

Vincenzo Mazza

LES TROIS KAFKA DE JEAN-LOUIS BARRAULT
«CAHIERS RENAUD-BARRAULT» (1957, 1961, 1965)

Il y aura bientôt vingt ans que je fréquente
ou bien que je subis, ou bien que je pratique Kafka.
(Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*,
«Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 20^{bis}, 50)

Les «Cahiers Renaud-Barrault» doivent être considérés comme une exception dans le panorama des revues de théâtre de la deuxième moitié du XX^e siècle car nombreuses ont été celles qui, tout en laissant des traces riches pour l'historiographie théâtrale, ont eu une vie bien plus brève. Ça a été le cas de «Théâtre public» et de «Travail théâtral»¹. Pour les «Cahiers», Jean-Louis Barrault a su, avec l'aide de collaborateurs précieux comme André Frank et Simone Benmussa (tous deux présents dans les volumes étudiés ici), mettre en place une opération éditoriale depuis le milieu de la période passée au Théâtre Marigny. On sait combien Barrault a regretté de n'avoir pas commencé sa revue avec les premiers spectacles de la compagnie Renaud-Barrault qui débutent en septembre 1946 avec *Hamlet* dans la traduction d'André Gide, la fin de la direction du Théâtre du Rond-Point coïncidant avec l'entreprise des «Cahiers». Au long des cent quinze numéros, certains doubles et d'autres proposés une deuxième fois dans une version actualisée avec la mention «bis» (c'est le cas ici du n. 20), Barrault a pu concentrer autour de ses spectacles de riches numéros thématiques qui représentent un approfondissement critique des auteurs ou des sujets traités par le metteur en scène.

¹ Ces deux revues ont été étudiées par Marco Consolini, *Théâtre Populaire. Histoire d'une revue engagée*, traduction française de Karin Wackers-Espinosa, Paris, Édition de l'IMEC, 1998; Julia de Faramond, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970-1979)*, Montpellier, L'Entretemps, 2010.

Kafka est l'un des auteurs non dramatiques auxquels Barrault a montré un très grand intérêt, ce qui s'est traduit par la publication de trois «Cahiers» monographiques, les numéros 20, 20^{bis} et 50 qui témoignent de manière synthétique de l'histoire de la relation de Barrault avec les romans de Kafka: *Franz Kafka: du Procès au Château* (n. 20, octobre 1957 et n. 20^{bis}, octobre 1961); *Kafka, L'Amérique, Le Château, Le Procès* (n. 50, février 1965)². Les numéros sont publiés à l'occasion des trois spectacles montés par la compagnie Renaud-Barrault. Dans chacun de ces numéros il est question du travail théâtral auquel Kafka a donné lieu, mais également, avec l'appui d'articles plus généraux, de l'interprétation philosophique et littéraire de Kafka³. Ces «Cahiers» font dialoguer les choix d'adaptation et le déploiement des études critiques qui portent sur la langue et la réception de Kafka en français depuis les premières traductions données par Alexandre Vialatte en 1928. Trois contributions nous paraissent particulièrement significatives de ce double ancrage: celle de Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*⁴, celle d'Eugène Ionesco, *Dans les armes de la ville...*, et celle d'Alexandre Vialatte,

² En 1908, Kafka entre dans une compagnie d'assurances pour les accidents des travailleurs de Bohême, il publie alors ses premiers textes dans la revue «Hyperion». En 1912, il y donne *Das Urteil (La Sentence)*, entame la rédaction de *Die Verwandlung (La Métamorphose)*, *In der Strafkolonie (La colonie pénitentiaire)*, Kafka publie *Ein Landarzt (Un médecin de campagne)* qu'il dédie à son père en 1920, *Das Schloss (Le Château)* entamé en 1922, *Ein Hungerkünstler (Le Virtuose de la faim)* en 1924. Franz Kafka meurt le 3 juin 1924. Sept livres ont paru du vivant de Kafka avant 1924. Max Brod fait connaître trois romans qui paraissent après sa mort: *L'Amérique*, en 1927 – rédigé entre 1912 et 1913, *Le Procès* en 1925 et *Le Château* en 1926 (il est le dernier à avoir été écrit en 1922). Max Brod, malgré l'avis de Kafka, entame la publication des œuvres inédites en mars 1925 avec *Le Procès*.

