconter lui-même au second degré.

Dans *Description d'un combat*, le compagnon est indésirable parce qu'il rappelle avec une insistance lassante qu'il a embrassé Annette, puis la femme de chambre. Mais, de même que l'incompatibilité de Richard et de Samuel n'entraîne aucune rupture, le récit des baisers ne provoque aucune jalousie amoureuse. C'est que l'évocation même de la jeune fille est l'amorce de la réconciliation. La résolution du conflit, pour n'être pas atteinte par l'intervention directe d'un personnage féminin, emprunte néanmoins des voies rituelles qui amènent les personnages masculins à mimer les actes et les attitudes de la jeune fille lointaine.

⁶ « Chevauchée », dans *Description d'un combat*, *Œuvres*, Éd. de la Pléiade, vol. II, p. 16.

Toute l'ambiguïté de ce récit résulte de ce procédé d'identification indirecte. À ce registre appartiennent toutes les attentions qu'ils se prodiguent après les chutes et les blessures, leurs émois à peine exprimés lorsqu'ils perçoivent l'impossibilité de la confiance, leurs regrets réciproques après les traitements sadiques qu'ils s'infligent.

« (...) Il ne revint qu'un bon moment plus tard. Je ne notai en lui aucun étonnement, lorsqu'il se pencha sur moi avec pitié et me caressa doucement⁷ » ; « Vous ne pouvez pas aimer, rien ne vous touche sinon la peur. Tenez, regardez un peu ma poitrine... Il ouvrit vivement sa veste, son gilet et sa chemise. Sa poitrine était en effet large et belle⁸ » ; « D'un geste vif, il fit alors glisser ses mains ; je tombai, mes lèvres contre les siennes et il me donna aussitôt un baiser⁹ ».

Il serait trop simple de ne voir dans ces bizarres échanges sentimentaux que des récupérations homosexuelles de la jeune fille absente. Le sens rituel des caresses qui suivent assez abruptement les mauvais traitements est au contraire de souligner l'incompatibilité des camarades, de mettre en évidence l'absurdité même du voyage ou de la promenade à deux, qui, nous l'avons dit, interdisent la quête solitaire de la femme.

Le compagnon agressif garantit ces intermèdes amoureux dans le seul but de maintenir son existence fragile et détestée dans l'errance substitutive. Mais la séparation reste totale. « Je ne notai en lui aucun étonnement lorsqu'il se pencha sur moi, etc. » : l'absence d'étonnement est bien celle d'un personnage qui est fermement installé dans son rôle mimétique et le joue avec naturel. C'est celui même qui amorce l'épisode tendre qui ne manifeste aucune surprise de se voir agir lui-même comme un simulacre de femme inaccessible. Les caresses ne sont donc en aucune façon le modèle anticipatif ou récupérateur d'une possession féminine espérée ou acquise. L'amour feint des compagnons n'est pas plus lié à l'amour réel pour une jeune fille potentielle que le passé de la dame muette des *Préparatifs* n'est lié au temps potentiel de l'accomplissement destructeur de Betty dans le mariage. Le lien affectif apparent des personnages masculins est intégralement absorbé dans la substitution figurée de la femme.

⁷ *Description d'un combat*, p. 12.

⁸ *Ibid.*, p. 44-45.

⁹ *Ibid.*, p. 76.

Le thème mimétique qui apparaît dans les fragments narratifs ne peut néanmoins se comprendre pleinement qu'en relation avec le thème plus fondamental de la séparation, dont la traduction patente est l'incompatibilité. Mais la séparation n'est interprétable à son tour que si le récit n'est pas destiné à un lecteur comme le vecteur ordinaire d'une aventure qui vaut par elle-même. La séparation initiale des pseudo-amants masculins n'est que le reflet d'un récit séparé de sa propre écriture.

Les compagnons sont donc d'emblée dans le *On* en vertu du fait que leur rencontre a pour seule fonction narrative d'introduire la dialectique séparatrice. L'épisode de *l'Histoire de l'homme en prière* qui figure dans le *Combat* justifie cette interprétation et relie en outre le thème de la séparation au thème de la jeune fille.

