

Alain Brossat

Mourir comme un chien

ABSTRACT

This article deals with guilt and shame as the unifying threads of Kafka's novel *The Trial*. What is the object or the ground of guilt - what makes it arise? Or it is maybe rather some sort of a mood, an inclination - unrelated to any distinct object? How does shame as a "pure affect" appear as the *Doppelgänger* of guilt and projects it into the ontological dimension? Shame is a breach that opens up in the fortress of the human subject and this is why guilt appears to be, at the end, unescapable.

Keywords : shame, fault, guilt, desubjectification

Dans *La Métamorphose*, le devenir-cloporte de Grégoire peut être vu comme une objectivation grotesque de la honte d'être soi. Devenir, non pas « un beau jour », mais une horrible nuit, un bousier alors qu'on était un employé de bureau modèle, c'est évidemment une chute, dans tous les sens du terme, une dégringolade vers l'abject, le tout-en-bas. D'une façon générale, pour un humain, le devenir animal, quelles qu'en soient les circonstances, être traité comme un animal, être traité d'animal, travailler, vivre, manger comme un animal – c'est une figure massive et constante de la honte. Et, devenir vermine, cafard, c'est, dans cette figure même, quelque chose comme une décadence superlative : Grégoire rampe, il lui coule un liquide brunâtre des lèvres, etc.

Mais cette honte n'est pas tout à fait distincte ou déliée du sentiment de culpabilité, ou du moins, elle va prospérer, d'emblée, sur un arrière-plan de faute¹. Comme il s'est réveillé cloporte, Grégoire n'a pas pu se lever pour se rendre au bureau ; du coup, le gérant, qui a besoin de lui, ne tarde pas à faire irruption chez ses parents, furieux, pour le réclamer ; et devant les explications embarrassées de ses parents, il invoque une faute récurrente : « Sachez que votre travail de ces derniers temps ne nous a pas donné satisfaction », lance-t-il à Grégoire à travers la porte fermée de sa chambre (Kafka, 1991). Grégoire est offusqué, car il a, lui, la certitude qu'il fait son travail avec ponctualité et conscience professionnelle. Mais il n'est pas en position de se justifier : sa voix est devenue un couinement grotesque, et, de toute façon, il a beau se récrier « Les reproches que vous m'avez faits tout à l'heure sont vraiment dépourvus de fondement », il ne saurait rejeter le poids de l'incrimination, ni prouver son innocence ou sa bonne foi. Il se trouve exactement alors dans la position d'un plaignant, d'une victime (il vient quand même de lui arriver un gros pépin...) qui se trouve dans l'incapacité de faire entendre sa plainte mais, de surcroît, va se trouver dans la position de devenir l'accusé, le suspect. Le cinéma a souvent tiré parti de ce genre de situation et de ses puissances dramatiques : là où l'on voit une vieille juive rescapée des camps

¹ Toute l'œuvre de Kafka s'oppose ici à la thèse culturaliste de Ruth Benedict qui, dans *Le chrysanthème et le sabre*, fait de la honte (*shame*) vue comme conséquence d'une extrême sensibilité à l'opinion des autres un trait essentiel de la culture japonaise et des cultures de l'Asie de l'Est, par opposition à la culpabilité (*guilt*) qui, pour elle, constitue un trait spécifique de l'intériorité occidentale, dans ses fondements judéo-chrétiens (Ruth, 1946). Chez Kafka, tout au contraire, honte et culpabilité sont indissociables et s'enchaînent en boucles.

d'extermination nazis se faire traiter de folle lorsqu'elle hurle en pleine rue et se heurte à l'indifférence des passants, ayant reconnu l'un de ses bourreaux – par exemple (Schlesinger, 1976).

L'hypothèse serait qu'il y a, d'une manière très paradoxale, *honte* à se trouver dans cette situation du plaignant qui ne peut faire entendre sa réclamation et se fait, au contraire, accuser de folie ou de fraude. Je veux dire honte intensément éprouvée par le sujet, et là il s'agit bien d'un affect non moins que d'une pensée, il est envahi par un sentiment de honte qui le paralyse et le suffoque, à cause de la violente injustice qu'il éprouve et du sentiment d'impuissance qui l'accompagne. Littéralement, Grégoire n'est pas *entendu* par le gérant : « Avez-vous compris un seul mot de son histoire ? », demande celui-ci aux parents de Grégoire.

Toutes sortes d'interactions s'établissent donc d'emblée entre honte et culpabilité : il se pourrait bien que la métamorphose de Grégoire, objet de honte, ne soit pas étrangère à une « faute » contestée, mais néanmoins évoquée par le supérieur de Grégoire, qu'il aurait commise. Qu'elle en serait donc, à quelque titre, le prix ou la punition... Et par la suite, lorsque Grégoire doit s'installer, de force plus que de gré, dans son « devenu-animal », sa chambre se transformant en grotte plus ou moins pestilentielle, il va naturellement se sentir fort coupable d'imposer tout ce tracàs à ses parents, de ne plus pouvoir être soutien de famille, bref d'être devenu la *honte* de sa famille... Ces « circulations » perpétuelles entre honte et culpabilité, entre différentes figures de la honte éprouvée et de la honte sociale (*Scham, Schmach, Schande...*) vont s'identifier, tout aussi bien, dans *Le Procès*.