³ Un ouvrage collectif récent, actes d'un colloque sur les revues théâtrales qui a eu lieu à la Fondation Giorgio Cini à Venise du 8 au 10 juin 2022, a paru sous le titre, *Il Teatro delle riviste / Le Théâtre des revues. 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024. Les «Cahiers Renaud-Barrault» ne sont pas mentionnés. Cette absence, selon nous, relève d'un défaut méthodologique, celui de ne pas avoir élargi les contextes observés autour des cas étudiés. Il est évident, vu le très grand nombre de revues théâtrales, que les «Cahiers» pouvaient ne pas bénéficier d'une étude spécifique.

⁴ On dispose de la version manuscrite de ce texte écrit par Barrault le 29 septembre 1957, fonds Renaud-Barrault: 4°-COL-178 (399). Il paraît une première fois dans les «Cahiers» n. 20 en octobre 1957 (pp. 47-58) et sera ensuite intégré dans *Nouvelles réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959, pp. 155-163.

*L'empereur a dépêché un de ses messenger...*⁵. On verra comment les «Cahiers Renaud-Barrault» constituent un témoignage très important de l'état de la critique théâtrale et littéraire qui s'empare de Kafka dans les années 50 et suivantes: à côté des articles qui traitent spécifiquement de l'adaptation théâtrale de Kafka⁶, il est important de remarquer la présence d'écrivains de théâtre ou autres comme Paul Claudel, Eugène Ionesco, Albert Camus, Robert Musil, Alfred Döblin. C'est dans le troisième numéro tout entier consacré à Kafka (n. 50), paru en 1965, que ces écrivains sont accompagnés de critiques connus et spécialistes entre autres de Kafka: Walter Benjamin, Jean Wahl, Jean Starobinski.

Nous verrons en quoi ces trois livraisons constituent un "dossier Kafka" de grande qualité qui forme jusqu'à aujourd'hui un témoignage important de l'état de la critique kafkaïenne dramatique, littéraire et historique, avant la recrudescence des recherches sur l'auteur tchèque à la fin des années 60 et la nouvelle édition de La Pléiade⁷.

Automne 1957: Le Château et les «Cahiers»

Il y a, certes, une évolution dans ces trois «Cahiers» qui s'étendent sur une durée de huit ans, de 1957 à 1965, depuis la création du *Château*, à celle de *L'Amérique* et à la reprise du *Procès*⁸. Durant cette période, la compagnie change de lieu: elle a quitté le Théâtre Marigny à la fin de

⁵ Ces deux textes sont présents dans les trois «Cahiers».

⁶ Pol Quentin, *Adapter Le Château*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 14-17; Simone Benmussa, *Notes de répétitions pour Le Procès*, ibi, pp. 66-86; *Une répétition du Château, enregistrée sur magnétophone*. Ce texte non signé est la transcription des indications de Barrault pendant la répétition d'une scène du spectacle. Les articles qui sont parus à l'identique dans les trois numéros seront cités avec la pagination du numéro 20^{bis}.

⁷ Les éditions des *Œuvres* de Franz Kafka dans la Bibliothèque de la Pléiade en 4 volumes s'échelonnent de 1976 à 1989. La disparition de Vialatte, le traducteur historique de l'œuvre, et les conflits avec les ayants droits ont ralenti en partie ces publications. En 2018, Jean-Pierre Lefebvre donne une nouvelle édition et traduction.

⁸ Le n. 20 est divisé en quatre sections sans titre; le n. 20^{bis} est divisé en trois sections: *I Du Procès au Château*, *II Travail de scène*, *III Document*; le n. 50 est divisé en quatre sections toutes consacrées à Kafka (seule la troisième a un titre *Travail de scène*). Les «Cahiers de la compagnie Renaud-Barrault» ont une parution bimestrielle, aux Éditions René Julliard jusqu'au n. 50.

la saison 1955/56 pour s'installer durant une seule saison dans la salle du Théâtre Sarah-Bernhardt, qui a repris son nom après avoir été nommé, pendant l'occupation allemande, Théâtre de la Cité. La compagnie occupe ensuite pendant trois saisons le Théâtre du Palais Royal pour rejoindre le Théâtre de l'Odéon jusqu'en 1968.