L'homme en prière est découvert dans une église où il égrène son oraison étendu de tout son long sur le sol. Le personnage qui rapporte l'événement le harcèle, exigeant de lui qu'il justifie cette attitude insolite. S'ensuivent une série d'échanges à la fois agressifs et tendres qui appartiennent au même registre que les caresses et les baisers de la *Chevauchée*. Mais le tortionnaire avoue qu'il rôde dans l'église pour apercevoir une jeune fille inconnue. C'est pourquoi l'homme en prière est symboliquement surpris dans la position de l'amant, étendu sur le corps fictif des dalles glacées. La torture à laquelle on va soumettre l'orant n'a d'autre but que de lui faire avouer cette autre torture qui est l'impossibilité de départ de l'union physique avec la femme. Une fois de plus, la résolution du conflit passe par le rituel mimétique des échanges masculins et l'apparition de la jeune fille est encore plus fugace que dans les autres parties du récit. Elle est simplement évoquée dans une conversation mondaine qui tourne court et n'aboutit évidemment pas à un lien amoureux durable.

Cet épisode est un exemple éloquent de la puissance secrète de la femme dont j'ai fait remarquer qu'elle est centrale dans ces fragments narratifs. L'épisode est également important parce qu'il fournit la clé d'intégration des fragments apparemment décousus qui figurent dans le *Combat*. Cette histoire de l'homme en prière trouve d'ailleurs son complément obligé dans un fragment adjacent qui raconte l'histoire du gros homme. Disons tout de suite que l'énormité physique du personnage a valeur de signe dans ce contexte : elle symbolise l'enflure d'un texte qui tente vainement d'aboutir à sa fonction de récit explicite.

Le gros homme gravite sur les eaux tandis que ses quatre porteurs se noient silencieusement dans la rivière. La rivière est l'élément social impersonnel — le *On* — qui absorbe toute tentative de parole adressée à autrui, celui-ci pouvant être le compagnon désiré et rejeté de la fiction, ou le lecteur réel du récit. Les porteurs, êtres de société, perdent l'existence, seule subsiste l'immensité gonflée du solitaire sur les eaux. Et de même que la fiancée jamais atteinte ne survit que dans la séparation, la parole ne survit ici qu'au prix de l'incommunicabilité.

« Le gros homme se tourna lentement dans la direction du courant et fut entraîné vers l'aval comme une idole de bois clair devenue inutile et que l'on aurait jetée dans le fleuve... Cher Monsieur du rivage, n'essayez pas de me sauver. Voilà la vengeance de l'eau et du vent, je suis perdu... Une petite mouette aux ailes déployées traversa son ventre sans que sa vitesse en fût diminuée. Le gros homme continua¹⁰. » Vengeance du monde qui n'atteint que celui qui prétend détenir pour lui-même la parole. Cependant la pensée traverse la foule impersonnelle comme la mouette perce le corps sans subir le moindre dommage. Et le gros homme continue. Entre le monde qui continue à exister et la pensée qui transcende le monde, subsiste l'univers imperceptible de l'écrivain, c'est-à-dire de celui qui croit détenir la parole pour lui-même, l'univers kafkaïen de l'amour sans corps et de la parole sans auditeur. Ainsi se construit dans la rumeur indifférente du *On* le récit de récit.

La conversation ultérieure entre le gros homme et l'homme en prière, qui ne met pas explicitement les personnages en présence l'un de l'autre, se substitue sans transition à l'entretien des deux compagnons incompatibles de la promenade nocturne. Le glissement n'a pas à être justifié par l'écrivain puisqu'il ne raconte pas une aventure vraiment destinée à un lecteur. Les personnages se retrouvent donc toujours malgré leurs obscures métamorphoses. L'image de la jeune fille est désormais indistincte et son absence amène une résolution nécessaire dans un monde privé de sa médiatrice essentielle : la transformation d'autrui en objet, que nous avons déjà évoquée. Le compagnon se mue en monture durement menée et la chevauchée est bien la négation de l'auditeur inutile. De même, l'impossibilité de l'échange amoureux est figurée dans ce monde privé de présence féminine, par l'union physique par personne ou par objet interposés que symbolise l'homme en

¹⁰ *Le gros homme*, dans *Description d'un combat*, p. 23.

prière étendu sur l'amante de pierre. Il ne s'agit pas de savoir qui parle, mais de repérer dans l'eau fatale et le vent destructeur l'indice qui sauve la parole emportée par la bourrasque tandis que les hommes de société se noient dans le silence, emportant avec eux le public des lecteurs.