Dans le cas de Grégoire comme dans celui du déporté des camps ou de quiconque subit l'épreuve d'une brutale et radicale déperdition de sa condition sociale, voire de sa condition *humaine* tout court, la honte est l'affect qui fait corps avec cette violente et soudaine extraction hors des circuits de la reconnaissance et de l'appartenance constitutifs de la conscience de soi et de la certitude d'être « quelqu'un », une personne humaine dans laquelle est établi le sujet. La honte est liée à l'épreuve (plus que l'expérience) de la déperdition radicale de ce qui faisait de moi un être humain et pas un simple « vivant », un segment de vie simple, sans qualification. La honte est l'affect qui accompagne la découverte du fait que, contrairement à ce que nous imaginions, nous n'existons pas « par nous-mêmes », mais par la place qui nous est donnée dans un réseau dense d'interdépendance et de réciprocités². C'est très exactement l'épreuve que connaît Grégoire : en dépit de sa terrible métamorphose, il est encore, pour lui-même, « le même », il n'a pas perdu son nom, il est chez lui, il est encore et toujours le même voyageur de commerce, même si provisoirement empêché, etc. Mais aux yeux de ses proches, il a perdu sa place et sa valeur, la mère s'enfuit en poussant des cris perçants lorsqu'elle le voit, son père ne le touche, avec dégoût, que

² Sur ce point cf. : Elias, 1969 ; Honneth, 1992.

« du bout de sa canne », sa sœur qui, compatissante au début, lui apporte des épiluchures moisies dont il se délecte, donne, au bout de quelques jours, le signal de la curée :

« Mes chers parents, déclara la sœur en frappant de la main sur la table par manière d'introduction, cette situation ne peut pas durer. Si vous ne vous en rendez pas compte, moi je le sens. Je ne veux pas prononcer le nom de mon frère en parlant du monstre qu'il y a ici, je vous dirai donc simplement : il faut chercher à nous débarrasser de ça ».

Lui-même, Grégoire, a bien sûr connu l'épreuve d'un devenir-autre, tout autre, particulièrement éprouvante. Cependant, certaines continuités subjectives persistent : il s'identifie à lui-même en dépit de tout, en rapport à un passé, un présent, un avenir éventuel. Il n'a pas perdu à ses propres yeux son nom propre. Il pourrait même, sous certaines conditions, s'accommoder de sa nouvelle situation, restant bien au chaud dans la moiteur de sa tanière... Mais il en va autrement aux yeux des autres : il est devenu « le vieux mangebouze » (*dixit* la bonne), « cette bête » et puis, pour finir ce « ça » qui scelle son sort. Le neutre du « ça » signale ce dont on peut se débarrasser, le jetable, l'abject. Or, Grégoire perçoit la transformation du regard que les autres jettent sur lui, la disparition de la reconnaissance, de l'appartenance, et c'est de cela que naît la honte. Honte pour soi, honte pour les autres, indissociablement. La pomme pourrie qu'on lui balance dessus et qui vient s'incruster dans son dos est le signe pur de cette proscription qui s'égalise, pourrait-on dire, à l'expulsion d'Adam et Eve hors du jardin d'Eden. Le geste qui prononce son exclusion de la communauté humaine – ici, le cercle familial. Elle devient, en s'incrétant dans la peau, en infectant la plaie, le stigmat, la souillure (*the stain*) qui le rappelle sans répit à cet ostracisme. Logiquement, on ne fait plus le ménage dans sa chambre, elle devient un débarras, car il est lui-même un détrit, un déchet, un « encombrant » (mort, la bonne le ramasse et l'évacue d'un coup de balai...).

La honte est liée à cette progressive dégradation, mais elle entretient des rapports indistincts mais persistants avec la *Schuld* – tout ce qu'il « doit » à ses parents et ne pourra jamais leur rendre... Mais il s'aperçoit aussi que sa métamorphose va permettre à l'ordre familial de se remettre en place : employé modèle qui faisait vivre la famille toute entière, il avait usurpé le rôle du père. Sa dégradation va faire que le père va reprendre sa place, que la mère, la fille et le père vont resserrer leurs liens et de commencer une nouvelle vie... Sa dégradation puis sa disparition ne sont donc qu'une tragédie provisoire, la vie va reprendre son cours sans lui qui se voyait au centre de la vie de la famille et en était si fier... Il y a honte, intense, à découvrir ainsi son inutilité, sa condition superfétatoire... À découvrir avec quelle facilité il devient un déchet, dans l'espace même du plus proche, la société familiale.

Comme le remarque Giorgio Agamben, Kafka fait ici distinctement signe en direction de Primo Levi en associant le motif de la honte à la condition de celui qui se trouve ainsi retranché de la condition humaine et réduit à la forme la plus basse et humiliante de la mort « biologique », « organique », par contraste avec la mort héroïque, dramatique ou tragique. Mais ce rapprochement a une limite : là où, à propos de Levi

et Antelme, Agamben parle d'une « honte sans culpabilité », chez Kafka, *Scham* et *Schuld* ne sauraient jamais être complètement démêlées³.

Ce que dévoile *Le Procès*, c'est qu'être, c'est être en faute. Mais, cela, qui le dit ? Une instance extérieure à l'individu, un juge, un tribunal, une autorité ou bien une instance interne, conscience, surmoi, œil intérieur, qu'importe ? La chose n'est pas claire : bien sûr, il y a bien cette objectivation de l'accusation qui est manifeste dès la première phrase, célèbre, du roman, et qui dit : « On avait sûrement calomnié Joseph K., car, sans avoir rien fait de mal, il fut arrêté un matin » (Kafka, 1963). Donc, toutes les apparences semblent bien indiquer que c'est l'autorité, une sorte de pouvoir en place qui en a après Joseph K. Mais un rapide examen des conditions de cette arrestation et de la suite des événements nous porteraient aisément à soupçonner que tout ceci n'est qu'une fantasmagorie qui se produit dans la tête de K. D'abord, son « arrestation » est une arrestation de papier – il peut continuer à vaquer à ses occupations ; ceux qui l'« arrêtent » sont incapables de lui signifier de quoi il est accusé ni qui l'accuse et encore moins à quel type de procédure il est appelé à faire face ; par ailleurs, il va bientôt s'avérer que ces prétendus agents de la force publique sont eux-mêmes des pantins terrorisés qui vont bientôt se faire fouetter comme des garnements dans un placard à balais, etc. Donc, tout ceci n'est pas très sérieux et est présenté avec insistance au début du roman comme une mise en scène tant soit peu grotesque - même si cela semble appelé à finir très mal.