Barrault s'empare du *Château* de Kafka en 1957, ce qui déclenche la publication du n. 20 qui documente avec des articles importants la réception et l'interprétation du récit de Kafka⁹. L'aventure brève de Barrault au Sarah-Bernhardt avait commencé avec la reprise d'*Histoire de Vasco* de Georges Schéhadé¹⁰ du 1^{er} octobre au 12 décembre 1957 pour un total de trente représentations. Dans cette saison 1957/58, Barrault pratique seulement en partie l'alternance entre Schéhadé, Sardou, Anouilh et Kafka¹¹. *Le Château* créé le 23 octobre 1957 restera à l'affiche jusqu'au 15 janvier à l'occasion du trente-septième lever du rideau.

À partir du 17 décembre 1957, Pierre Dux met en scène, avec la compagnie Renaud-Barrault, *Madame Sans-Gêne* de Victorien Sardou et Émile Moreau¹², qui ne quittera plus l'affiche, jusqu'à additionner cent-et-une représentations le dimanche 23 mars 1958, jour de la fin de l'aventure de la compagnie au Sarah-Bernhardt. L'alternance pratiquée modérément s'explique d'abord par le grand succès de cette comédie historique, et la nécessité de remplir les caisses à moitié vides dues au demi-succès des deux spectacles qui précèdent *Madame Sans-Gêne*. De plus, la compagnie Renaud-Barrault est quasiment obligée de remplir la salle à chaque représentation pour compenser les frais de location du théâtre.

Le Château est joué en alternance avec *Histoire de Vasco* et la reprise d'un grand succès du Marigny, *La Répétition ou l'Amour puni* d'Anouilh, jouée au moins treize fois durant toute la saison 1957/58. Comme le

⁹ *Le Château* est resté inachevé, c'est Alexandre Vialatte qui le découvre, le traduit et en donne une première recension pour la «Revue rhénane» en 1927.

¹⁰ Le spectacle est créé au Schauspielhaus de Zürich le 15 octobre 1956.

¹¹ Cela favorise la fidélisation du public à un lieu, à la programmation d'un théâtre. De plus, l'alternance pratiquée par Barrault pendant toute la période du Marigny, lui permettait de réduire les risques de grosses pertes. Un spectacle qui ne faisait pas de bonnes recettes était mis en alternance avec la reprise d'un succès en préparant, entre-temps, le spectacle suivant.

¹² La comédie historique est créée en 1893 au Vaudeville, et souvent reprise. En 1957, Madeleine Renaud joue *Madame Sans-Gêne*, Jean-Louis Barrault joue Fouché et Jean Desailly, Napoléon.

raconte Barrault lui-même dans *Souvenirs pour demain*, cette saison n'a pas été facile à cause de l'accueil de la pièce de Schéhadé¹³:

A[man].-M[aistre]¹⁴ Julien nous accueillit pour quelques mois au théâtre Sarah-Bernhardt. Le succès remporté par *Histoire de Vasco* à Lyon, en Suisse et au Liban nous incita à ouvrir notre saison avec cette belle pièce de Schéhadé. Cela nous donna l'occasion, après plus d'un an d'absence, de retrouver nos «chers» critiques. Si, aujourd'hui [en 1972], Schéhadé n'écrit presque plus, s'il évite en tout cas de se produire en France, la critique française en porte toute la responsabilité. [...] les esprits vulgaires ne reconnaissent que les rugissements et la facile crudité. La politique s'en mêla aussi. Nous fûmes bousculés, le public fut influencé. Paris bouda *Vasco* quand les autres pays l'avaient tant apprécié¹⁵.

Avec *Le Château*, la situation ne s'améliore pas:

Nous créâmes alors *Le Château*. Les puristes de Kafka se récrièrent. Il y avait de plus en plus de puristes, ceux entre autres qui avaient découvert Kafka en allant voir *Le Procès*. Pourtant, j'estime que notre version théâtrale du *Château* (faite en collaboration avec Pol Quentin), cernait de plus près le monde ambigu de Kafka. Ce ne fut néanmoins qu'un demi-succès¹⁶.