Le récit de récit perdure dans la mutité de l'altérité tueuse. Cet indice, toute bouche au-dessus de l'eau le prononce, clamant l'identité du *Je* dans le désert liquide du *On*.

Faisant brièvement retour sur *Le premier grand voyage en chemin de fer*, nous comprenons mieux maintenant que Richard et Samuel parlent secrètement l'un de l'autre comme si la texture du récit ne les réunissait jamais dans une aventure véritablement partagée. Les deux compagnons instaurent en fait par leurs seules forces un anonymat social suffisant pour empêcher leurs paroles de se rejoindre. Seule Dora les oblige à reconnaître leurs présences réciproques. C'est en vertu de cette impossibilité d'échange spontané qu'il est vain de chercher à savoir lequel des deux a raison de se plaindre de la présence de l'autre, ni lequel des deux est la référence, le vrai solitaire digne du voyage — et du récit qui en retrace les péripéties.

Je ne saurais prétendre avoir tracé un tableau complet de la figure féminine dans les fragments narratifs de Kafka, ne fût-ce qu'en raison du fait que je me suis limité à examiner trois d'entre eux seulement et que parmi ceux-ci, je me suis surtout attaché à dégager la signification de la figure de la jeune fille dans *Préparatifs de noce à la campagne* et dans *Description d'un combat*. En outre, même en ne prenant en considération que ces deux seuls textes, je suis loin d'avoir relevé toutes les composantes de leur structure.

Je voudrais conclure en envisageant brièvement deux questions qui se sont imposées à propos du sens de la figure féminine dans ces récits.

La première a trait à l'opposition entre *Je* et *On*. Les réflexions de Raban sur ce thème sont peut-être trompeuses en raison des termes employés, qui renvoient assez naturellement au problème de l'authenticité tel qu'il figure dans la philosophie de Heidegger. Il serait tout à fait illégitime de s'autoriser de ce seul passage des réflexions de Raban pour établir un lien explicite entre les implications

métaphysiques du récit de Kafka et les développements très longs que l'on trouve sur ce sujet dans l'œuvre du philosophe. Dans son ouvrage sur Kafka,

W. Emrich a établi un rapprochement entre le *On* kafkaïen et le *On* heideggerien, rapprochement que Claude David rejette sans commentaire dans une note brève au Volume II des œuvres de Kafka publiées dans l'édition de la Pléiade¹¹.

Il est un fait, comme l'a noté Marthe Robert, que Kafka a été un peu hâtivement annexé en France, d'une part par le mouvement surréaliste et d'autre part par le mouvement existentialiste.

Elle écrit à propos de l'assimilation surréaliste : « Le manque total de précisions biographiques et psychologiques, joint à l'idée que seul l'essentiel convenait à cet homme et à cette œuvre si remarquablement dégagés des déterminations ordinaires, laissa autour de Kafka un vide que l'on put s'efforcer de combler grâce à une coïncidence purement chronologique : la *Métamorphose*, en effet, fut publiée en 1928, c'est-à-dire en un temps où le surréalisme déjà vulgarisé, incarnait pour un public élargi toutes les audaces de l'avant-garde. Ne retenant de ce récit particulièrement fantastique que les traits les plus apparents — atmosphère onirique, cruauté, humour noir — on le rattacha donc aussitôt au mouvement qui faisait tant de bruit et qui, lui aussi, avait produit des œuvres bizarres ou provocantes... En fait, seule la solidarité créée par des réactions tout extérieures établit entre Kafka et le surréalisme une espèce d'analogie¹². »

Quant au rattachement de Kafka à l'existentialisme, Marthe Robert note qu'il est relativement artificiel et qu'il eût été beaucoup plus légitime, sur le plan historique, de « relier ses livres aux divers courants allemands contemporains dont ils sont forcément solidaires, ne serait-ce que par leur manière de s'en éloigner... Au lieu de quoi, Kafka se trouva mêlé une seconde fois à un mouvement typiquement français, l'existentialisme, qui l'entraîna naturellement dans une région où la philosophie l'emportait de beaucoup sur la littérature et où, par là même, il devait achever de perdre ses contours. Désormais, on parla de l'absurde, de la liberté, de l'angoisse existentielle, de la transcendance — de toutes choses qui concernent évidemment Kafka de près, mais qu'on prenait de haut, sans chercher

¹¹ P. 843.