On va être désormais conduit à osciller entre deux nouvelles hypothèses : soit tout ceci est le produit déraisonnable d'une sorte de délire de culpabilité (mais alors, d'où vient ce délire, quel en est le fond ? – l'hypothèse freudienne trouve ici son fondement – « L'homme a inventé ses péchés pour se délivrer de ses angoisses » écrit Bernard Groethuysen (Kafka, 1963, Préface) ; soit, il s'agit de tout autre chose : une forme de pouvoir innommable, insaisissable mais omniprésent et redoutable par les prises qu'il parvient à s'assurer sur la subjectivité des individus, et dont le propre serait de les transformer tous en *coupables objectifs*. En d'autres termes, comme le dit encore Groethuysen, « c'est l'accusateur qui rend coupable. Personne ne saurait choisir ses propres crimes », et alors en effet, il n'est vraiment pas besoin d'avoir fait quoi que ce soit de « mal » pour être non seulement accusé, mais condamné, condamné d'avance par le simple décret de l'autorité qui vous accuse. Cette seconde hypothèse, cela a été abondamment souligné, installe le roman de Kafka tout entier dans ce que l'on pourrait appeler le pressentiment du totalitaire⁴.

³ Agamben, 1998.

⁴ Ce point mériterait d'être discuté : le pressentiment du totalitaire chez Kafka, c'est aussi un effet de lecture lié au contexte historique dans lequel s'est produite son universelle reconnaissance, après la Seconde guerre mondiale. Du coup, Kafka devient par anticipation un écrivain de l'autre côté du Rideau de fer, et l'on en vient à éluder d'autres rapprochements possibles – les deux bourreaux et les escadrons de la mort des régimes policiers et autres dictatures tropicales, par exemple. Ce n'est pas toujours pour de bonnes raisons que Kafka a été « embarqué » dans les croisades antitotalitaires.

Impossible, naturellement, de trancher entre les deux lectures, cette indécision est le sceau du génie de l'écrivain. Le roman, du coup, va être placé sous le signe de l'indétermination, comme y est placée la question de la faute. Est-il une farce ou un drame, une tragédie ? Est-il quelque chose comme le journal d'un fou halluciné, avec tout ce que ce genre de folie (délirante) peut avoir de bouffon, d'hilarant – tous les psys vous le diront – , ou bien le récit funèbre d'une marche de mort, celle d'un malheureux innocent broyé par les rouages d'une machine totalitaire ?⁵

Mais, pour ce qui nous concerne, faire le choix d'une de ces grilles de lecture n'est sans doute pas ce qui importe le plus. Ce qui compte surtout, c'est d'examiner soigneusement le régime de la faute qui y est présenté. Ce régime, c'est celui de l'indistinction ou de l'indétermination. Au début, K. ne prend pas cette affaire trop à cœur, il va même se demander si ce ne sont pas des collègues de bureau qui lui font une blague. Mais petit à petit, et sans qu'il ne se passe quoi que ce soit qui attente directement à sa liberté, son « procès » dont les traces sont impalpables va en venir à accaparer toute son existence, le jetant dans une anxiété croissante, au point qu'il ne parvient plus à travailler ni à conduire une existence normale, au fur et à mesure où s'accumulent toute une série de signes indistincts mais suffisants pour enraciner en lui le pressentiment du pire.

Peu à peu, le doute va s'insinuer dans l'esprit de K. qui, au début, clamait son innocence avec la dernière des vigueurs et une superbe arrogance – ne serait-il pas, néanmoins, par quelque biais coupable ? Mais de quoi ? Il ne saurait le dire et tous ceux qu'il interroge à ce propos lui font des réponses alambiquées qui renforcent cette *impression* de culpabilité diffuse. Du coup, K. entre dans la peau du coupable, devance le désir de l'autorité en se rendant à une convocation qui ne lui a pas été adressée, bref se conduit d'une manière qui, toujours plus, le désigne comme quelqu'un qui a quelque chose à se reprocher.

Mais il y a pire que cette dimension subjective – tout se passant comme si l'accusé se donnait à lui-même un destin de coupable parce qu'il l'était bien, déjà, par quelque biais... ce destin de coupable qu'il s'inflige progressivement est accompagné de la montée de la honte qui, peu à peu se substitue à l'indignation et la colère suscitée par l'accusation, au début. La ligne de force du roman est ici tout à fait distincte : de la honte circonstanciée, associée à des actions, des attitudes ou des conduites, des situations à la honte « essentielle » d'être soi, d'être « un homme » (un être humain), d'être voué à mourir « comme un chien ». Si l'on voulait s'en tenir à une lecture un peu prosaïque du roman, on pourrait s'attarder sur le fait qu'au fond, K., comme personnage social, n'est pas un bonhomme très sympathique, qu'il est fortement imprégné notamment d'un préjugé social, en sa qualité de membre des couches supérieures (cadre

⁵ La querelle des interprétations est particulièrement vive, sur ce point, parmi les traducteurs et commentateurs de Kafka – voir par exemple la présentation par Bernard Lortholary de sa traduction de *Le Procès* (Kafka, 1983a) : « la métaphysique des commentateurs (ainsi que la mollesse des traducteurs) a gommé le comique de Kafka ». Tandis que Lortholary insiste sur le rire que suscitait auprès des amis de Kafka la lecture à voix haute de son roman, Georges-Arthur Goldschmidt met en avant, dans la présentation de sa propre traduction (Kafka, 1983b), des motifs infiniment plus « lourds » : l'échec programmé, la culpabilité d'être soi, l'angoisse dans ses relations à la conscience morale, la faute comme accompagnement de la vie - « sa faute fait route avec lui, inséparable de lui, inavouable puisqu'elle est lui-même »...