La question n'est pas liée seulement à la réponse du public qui prétend à sa qualité de «puriste», c'est-à-dire, habitué au *Procès* et le cherchant, mais également aux frais pour la location de la salle. La seule possibilité était alors de créer un spectacle plus accessible en espérant qu'arrive enfin un succès.

Le Sarah-Bernhardt est un théâtre lourd, nous perdions beaucoup d'argent. Allions-nous pouvoir continuer? Notre bateau faisait eau de partout. Dans ce cas-là,

¹³ Georges Schehadé (1905-1989) est un auteur et poète libanais de langue française. Il est l'auteur d'une œuvre dramatique importante souvent jouée par Barrault, *Histoire de Vasco* a été traduite en vingt-cinq langues.

¹⁴ Aman-Julien Maistre (1903-2001) a fait partie des Copiaus et de la compagnie des Quinze. Entre 1947 et 1966 il dirige le Théâtre Sarah-Bernhardt. Avec le chanteur suisse Jean Villard dit Gilles (1895-1982) il forme un duo vocal, Gilles et Julian, qui connaît un succès considérable entre 1932 et 1938.

¹⁵ Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 282.

¹⁶ *Ibidem*. Dans le «Figaro littéraire» du 21 septembre 1957, Jean-Louis Barrault répond à André Alter que l'idée de monter *Le Château* n'est pas nouvelle et qu'il a même hésité en 1947 au moment du *Procès* à monter plutôt *Le Château*. Il dit aussi qu'il lui «fallait laisser passer des années avant de revenir à Kafka».

on tâche de calfater. Nous pensâmes à un chef-d'œuvre du théâtre populaire. Jadis, nous avions monté *Le Bossu*¹⁷. Cet exercice de style qui nous permettait de travailler le mélo nous avait bien réussi. *Madame Sans-Gêne*, de Victorien Sardou, est encore mieux «torché», comme on dit, que *Le Bossu*. Pour la mise en scène, nous pensons à Pierre Dux. Il accepte. Le rôle de Sans-Gêne peut être présenté sous un jour nouveau par Madeleine. Amélie, maîtresse de Napoléon! Ce fut un triomphe. De nouveau, notre bateau pouvait voguer sur une mer plus calme. Le coup de chien était passé¹⁸.

La reprise de *Madame Sans-Gêne* avec Madeleine Renaud pourvoit au succès. Le premier numéro des «Cahiers» (n. 20, 1957) consacré à Kafka sort avec la création du *Château*. Pour Barrault, la livraison de 1957 représente une triple opportunité, promouvoir son spectacle, fournir aux lecteurs-spectateurs de multiples textes sur Kafka pas forcément sur le théâtre, et enfin pouvoir présenter et commenter le projet, probablement le plus ambitieux concernant *Le Procès* de Kafka qu'il avait adapté avec André Gide et qu'il avait mis en scène pour ouvrir la saison 1947/48 au Théâtre Marigny, à une époque où la compagnie n'avait pas encore de revue¹⁹. Le titre du «Cahier» n. 20 est précis et efficace: *Frantz Kafka du Procès au Château*, Pol Quentin donne un article pour la circonstance, *Adapter Le Château*, qui disparaîtra des numéros suivants.

Lectures de Kafka: Eugène Ionesco et Alexandre Vialatte

Ce sont surtout diverses interprétations de Kafka, parfois contradictoires, qui sont mobilisées. Ainsi, un court article d'Eugène Ionesco ouvre chacun des trois numéros des «Cahiers» (20, 20^{bis} et 50) avec la lecture d'une nouvelle de Kafka, *Les Armes de la Ville*, écrite par Kafka à la fin de l'année 1920²⁰: la nouvelle donnait une interprétation singulière,

¹⁷ *Le Bossu ou le Petit Parisien*, pièce d'Anicet Bourgeois et Paul Féval, est créé au Théâtre Marigny le 16 décembre 1949 avec Pierre Brasseur dans le rôle-titre.

¹⁸ Barrault, *Souvenirs pour demain*, cit., p. 283.