¹² M. Robert, « Kafka et la France », *Kafka*, Obliques, 3, p. 5.

à établir quel rôle concret elles jouaient dans la structure particulière de l'œuvre romanesque¹³ ».

N'envisageant que le problème de l'annexion existentialiste, je ne crois pas que l'on puisse négliger le fait que, sur le plan historique même, l'existentialisme français dérive en ordre principal des écrits de Heidegger et que s'il est vrai que c'est le mouvement français qui interprète Kafka dans un contexte métaphysique particulier sans s'attacher à la signification littéraire primordiale de l'œuvre, il reste que les thèmes de la dérélition, de la compréhension, du projet et surtout de la perspective existentielle du temps trouvent leur origine première dans l'œuvre du philosophe allemand. Heidegger a publié *Sein und Ait* en 1927, c'est-à-dire trois ans après la mort de Kafka, et la première édition allemande de *Préparatifs de noce à la campagne* est de 1953. Les parallèles que l'on peut établir sont donc rigoureusement conceptuels.

Sans me prononcer sur la critique négative de Claude David au sujet de l'analyse de W. Emrich, je note toutefois que s'il existe une différence effective entre le *On* kafkaïen et le *On* heideggerien, elle tient sans doute au traitement du temps dans lequel se développe l'opposition entre le *Je* qui tend vers l'accomplissement et le *On* porteur de la menace perpétuelle d'inauthenticité. Il semble que dans la perspective de Heidegger, le *On* représente une réalité déjà constituée qui empêche au départ l'expression du langage fondateur. Pour Kafka, par contre, dans la mesure où la brève réflexion de Raban constitue un point de départ suffisant, la menace de dépersonnalisation coïncide avec l'angoisse de l'avenir¹⁴. L'impossibilité d'instaurer la parole fondatrice est bien plus un

¹³ *Ibid.*, p. 5-6. Souligné par l'auteur.

¹⁴ On comprendra aisément qu'il ne me soit pas possible de développer ici cette question avec toute l'ampleur qu'elle exige. Soucieux par ailleurs d'éviter de la traiter de façon expéditive, j'ai consulté sur ce point mon collègue et ami le professeur Jacques Taminiaux, de l'Université de Louvain, dont les travaux sur l'idéalisme allemand et la philosophie allemande contemporaine font autorité. Dans la réponse détaillée qu'il a eu l'amabilité de me fournir à ce propos, Jacques Taminiaux rappelle « qu'en toute rigueur (dans la pensée de Heidegger)... l'opposition du « On » (dimension inauthentique) et de l'authentique est moins celle du passé et de l'avenir que celle du présent et de l'avenir » et il renvoie au § 81 de *Sein und Zeit*, où Heidegger traite de la genèse du concept vulgaire de temps (« Die eksiatisch-horizontale Zeitlichkeit zeigt sich primär aus der Zukunft. Das vulgare Zeitverständnis hingegen sieht das Grundphänomen der Zeit im Jetzt und zwar dem in seiner vollen Struktur beschnittenen, puren Jetzt, das man e Gegenwart nenni », p. 426-427). Ce présent (*Gegenwart*) conçu comme instantanéité (*Jetzt*) est donc sans ouverture. Et Jacques Taminiaux conclut : « Toutefois, comme ce présent détaché de toute ouverture se répète en une sorte de série

découragement devant le futur à accomplir — et qui n’offre dans les *Préparatifs* aucune perspective réelle — qu’un refus face au passé constitué, qui est déjà absence de langage, ainsi qu’en témoigne le silence indifférent de la dame.