supérieur dans une banque), au point que sa condescendance, parfois brutale, pour les inférieurs et les subalternes ne se dissimule guère. On pourrait noter aussi que ses manières avec les femmes sont assez régulièrement celles de ce que l'on appellerait aujourd'hui un harceleur – avec notamment cette Mlle Bürstner dont on le voit, de bout en bout, si occupé. On pourrait relever également que, dans toute la première partie du roman, son insouciance face à son « arrestation » et l'arrogance dont il fait preuve face à ses accusateurs sont typiques du patricien qu'il est, solidement établi (pense-t-il) dans sa position sociale et protégé par celle-ci...

Bref, ce ne seraient pas pour lui les raisons qui manqueraient, dès lors que s'effondrent peu à peu ses assurances, de devenir sensible à la honte ou de sentir monter l'affect de la honte, en relation avec telle ou telle circonstance particulière de son existence présente - sa brutalité à l'endroit du petit personnel de la banque, sa dérobade face au bourreau lors de la bastonnade des deux petits flics, ses idées préconçues sur les femmes, la désinvolture avec laquelle il traite son oncle venu lui prêter main forte, etc. - mais en fin de compte, tous ces motifs de honte susceptible de devenir distincts au fil d'un examen de conscience stimulé par l'accident de parcours survenu dans la carrière de cet homme de pouvoir (« fondé de pouvoir ») aspirant à la réussite qu'est Joseph K., toute ces petites hontes vont se dissoudre au fil du roman dans la grande honte océanique qui submerge le supplicié dans ses derniers instants. La honte est la dernière sensation que K. éprouve avant de mourir ou, plutôt, elle est le dernier affect qui habite le récit de sa mise à mort telle qu'il l'éprouve lui-même – et de la sorte, elle s'éternise. Il semble revoir tout le cours de sa vie dans l'instant de sa mort, et il le revoit tout entier placé sous le signe de la honte (*Scham*). C'est comme si toute sa vie n'avait été que honte, bref, ce qui se découvre à lui dans l'instant de sa mort, c'est la honte d'être soi, la honte comme cette « espèce de sentiment ontologique » dont parle Agamben, inspiré par Lévinas et Heidegger⁶. La honte comme affect pur qui submerge le sujet dans l'instant de la déssubjectivation et de sa destruction, c'est ce qui vient ici relayer et en quelque sorte pulvériser la culpabilité entendue comme sentiment et toujours entendue, dans sa relation à la faute, comme culpabilité *pour quelque chose* - relative à telle ou telle faute commise. Mais Joseph K., avec sa morgue de patricien et ses vilaines petites manières avec les dames, n'est pas un coupable ordinaire. La honte qui le submerge à l'instant de sa mort montre qu'il est infiniment plus (davantage) que la somme de ses fautes, morales et autres⁷. Il n'est pas non plus, en tant qu'il est incapable de s'orienter dans le labyrinthe de la loi ou plutôt d'une justice opaque, le coupable électif – il est celui qui, dans l'instant de la mort, comprend que celle-ci, loin d'être une sensation passagère, est vouée à lui « survivre », car elle est le signe sous lequel

⁶ « Ce qui apparaît dans la honte c'est donc précisément le fait d'être rivé à soi-même, l'impossibilité radicale de se fuir pour se cacher à soi-même, la présence irrémédiable du moi à moi-même » (Lévinas). « L'être lui-même porte avec soi la honte, la honte d'être » (Heidegger) – in Agamben, 1998.

⁷ Les choses seraient bien simples si, comme l'affirme le stoïcien romain Musonius Rufus, « si on a honte d'une action, c'est qu'on a conscience qu'elle est une faute » (in Foucault, 2018). Ce que fait au contraire surgir *Le Procès*, dans le devenir de son personnage principal, c'est le motif d'une honte intransitive, « honte pour rien » en particulier et affect saturant à ce titre même, bien davantage que culpabilité pour quelque chose, pour ceci ou cela.

se place, au plus intime de nous-même, notre « présence à nous-mêmes » - « Ce que la honte découvre, c'est l'être qui se découvre » (Agamben).

En ce sens, la honte qui « survit » (« *überlebt* ») à Joseph K., c'est tout simplement le fait que chaque humain, dans l'instant de sa mort, répète son expérience tout comme il a lui-même répété celle des mourants et agonisants qui l'ont précédé⁸. C'est la découverte, dans le moment et l'épreuve limite de la désubjectivation pure (la mort ou plutôt le *mourir*), du fait qu'aucune « totalisation » de la vie ne saurait survivre à la débâcle de la mort. A l'instant où le sujet perd pied dans sa vie, dit Agamben il est « livré à l'inassumable » et c'est cela même qui est indissociable de la honte.