¹⁹ Le premier numéro qui porte alors le titre des «Cahiers de la compagnie Madeleine Jean-Louis Renaud-Barrault», date de 1953 et il a pour titre *Paul Claudel et Christophe Colomb*. L'éditeur est Julliard jusqu'au numéro 50 où Gallimard prend le relais au mois de novembre 1965 juste après le numéro 50, dernier numéro Kafka.

²⁰ *Les Armes de la ville (Das Stadtwappen)*: Kafka utilise librement les récits bibliques, il en change le sens. Ionesco en donne une lecture qui appuie la dimension sociale du texte.

transgressive, du mythe biblique de la Tour de Babel. En effet, si la Tour devait être détruite dans ce récit, ce n'était pas comme le voulait le récit biblique que les hommes avaient voulu construire une tour à la dimension de leur démesure et qu'un Dieu viendrait les punir, «mais bien au contraire», écrit Ionesco, «parce qu'ils ne veulent plus vraiment la construire [...] ils se sont arrêtés en chemin, et s'organisent pour un provisoire qu'ils veulent faire durer le plus longtemps possible»²¹. Comme l'écrit encore Ionesco, si «le But est oublié: on ne sait plus pourquoi on voulait faire construire la Tour, l'humanité s'est embourbée, elle est égarée dans un labyrinthe, le labyrinthe du monde»²².

Ionesco fait de cette nouvelle le fil conducteur de l'œuvre de Kafka, car l'homme ne veut plus sortir du labyrinthe, il est tout entier livré alors à son angoisse et au non-sens de l'histoire. Son sentiment de culpabilité, son angoisse se tiendraient dans cette séparation qui révèle, selon Ionesco, le caractère religieux de Kafka, car l'homme est perdu dans un monde désacralisé, aliéné à la seule fonction sociale, et c'est alors contre la cité que l'homme se venge et se révolte dans les combats politiques du temps.

Ouvrir les «Cahiers» avec cette interprétation offre un point de vue qui s'accorde avec celui que Jean-Louis Barrault énonce dans son article également repris dans les trois numéros: *Cas de conscience devant Kafka*²³. Il y affirme le caractère théâtral de l'œuvre de Kafka, car le théâtre, écrit Barrault, est «le drame d'un seul» et «le drame de tous», la relation douloureuse entre le désir de vivre en société et celui d'être libre, liberté à laquelle Barrault reconnaissait un sens religieux, à savoir «être reçu, sur terre et ailleurs: tel est le problème de Joseph K., tel est notre premier problème à tous»²⁴. La dimension sociale ou religieuse de l'œuvre de Kafka est l'objet de nombreuses discussions au moment des adaptations pour le théâtre, elles sont au cœur des réflexions politiques du temps²⁵. Dans l'article donné aux «Cahiers», *L'Espoir et l'absurde*

²¹ Eugène Ionesco, *Dans les armes de la ville...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 3-5: 3.

²² *Ibidem*.

²³ Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 47-58.

²⁴ *Ivi*, pp. 61-62.

²⁵ C'est ce débat qui revient fréquemment dans la presse après la mise en scène du *Château*: ainsi dans «Le Monde» du 29 octobre 1957 Claude Sarraute reproche à

dans l'œuvre de Franz Kafka²⁶, Albert Camus interroge lui aussi la double dimension de l'œuvre de Kafka, «théologie en acte» ou au contraire «aventure individuelle d'une âme en quête de sa grâce»?²⁷ S'agit-il d'un «royal secret», demandé aux objets du monde, et aux femmes «les signes du dieu qui dort en elles»?²⁸ Camus matérialiste, dénonce l'absurde existentiel dans le fait que c'est l'âme qui devrait (et pourquoi?) dépasser le corps et ses joies²⁹.

Le personnage de Frieda dans *Le Château* permet à Michel Carrouges³⁰ de donner une lecture tout autre du «monde solennel et tyrannique» de l'arpenteur: Frieda, employée du *Château*, amante de K., introduit le rire, elle intervient dans le récit «en se jouant», elle est le personnage de «la ruse, l'indiscrétion, la désinvolture, l'irrévérence, la fraude, voire une once de sabotage». La lecture de Michel Carrouges entre en résonance avec celles qui décèlent de l'humour chez Kafka, surtout de l'humour noir (où André Breton reconnaîtra un Kafka surréaliste), et avec les anecdotes qu'a racontées Max Brod à propos de Kafka lisant publiquement en riant (paraît-il à se tordre) *Le Procès*, au point de devoir interrompre sa lecture. Kafka est chez Carrouges un écrivain de la bouffonnerie de la vie tragique et de l'horreur de ses lois.