Cependant, si l’on se place au point de vue de l’écrivain, il reste que le langage de la fiction accomplit l’œuvre fondatrice du récit. Si *On* substitué à *Je* s’accepte, comme dit Raban, « comme une leçon apprise », c’est-à-dire à la façon d’un conformisme fondé sur le passé, la différence par rapport à Heidegger s’amenuise et le *Je* ainsi dévalué est réduit au silence. La création du langage littéraire du récit n’est même plus à envisager. Mais Raban va plus loin et la note kafkaïenne propre tient en ceci que le narrateur reconnaît que ce *On* peut être lui-même. C’est ce qui lui interdit de rejeter la responsabilité de la faute aliénante sur la foule des *Je*, tous coupés les uns des autres et menacés de transmutation dans le futur au même titre que lui-même. Le *Je* kafkaïen est donc le lieu de la fragilité monadique, il est le lieu de l’épouvante. Cependant, il lui reste, au prix d’un effort surhumain, le recours de la parole fondatrice. Et le prix de celle-ci est nécessairement la solitude, sorte de rançon inévitable de la création, de la fiction salvatrice.

L’histoire de Raban est donc bien récit de récit, parce que la parole du *Je* de l’écrivain est celle d’une fiction en défense incessante contre la métamorphose qui tend à le réduire au silence du *On*. En un sens, le récit est le recours obligé d’une parole sans issue. Et dans cette perspective, il n’est pas étonnant que la figure idéale soit celle de la jeune fille, seul être non menacé d’aliénation dans la mesure où il ne participe pas à la vie anonyme du monde et n’existe que dans un récit qui rétablit la parole à l’ordre métaphysique.

La seconde question a trait au rapport de Kafka à son propre texte, plus précisément à l’expérience de l’écrivain face à sa propre création telle que l’on peut tenter de la reconstituer à partir de certaines réflexions contenues dans les fragments.

infinie, on peut, en un sens large, dire que dans le mode d’être du “ On ”, il y a, vu la répétition, une sorte de privilège du passé et, en tout cas, de la clôture par opposition à l’apérité — avec tout ce que celle-ci comporte d’angoissant, de libre, d’indécis » (Lettre à l’auteur du 11 avril 1982). Je remercie vivement Jacques Taminiaux pour ces remarques fort utiles qui donnent plus de fondement au bref rapprochement que j’ai tenté d’établir entre Kafka et Heidegger au sujet du *On*.

Ici comme ailleurs, il est hasardeux de faire référence à la biographie, malgré les transpositions faciles qui s'offrent de l'œuvre à la vie. Ces sollicitations de l'écriture, nous avons tenté d'y résister tout au long de notre interprétation du rôle de la figure de la jeune fille. En outre, la difficulté de porter un jugement sur l'écrivain tient pour une part importante à ce que l'idée même de jugement ou de verdict évoque par elle-même cet état d'accusation dans lequel Kafka s'est enlisé par les allusions fréquentes qu'il fait à ses incertitudes, tant dans les fragments que dans sa correspondance.

Même si l'hésitation vient du commentateur, même si le sens des mots est différent dans la confidence personnelle et dans la fiction, *Le Procès* et le fragment intitulé *Le Verdict* instaurent par leurs seuls titres un ordre d'interprétation qui mène à mettre en accusation, dès le premier instant de la glose, un homme déjà trop porté à s'accuser lui-même. Sans compter que l'accusation est, à maintes reprises, dirigée contre les autres, contre ceux qui ont œuvré contre lui dans le passé et l'ont sans cesse menacé de voir sa personnalité se dissoudre dans le *On*. « J'y pense souvent », écrit-il, et la plainte s'égrène comme une sorte de leitmotiv obsessionnel pour accuser une galerie de comparses, « un las de bonnes d'enfants, le professeur et l'écrivain avec, parmi eux, une cuisinière bien précise¹⁵ ».