De ce point de vue, le « Comme un chien ! » que K. *prononce* et ne se contente pas de penser (« *Wie ein Hund !, sagte er* ») au moment même où il meurt ne devrait pas appeler un commentaire sentimental ou apitoyé. Il n'y a aucun *pathos* dans cette scène finale, aussi glacée, sobre et objective (*sachlich*) que possible. Il n'y a aucune dramatisation particulière dans ces dernières lignes, aucun crescendo émotionnel pour la bonne raison que, d'une manière ou d'une autre, c'est la condition même de la mort humaine, de toute mort humaine qui se dévoile dans cette scène – nous mourons tous, de toute éternité, « comme un chien », c'est-à-dire rigoureusement seul face à la mort, ce qui ne veut pas dire nécessairement abandonné. Même Joseph K. dont les conditions de la mise à mort ne sont pas particulièrement riantes peut conserver jusqu'au bout l'espoir qu'il n'est pas totalement abandonné : alors même que les bourreaux s'appêtent à exécuter leur funeste besogne, une fenêtre s'ouvre au « dernier étage d'un immeuble qui jouxtait la carrière », un être humain « qui, à cette distance paraissait falot et fluet » apparut à la fenêtre, « se pencha à l'extérieur d'un grand mouvement brusque, puis écarta encore les bras. Qui était-ce ? Un ami ? Un être bon ? Quelqu'un qui prenait part ? Quelqu'un de secourable ? Était-ce un isolé ? Était-ce tout le monde ? Y avait-il encore un secours ? ... » (Kafka, 1983a).

C'est le basculement du sujet humain dans la désubjectivation ou la pure *désolation* arendtienne, à l'instant de la mort, qui s'éprouve *in extremis* comme chute de l'être humain dans la condition animale, une chute qui ne peut que s'associer à la honte pure. Toute mort humaine est en ce sens petite, abjecte, dissociante, consternante (se peut-il que ce soit moi, ce déchet humain, cette loque, cette carcasse qui geint...?), la belle mort antique, chrétienne, guerrière et sainte, c'est le mensonge de la civilisation par excellence. Reste à savoir si c'est à bon escient que le narrateur de sa propre mort, truchement ici, peut-être, de l'auteur, Kafka, associe cette honte qu'il y a à mourir, si près et si loin de soi tout ensemble, au nom de l'animal – en quoi le chien meurt-il plus basement qu'est censé mourir l'humain ? N'est-il pas au contraire, lui qui meurt « biologiquement », « organiquement », prémuni contre la honte (le désespoir et l'accablement) qui s'associent *in fine* pour l'humain à la découverte en lui de cette altérité inassumable du moribond, du condamné, de celui dont la mort ne sauvera ni ne transfigurera rien ?

⁸ Sur cette figure de l'éternelle reprise (d'une même image, d'un même geste), voir Blanqui, 1872. Sur l'association de la honte à la désolation de la condition de mourant, voir, dans une perspective sociologique, Elias, 1982.

Mais ce n'est là qu'une ligne de force du texte : si l'on veut aller vers une lecture politique de l'oeuvre, on entre dans une tout autre dimension : ce qui se dévoile peu à peu de la physionomie ou la topographie, comme on veut, de l'appareil de justice (supposé) qui étend son filet sur lui ; celui-ci fonctionne sans règles connues, ses représentants sont insaisissables, la procédure est à ce point opaque qu'on a l'impression que ce qui compte, ce qui tranche, en définitive, c'est le simple fait d'être épinglé par elle. Quand on entre un peu plus dans les détails, on voit se dessiner un tableau terrifiant : la défense n'est pas « expressément permise par la loi », ce qui fait que les avocats, ceux qui sont désignés comme « marrons » comme les autres jouent un rôle assez opaque de « conseillers » destinés à reconforter les inculpés désemparés par le flou des incriminations et de la procédure, mais sans qu'ils aient, à l'évidence, la moindre prise sur le cours de l'instruction. D'autre part, l'accusé n'a aucun droit de regard sur les dossiers de celle-ci, en d'autres termes, il ne peut savoir ni sur quoi porte l'incrimination, ni ce qui figure à charge ou décharge dans le dossier ; les avocats n'ont pas le droit de l'assister lors des interrogatoires par le juge d'instruction. Les requêtes qu'il adresse au juge (qu'il ne connaît pas) lui sont renvoyés sans avoir été lus, etc.

En bref, ce qui caractérise cette « justice », c'est qu'elle n'est au fond qu'une machinerie anonyme destinée à faire entrer qui elle a pris pour cible dans la peau du coupable. Les inculpés ne savent même pas quelle est l'échelle des condamnations, comment l'on est condamné ou innocenté, et en général, même ceux qui sont acquittés le sont dans une forme telle (« acquittement apparent » ou « atermoiement illimité ») que les poursuites peuvent reprendre contre eux à chaque instant et ceci indéfiniment. Ainsi, cette machinerie est une fabrique de coupables objectifs. Pas étonnant que ceux qu'elle prend dans ses rouages se trouvent rapidement réduits à l'état de loques hébétées, comme ce pauvre négociant Block qui est littéralement devenu l'« esclave » de son avocat dont il attend, bien en vain, qu'il l'éclaire sur l'état de son procès. C'est K. qui, bien avant que les choses aient pris tout à fait mauvaise tournure pour lui, est bien obligé de le constater : « J'ai trouvé tout le monde d'accord pour affirmer qu'aucune accusation n'était lancée à la légère et qu'une fois l'accusation portée le tribunal est fermement convaincu de la culpabilité de l'accusé » (Kafka, 1963).

Le Procès décrit donc un monde où l'innocence n'existe plus. La parenté sur ce plan de Joseph K. avec Œdipe est évidente : de plus en plus convaincu d'avoir commis un crime ou du moins de devoir porter le fardeau d'une faute qu'il ne peut identifier précisément.