Jean-Louis Barrault de tenir moins bien le Kafka métaphysique que les «interprétations plus terre à terre» et de faire de Joseph K., le visionnaire du totalitarisme nazi mais surtout d'un monde de fonctionnaires.

²⁶ L'article d'Albert Camus paraît seulement dans les n. 20 (pp. 66-70) et n. 20^{bis} (pp. 44-47). Camus a édité *L'Espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka*, extrait de l'essai qui clôturait *Le Mythe de Sisyphe* dans «L'Arbalète», n. 5, 1943.

²⁷ Ivi, p. 43: dans une note Camus écrit qu'on peut interpréter les œuvres de Kafka aussi bien dans le sens d'une critique sociale que dans celui d'une révolte des hommes adressés «aussi» à Dieu.

²⁸ Ivi, p. 42.

²⁹ Les discussions entre Walter Benjamin et Gershom Scholem dans les années 1930 porteront sur la relation ambiguë de Kafka à la tradition juive. Pour Benjamin, les écrits de Kafka sont religieux sans religion, et posent des questions universelles. Mais Kafka a publié dès 1915, *Devant la loi*, dans l'hebdomadaire juif indépendant «Selbstwehr» (auquel il est abonné) que dirige son ami Felix Weltsch, et il a dû subir de lourdes discriminations à l'emploi.

³⁰ Michel Carrouges, de son nom Louis Couturier, fréquente les intellectuels catholiques et les surréalistes. Il s'occupera d'une revue aux Éditions du Cerf, chez les Dominicains, ce qui lui vaudra l'exclusion du groupe surréaliste. De Kafka il retient l'aliénation sociale.

C'est Alexandre Vialatte qui partagera surtout l'humour de Kafka, lui qui en a été le premier traducteur en langue française³¹ et auquel les trois livraisons laissent la première place après Ionesco. Il a découvert Kafka à la fin de 1926 à l'occasion de la publication du *Château*. Dans cet article qui est une narration à la première personne, Vialatte raconte comment il a découvert *Le Château*, c'est-à-dire comment il est entré dans *Le Château* comme livre, mais aussi dans son espace, comme dans un mur de briques, et dans un monde de personnages, comme ce «facteur allemand», qui a déposé le livre et qui ressemble à Bismarck. Entrer dans le monde de Kafka signifie chez Vialatte entrer dans un rêve où la neige, le noir et blanc, dominant. Vialatte restitue la découverte d'une terre inconnue qui l'a saisi au cou trente ans plus tôt. Cette courte narration fait du traducteur un personnage du récit, pris dans une «logique» étrange, de l'autre côté d'un «verre dépoli», et dans une histoire de fous. Vialatte raconte une expérience de lecture dont il n'est pas sorti indemne «mais furieux et fasciné»: devant les soleils noirs que sont les yeux de Kafka dans une photo qui pourrait être celle d'un assassin, Vialatte écrit cette phrase qui restera célèbre: «Je me fis son prophète étonné»³². De 1928 à la publication des *Lettres à Milena* en 1956, la traduction occupe une trentaine d'années de la vie d'écrivain de Vialatte qui réalise peu à peu et en même temps son œuvre romanesque. C'est bien la relation d'un écrivain à un écrivain qui est mise ici en avant.

De 1926, date de la découverte du *Château* et à la lecture par Eugène Ionesco, au moment où Barrault le met en scène au Sarah-Bernhardt, et au-delà, car ces articles sont pour la plupart présents³³ dans les trois numéros consacrés à Kafka, c'est un panorama critique important dans l'histoire de l'exégèse de Kafka qui est mis en place.

³¹ Le premier texte de Kafka paru en France est *La Métamorphose*. C'est Vialatte qui le traduit, il paraît dans les pages de «La Nouvelle revue française» en trois livraisons en 1928, en janvier, pp. 66-84; en février, pp. 212-231 et en mars, pp. 350-371.