L'allusion à l'œuvre émergera peu à peu sur ce fond d'incompréhension ancienne, dans le refus de ceux qui portent le stigmate de la maladresse : « Le fait qu'ils ne m'ont nui que par amour aggrave leur faute¹⁶. » L'ancien enfant est perpétuellement menacé d'être *un autre*, pareil dans sa récapitulation tardive à ces fillettes du *Procès* qui viennent déranger le peintre qui reçoit K. et dont son hôte lui dit sans rire qu'elles aussi rendent la justice. Et la récapitulation continue dans une plainte ultérieure : « Je suis masqué pour l'instant par ma profession, par mes souffrances réelles ou imaginaires, par mes penchants littéraires, etc.¹⁷. » Masqué, c'est-à-dire affublé d'un faux visage, sur les traits duquel il serait pourtant illégitime de lire la souffrance révolue du génie contrarié, de l'enfant qui se rêve conteur. Car dans cette éventualité, il faudrait rendre patente par l'histoire l'opposition des comparses aux bonnes fées et aux dieux dispensateurs de génie.

¹⁵ *Œuvres*, II, Éd. de la Pléiade, p. 127.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ *Ibid.*, p. 136-137.

Or, ce sont généralement les autres qui usent encore de ce langage par lequel on cherche le pardon quand il est trop tard — quand l'écrivain est devenu malgré les autres ce qu'est devenu Kafka lui-même : un homme certes très doué, mais dont on oublie, comme nous l'avons déjà noté, qu'il était en quelque sorte condamné à écrire, à créer des fictions destinées à lui fournir les références que la vie précoce a refusées.

Dans la récapitulation, l'écrivain renoue avec un récit qui prendra des années pour se muer en récit de récit. Tel est l'homme mûr, personnage réel disparu qui s'évertue à devenir un personnage fictif et qui mêle pour cette raison des paroles réelles aux paroles imaginaires de ses personnages. Un homme mûr qui ne raconte rien dans la clé de l'apparente simplicité.

Mais l'inquiétude sur le sens de l'œuvre finira par percer dans le corps même de la fiction, dans cette *Suite de la conversation entre le gros homme et l'homme en prière* incluse dans *Description d'un combat*, qui est, nous le percevons mieux maintenant, un fragment très révélateur. Le jugement que l'on entend épargner à l'écrivain condamne finalement cet ultime recours qu'est le livre lui-même : « C'est comme à la soirée de la semaine dernière. Quelqu'un donne lecture d'un manuscrit. À sa demande, j'en ai moi-même recopié une page. En apercevant mon écriture au milieu des pages qu'il avait lui-même écrites, je suis saisi de terreur. Cette affaire est absurde. Des trois côtés de la table, les gens se penchent pour me regarder. Je jure en pleurant que ce n'est pas mon écriture¹⁸. »

Dès que le langage du récit est immergé dans le dire commun et est menacé par les questions des lecteurs qui s'appêtent à prononcer leur verdict, son auteur ne le reconnaît plus, même s'il n'est que la copie du texte d'un autre. Car recopier, c'est encore une façon de restituer la réalité étrangère, d'éveiller la curiosité de ceux qui se penchent pour regarder et sont donc en mesure de se mettre d'accord sur ce que le texte pourrait signifier s'il était autre chose que récit de récit, message illisible que le gros homme continue à émettre après la mort du public des porteurs.

Ici s'impose le choix capable de donner corps à la littérature : ou bien le gros homme disparaît, le texte s'enfle et éclate et la parole commune s'abolit, annulant du même coup la tentation de communicabilité de la parole littéraire ; ou bien l'on

¹⁸ *Description d'un combat*, *Œuvres*, II, Éd. de la Pléiade, p. 38-39.

néglige le gros homme et l'on fait semblant que les porteurs — le public — survivent et que le lecteur attend vraiment quelque nourriture de celui qui s'attendrit sur le compagnon inaccessible — sur le lecteur non identifié. Et si le gros homme s'éloigne, si les porteurs se noient et que règne enfin le silence, une figure pure glisse sur les eaux comme Ophélie. Une jeune fille imprévue entreprend de dicter à l'écrivain un récit qui ne commence pas par l'impersonnel « Il était une fois », mais par *Je suivi* du présent de l'indicatif.

Copyright © 1982 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Pour citer cette communication :

Georges Thinès, *La figure féminine dans les fragments narratifs de Kafka* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1982. Disponible sur :

< www.arllfb.be >