K. a beau se dire, dans un dernier sursaut d'énergie et d'optimisme qu'il était « surtout nécessaire, s'il voulait parvenir au but, d'éliminer a priori toute idée de culpabilité. Il n'y avait pas de délit, le procès n'était pas autre chose qu'une grande affaire comme il en avait souvent traité avantageusement pour la banque » (Kafka, 1963), etc., il n'en sent pas moins monter en lui un flux de honte insidieuse, liée à toutes

les humiliations, frustrations, perturbations que lui inflige cette « justice » insidieuse qui « n'admet pas de preuve ». Le propre de la procédure opaque à laquelle ils doivent se soumettre est de faire perdre aux accusés toute dignité, toute *vergogne*, de les transformer en pantins désemparés, désorientés, suppliants, moralement brisés, attendant la sentence passivement...⁹

Plus les accusations sont vagues, plus l'autorité qui les porte est insaisissable et indéterminée, et plus l'accusé est enfermé dans une culpabilité tenace, poisseuse, tendant à s'installer comme une *condition*. Joseph K. a beau avoir des sursauts d'indignation, il entre inexorablement dans la peau du coupable. Il proteste : « Je suis accusé sans pouvoir arriver à trouver la moindre faute qu'on puisse me reprocher. Mais, ce n'est encore que secondaire. La question essentielle est de savoir par qui je suis accusé ? Quelle est l'autorité qui dirige le procès ? Etes-vous fonctionnaires ? Nul de vous ne porte l'uniforme... » (Kafka, 1983a) - bref, il y a bien toute une question de l'état de droit et de ses conditions qui traverse le roman -, mais il n'empêche : à la fin, K. ira vers son exécution abjecte, non pas seulement résigné, « abandonné », mais peut-être au fond comme si cette fin n'était que l'épilogue naturel de tout ce qui précède – il y a longtemps qu'il ne croit plus lui-même à son innocence.

C'est donc bien qu'il y a « quelque chose », en dessous, en dépit du vide apparent du « dossier K. ». Quelque chose d'aussi indistinct que les accusations, mais de tout aussi insistant, du début à la fin du roman. Quelque chose qui s'associe constamment, étroitement à la faute et à la culpabilité, mais sur un mode subreptice, constamment implicite. Et ce quelque chose, c'est, en particulier, le désir, dans ses liens indissolubles à la sexualité (Kafka, 1983b).

Car c'est un fait : plus K. est perdu dans le labyrinthe de son procès, plus il est amené à engager des démarches destinées à en démêler l'écheveau, et plus il trouve toutes sortes de satisfactions sexuelles marquées du sceau de l'irréel ou du surréel, c'est-à-dire qui lui sont accordées « comme dans un rêve », comme si tout ceci se passait en rêve¹⁰. Il embrasse sur la bouche Mlle Bürstner, sa voisine la

⁹ Quelques lignes d'un passage supprimé par Kafka semblent indiquer que l'appareil de Justice avec lequel K. a maille à partir est en vérité un appareil parallèle dont l'action, tout en étant couverte par l'autorité, se situe en dehors de la légalité étatique : conduit par les deux bourreaux sur le lieu du supplice, K. croise un policier en uniforme et armé d'un sabre (incarnation, à ce titre, de la légalité). Celui-ci s'approche du groupe qui « pouvait paraître un peu suspect » : « L'Etat m'offre son aide, chuchota K. à l'oreille d'un de ces messieurs. Que diriez-vous si je transférais le procès sur le terrain des lois de l'Etat ? Il pourrait alors se faire, messieurs, que ce soit moi qui doive alors vous défendre contre l'Etat » (Kafka, 1983a). La situation ici évoquée s'apparente beaucoup moins à celle d'un Etat totalitaire où la police politique et les organes de sécurité sont tout puissants qu'à un régime policier où coexistent avec les appareils légaux toutes sortes de dispositifs de répression et de terreur dépourvus de statut mais constamment actifs (milices, escadrons de la mort, paramilitaires, etc.).

¹⁰ L'impression de perpétuel « décalage » que suscite auprès du lecteur l'écriture de *Le Procès* comme de tant d'autres récits de Kafka tient à ce que celle-ci s'associe aussi étroitement que possible à la « syntaxe » du rêve, tout comme l'écriture de Sade ou de certains textes de Nabokov (*L'enchanteur...*) se tient aussi près que possible des « logiques » du fantasme. Cette emprise du rêve sur l'écriture du roman est particulièrement sensible dès lors que sont en question les rapports entre les sexes, le désir sexuel – tout s'y passe comme « dans un rêve », comme si la censure diurne avait été abolie. Mais ce décalage s'identifie dans toutes sortes d'autres domaines : *Le Procès* est un roman qui célèbre la modernité technique, notamment communicationnelle, Joseph K. fait couramment usage du téléphone, du télégraphe, il se déplace en taxi automobile et son oncle prend le train de nuit – mais bizarrement, son avocat, Huld, s'éclaire à la bougie dans son appartement-cabinet... En bref, c'est de l'accumulation

dactylographe légère et habile de ses doigts dont le nom même a quelque chose de vaguement obscène, flirte avec la femme de l'huissier qui officie dans l'étrange bâtiment où est censé se trouver le bureau du juge d'instruction, il s'envoie en l'air avec Leni, la petite infirmière qui officie auprès de son avocat malade, et il est le premier à s'émerveiller de ces succès faciles, comme si ces femmes rencontrées sur son chemin d'épreuve et qui toutes disent vouloir l'aider étaient là pour compenser les peines qu'il doit endurer depuis qu'il a été mis en accusation... Tout se passe comme si, tant qu'à être traité en coupable sans avoir commis aucun crime, on se voyait accorder au moins quelques bénéfices secondaires de cette position. Tant il est avéré que toutes ces rencontres heureuses que fait K. se produisent directement sur le parcours de son procès.