³² Alexandre Vialatte, *L'empereur a dépêché un de ses messagers...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, pp. 6-11: 9.

³³ Dans les trois «Cahiers» de 1957, 1961 et 1965 on peut lire Ionesco, Vialatte, Claudel, Barrault et deux lettres de Gide à Barrault.

Mise en scène et réception du Château

Jean-Louis Barrault a retenu dans *Le Château* un monde marqué par l'angoisse. André Alter, l'interviewant faisait la remarque suivante:

La pièce où Jean-Louis Barrault et moi, nous sommes installés pour bavarder se prête admirablement à l'évocation du monde angoissé de Kafka [...] comment ne pas évoquer les voûtes surbaissées et les souterrains que Félix Labisse avait il y a dix ans sur le théâtre Marigny donnée pour cadre, à la fuite éperdue de Joseph K. devant son destin?³⁴

Le décor pour *Le Château* est encore une fois conçu par Labisse, tandis que les costumes sont réalisés par Marie-Hélène Dasté. On retrouve les multiples changements à vue conçus pour *Le Procès*³⁵. Jean-Louis Barrault revient dans sa contribution aux «Cahiers» sur la capacité de Kafka à répondre aux exigences du théâtre. Contre ceux qui disent qu'il est trop ambigu pour la scène, Barrault répond que «tout dans Kafka est une représentation théâtrale»³⁶, car l'individu «reste libre, certes, mais abandonné» (comme le disait Ionesco), il est atteint par une «liberté désespérée»³⁷ et il termine *Cas de conscience devant Kafka* ainsi:

Le Château est le drame du plein air, de la liberté dans la solitude. C'est l'attaque épuisante d'une porte infranchissable derrière laquelle se barricadent les hommes et les dieux. Joseph K. s'use à vouloir être admis ici-bas et là-haut. C'est le premier de nos drames³⁸.

Le Château est donc une sorte d'envers du *Procès*, d'angoisse du monde ouvert, après celle du monde clos. Pol Quentin³⁹ s'est occupé de

³⁴ C'est une gravure de Félix Labisse du *Château* qui est le frontispice des n. 20 et n. 20^{bis}.

³⁵ Mais sous la forme de toiles peintes et non de rideaux coulissants utilisés pour *Le Procès*.

³⁶ Jean-Louis Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, pp. 71-82: 76.

³⁷ *Ivi*, p. 82.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Pol Quentin (1916-2011) a adapté un nombre considérable d'auteurs, comme Tchekhov, John Osborne, Eugène O'Neill et Somerset Maugham. Il est l'auteur de *La liberté est un dimanche*, pièce en 2 actes et 6 tableaux, créée le 14 novembre 1951 à La Comédie de Genève. Il s'agit de la seule mise en scène d'Edwige Feuillère qui joua

l'adaptation du *Château*. Il donne un article à ce propos dans le n. 20. Il y résume les difficultés rencontrées quand il a dû se confronter à un livre de deux cent cinquante pages serrées, sans alinéa, sorte de «monologue intérieur», puisque tout est pensé dans l'esprit de K., sauf une quarantaine de répliques. Quentin a choisi cependant de libérer une «action» dramatique en suivant les progressions et les chutes de K., saisissant le héros «au bord du désespoir» et les messages de Barnabé «qui lui font reprendre haleine, voilà *les coups de théâtre*»⁴⁰. Quentin ne prétend pas donner une fin ou une explication à la pièce, et même si Kafka avait laissé à Max Brod des entretiens sur la fin possible du *Château*, Quentin livre au spectateur une non-fin, un «univers avec ses tours, son dédale, ses barrières. Il aura partagé une soirée de la vie de K.»⁴¹.

Reprise du Procès en 1961: Cahiers Renaud-Barrault 20^{bis}

L'Odéon connaît deux jours de relâche pour préparer la reprise du *Procès*, lundi 9 et mardi 10 octobre, le théâtre réouvre ses portes avec la première le 11 octobre au soir. La pièce est jouée en alternance avec des créations et des reprises, *Le Marchand de Venise*, *Amphitryon* de Molière, *Judith* de Giraudoux, *L'Orestie*, *Un Otage* de Brendan Behan et *La Révélation* de René-Jean Clot. Le nombre important de ces spectacles se justifie par le désir de Barrault de jouer *Le Procès* le plus longtemps possible. Kafka d'ailleurs est à l'affiche jusqu'au 28 février, date de la 27^e représentation⁴².