Mais on pourrait dire inversement : qu'importe que ceux qui t'accusent ne sachent rien de la faute que tu as commise – toi, tu le sais bien, car tu n'ignores rien de ton désir insatiable, de ta concupiscence, de ton goût immodéré pour les jeunes femmes et les passades expéditives, etc. Donc, même si les accusations sont nébuleuses, il y a bien un domaine de la faute, celui de ces amours « coupables ». Coupables en quel sens ? On ne le sait trop, mais leur côté ouvertement et directement sexuel, charnel, les connote du côté du péché, d'une certaine forme de bestialité. Serait-ce donc à cause de ce côté bestial (caché) de l'honorable fondé de pouvoir dans une banque, tel qu'il se dévoile tout au long du roman que K. est voué à mourir, à la fin « comme un chien » - entendu ici comme animal lubrique, prêt à s'accoupler impudiquement, en public¹¹. Mais peut-on être puni, se sentir en faute pour des fantasmes ? Est-ce la faute de l'honorable K. si ses fantasmagories sont peuplées de jeunes femmes exerçant des fonctions suffisamment indéterminées ou troubles pour laisser entendre (le mode du sous-entendu est ici déterminant) qu'elles ne sont pas seulement faciles, mais même carrément un peu putes ? Cette Mlle Bürstner qui, tout en étant dactylo, fréquente assidument un cabaret, Leni qui trouve beaux tous les clients de son patron l'avocat et leur tombe dans les bras, la femme de l'huissier qui se laisse « emporter » par le tout venant, la logeuse manifestement prête à s'offrir à K. à tout moment, et jusqu'à cette mystérieuse Mlle Elsa, serveuse dans un café et habituée à recevoir ses visiteurs au lit... Le propre de chacune de ces créatures fantasmagiques, Leni en tout premier lieu, est d'incarner dans leur physionomie, leurs gestes et leurs conduites, le désir inconscient du narrateur. Elles en sont, à strictement parler, les truchements, les automates. Y a-t-il honte à fantasmer ? La question est en principe sans objet, puisqu'il semblerait bien que le sujet humain ne

de petites étrangetés de cette espèce que naît le sentiment d'*Unheimlichkeit* que suscite constamment le roman. Or celle-ci est le terreau sur lequel peut prospérer le régime de la faute indéterminée et de la honte comme affect accompagnant la dissociation du sujet.

¹¹ En même temps, l'impression prévaut qu'il s'agit d'une sexualité sans satisfaction génitale, inhibée quant au but, toute entière enfermée dans le fantasme. K. multiplie les gestes déplacés vis-à-vis de Mlle Bürstner, se targue d'en faire sa maîtresse quand bon lui semblera (« une petite dactylographe qui ne saurait lui résister longtemps »), son « image » et son nom accompagnent ses tribulations tout au long du livre – mais en fin de compte, il ne se *pass*e rien avec elle jusqu'à ce furtif adieu avec ce qui pourrait bien n'être qu'un fantôme, une illusion, alors qu'il chemine vers le lieu de son exécution... Et pourtant, bien des allusions disposées dans les premiers chapitres du roman suggèrent que Mlle Bürstner n'est pas, en vérité, une créature bien farouche...

saurait s'empêcher de fantasmer... Mais le génie de Kafka est de compliquer la question, en faisant du fantasme le matériau du roman et en statuant : ce n'est pas parce que l'on ne peut pas s'empêcher de fantasmer que l'on peut pour autant se délier de la honte qu'il y a à vivre sous l'emprise de ses fantasmes... Comme l'a montré Foucault, tout le régime d'écriture d'un Sade est guidé par le fantasme, il écrit ses romans en quelque sorte sous la dictée du fantasme, sans se dissocier de cette coulée, sans se retourner (Foucault, 1993). C'est la raison pour laquelle les pires des bourreaux et monstres sadiens ignorent la honte. Kafka, c'est différent : sans relâche, son écriture introduit, entre le sujet en proie à ses fantasmagories et le fantasme lui-même la dimension d'un mal-être, celle du sentiment de la faute, de l'affect de la honte ou si l'on veut, de la souillure. En ce sens, le régime de la faute et de la honte qui s'identifie dans *Le Procès* s'apparente à celui que Gilles Deleuze détecte dans les récits de T. E. Lawrence (Deleuze, 1993) : la honte y est glorieuse, en ce sens qu'elle est productive et créatrice, indissociable de la « fonction fabulatrice » (« Jamais la honte ne fut chantée à ce point, et d'une façon si fière et si hautaine »), mais ceci à la condition de faire l'objet d'une élaboration dont le propre est de produire une dissociation du sujet d'avec lui-même : il y a, chez Lawrence, honte à trahir les Arabes, honte à « prêcher la liberté nationale aux hommes d'une autre nation », comme il y a honte chez Kafka à « trahir » ses fantasmes en les faisant passer dans les créatures qui peuplent l'existence libidinales et les fantaisies libidineuses du banquier K. (un métier où, en principe, le fétiche monétaire prend le pas sur le fétichisme sexuel).

Donc, pour faire simple, l'humain serait coupable, de naissance, pour autant qu'il serait un être de désir et voué à éprouver la honte de se découvrir si proche de la bête, en dépit de toutes ses assurances sociales. Mais ce n'est là qu'une piste, qui néglige complètement, par exemple, la fameuse parabole de la loi d'où il ressort que ce qui fait la force de la loi, c'est qu'elle est inaccessible, indéchiffrable. Le sujet se trouve donc condamné à tenter de détecter des signes de ce que la loi exige de lui, tentative désespérée qui ne fait que l'enfoncer dans sa culpabilité native. Là, ce n'est pas le désir, la sexualité qui sont en cause, mais, en général, la condition métaphysique de l'homme surplombé par le silence énigmatique de la loi, un silence qui l'exténue. Cette piste, à être explorée trop exclusivement ou unilatéralement, présente un inconvénient majeur : elle *théologise* à outrance le roman de Kafka, alors même qu'une lecture infiniment plus badine ou taquine de cette supposée parabole demeure possible : une parodie burlesque des discussions subtiles sur des thèmes religieux et de l'esprit de sérieux qui imprègne les querelles d'interprétation à propos de textes sacrés que leur opacité même voue à se dérober à toute clarification. Le contraste est en effet saisissant, dans le dernier chapitre (« Dans la cathédrale »), entre le caractère impérieux de l'interpellation dont Joseph K. fait l'objet, et qui le rive littéralement sur place en lui assignant, par lui-même, le rôle et la place du coupable (le « On te croit coupable ! » énoncé par le prêtre y suffit) et les méandres dans lesquels s'enfonce la dite parabole et dont il ressort, pour peu qu'on veuille bien renoncer au ton de solennité ou à la terreur sacrée avec lesquels on la commente habituellement,

que ce qui caractérise la loi, du point de vue de l'homme ordinaire, c'est qu'il n'y a pas de bon moment pour y accéder, toujours trop tout ou bien alors trop tard... Une « leçon » dont un sujet moins enclin à la soumission ou passif que le personnage de l'homme arrêté devant la porte pourrait être enclin à déduire que le mieux est de passer son chemin et de vivre sa vie sans s'en trop soucier... Nous ne saurons jamais si les amis de Kafka assistant à ses lectures de fragments du roman riaient *aussi* lorsqu'il en arrivait à ce passage...

Ce qui caractérise en propre un « grand » roman, c'est la façon dont il adresse à chacun-e de ses lecteurs-trices des « messages » et des « signes » dont l'effet est d'établir entre ce texte et ceux-ci un état de connivence et des affinités d'une intensité telle que, tous et séparément, ils le percevront comme si chacun-e d'entre eux en était le-la destinataire *en particulier*. Pour ce qui me concerne, j'ai toujours su qu'entre l'auteur de *Le Procès* et moi, c'était comme une histoire de famille, tant sont évidents et nombreux les clins d'oeil qu'il me destine : comme le relève l'auteur de la plus récente traduction en français du roman, Stefan Kaempfer, le traducteur qui entreprendrait de rendre en français les noms propres figurant dans *Le Procès* ne manquerait pas de traduire celui de Mlle Bürstner par Mlle Brossard ou, ajouterai-je sans prendre grand risque, « Mlle Brossat » - une cousine par anticipation, donc, mon seul regret étant qu'en français se perd la connotation sexuelle du terme allemand¹². Premier signe d'intelligence en forme de *Witz* donc, indubitablement adressé par l'auteur à moi en particulier, amicale petite fusée lancée par Kafka dans le ciel de la postérité et destinée à retomber dans mon jardin. Mais ce n'est pas tout : le « menuisier » à la recherche duquel K. prétend être lorsqu'il erre dans les « bureaux » de la chambre d'instruction est, par lui, affublé du nom de Lanz, soit, à une lettre près, celui de mes deux professeurs révéérés, Pierre et Ariane Lantz, qui m'ont d'une main ferme orienté vers la philosophie – grâces leur soient rendues... Seuls les sots verront dans ces rencontres onomastiques l'effet d'un pur hasard : Kafka savait parfaitement ce qu'il faisait quand il adoptait ces noms, anticipant sur mes jubilatoires rencontres ultérieures avec son texte¹³.

Lire *Le Procès*, cela peut arriver à tout le monde, même aux distraits, même aux gens pressés qui n'en feront rien. Mais ce n'est pas à eux que ce texte est destiné : il l'est à ceux qui le relisent et le reliront jusqu'à leur dernier souffle, comme on relit une vieille lettre d'amour ou la missive d'un ami très cher et trop tôt disparu. Ce livre n'est pas une œuvre consacrée par la postérité, c'est un courrier qui nous est adressé, avec son lot de bonnes et de moins bonnes nouvelles – toujours rafraîchies, en tout cas.

¹² Kafka, 2017.

¹³ Je pourrais épiloguer aussi sur le nom de Wohlfahrt, qui survient dans un chapitre ébauché du roman, mais ce serait pour évoquer un faible d'esprit que je préfère oublier...

Bibliographie

Kafka, F., 1991, *Die Verwandlung / La Métamorphose*, édition bilingue et traduction française par C. David, Gallimard, Paris.

Kafka, F., 1990, *Der Process*, hrsg. von M. Pasley, in Id., *Schriften, Tagebücher, Briefe*, 4, 1-2, Frankfurt am Main, Fischer ; trad. fr., 1963, *Le Procès*, par A. Vialatte, Paris, Gallimard ; trad. fr., 1983a, par B. Lortholary, Paris, Flammarion ; trad. fr., 1983b, par G.-A. Goldschmidt, Paris, Pocket ; trad. fr., 2017, par S. Kaempfer, Paris, Ecriture.

Agamben, G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz*, Torino, Bollati Boringhieri ; trad. fr., 2002, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Rivages poche

Blanqui, A., 1872, *L'Eternité par les astres*, Paris, Librairie Germer Baillière.

Deleuze, G., 1993, *Critique et clinique*, Paris, Éditions de minuit.

Elias, N., 1969, *Die Höfische Gesellschaft*, Berlin, H. Luchterhand ; trad. fr., 2008, *La société de cour*, Paris, Champs Flammarion.

Elias, N., 1982, *Über die Einsamkeit der Sterbenden in unseren Tagen*, Frankfurt am M., Suhrkamp ; trad.fr., 2012, *La solitude des mourants*, Paris, Christian Bourgois.

Foucault, M., 1993, *La grande étrangère*, Paris, Editions de l'EHESS.

Foucault, M., 2018, *Les aveux de la chair, Histoire de la sexualité*, 4, Paris, Gallimard.

Honneth, A., 1992, *Kampf um Anerkennung*. Frankfurt am M., Suhrkamp ; trad.fr., 2002, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Editions du Cerf.

Ruth, B., 1946, *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*, Boston, Houghton Mifflin ; trad. fr. 2008, *Le chrysanthème et le sabre*, Arles, Éditions Philippe Picquier.

Schlesinger, J., 1976, *Marathon Man* (film).