Si l'on consulte la «conduite» du régisseur général de l'Odéon, Jean Salerno, on voit que la mise en scène du *Procès* en 1961 n'est pas très différente de celle de 1947 au Théâtre Marigny, dont la générale à guichets fermés pour la presse avait été organisée le 10 octobre 1947⁴³. C'est toujours le texte adapté par Gide et Barrault qui est mis en scène à

Ysé dans *Partage de Midi* de Claudel mis en scène par Barrault en décembre 1948 au Théâtre Marigny.

⁴⁰ Quentin, *Adapter Le Château*, cit., p. 15.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² En février 1962 *Le Procès* connaît seulement trois représentations.

⁴³ BnF, fonds Renaud-Barrault: 4-COL-178 (208), cahier de régie du *Procès* (reprise en 1961).

partir de la traduction d'Alexandre Vialatte⁴⁴. En 1961 comme en 1947 ce sont les mêmes fonds sonores de Joseph Kosma et Pierre Boulez et les mêmes décors et costumes de Félix Labisse. Mais quatorze années ont passé⁴⁵, et la distribution a évidemment changé. Parmi les rôles les plus importants, on peut mentionner celui de l'inspecteur Frantz interprété par Albert Medina en 1947, joué par Yves Arcanel pour la reprise, le rôle de Mme Grubach joué par Catherine Fonteney à la création et porté ensuite par Marie-Hélène Dasté, la fille de Jacques Copeau. Mais c'est toujours Jean-Louis Barrault qui interprète Joseph K. et Madeleine Renaud qui joue Leni.

La veille de la reprise le 10 octobre 1961, Barrault est interviewé par François Caviglioli pour «Combat»: dans le décor qui est celui de la Vieille-Ville de Prague, la copie du Palais Kinsky et de la maison de Kafka, le journaliste décrit les «lueurs blêmes de la justice parallèle», où «s'enlise Joseph K. Jean-Louis Barrault»⁴⁶. Interrogé à propos de «l'angoisse de culpabilité», Barrault insiste sur «un monde possédé d'une accusation de base qui l'oblige à prouver son innocence sans savoir de quoi il est accusé»⁴⁷, pris dans «l'absurdité, les toiles d'araignée d'un système oppressif et mystérieux». Barrault répond au journaliste avec les mêmes motifs qu'il a utilisés dans son article des «Cahiers»: pour «Combat» comme pour la revue, il insiste sur Kafka «prophète de la vie moderne», qui en 1947 (après les massacres et la fin du nazisme), avait permis de comprendre que rien n'avait changé, au contraire. Barrault dessine l'image d'un univers où l'homme libre est un homme sur lequel pèse «le lourd tribut d'une culpabilité de base»⁴⁸. Pour «Combat», «le héros est une sorte de Charlot tragique, un Hamlet drolatique; c'est Béranger dans *Rhinocéros*»: Barrault vient de créer *Rhinocéros* de

⁴⁴ La première édition avec la traduction de Vialatte paraît chez Gallimard en 1933.

⁴⁵ Comme l'indique André Frank, dans l'article qu'il donne aux «Cahiers Renaud-Barrault» en 1961, *Il y a quatorze ans*, pp. 31-38.

⁴⁶ François Caviglioli, *Jean-Louis Barrault nous ramène Joseph K.*, «Combat», 11 octobre 1961.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Voir également Simone Benmussa, *Travail de scène pour le Procès*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20^{bis}, 1961, pp. 66-86: 76. Dans le deuxième exemple qu'elle donne des notes de mise en scène elle écrit que la «scène illustre l'angoisse du chemin parcouru dans les couloirs de l'administration».

Ionesco⁴⁹ (dont l'article ouvre les trois «Cahiers» Kafka), qui le consacre comme l'un des maîtres de l'absurde. En 1961, le journaliste insiste sur les «quinze ans de plus» de Barrault qui est décidément la «projection charnelle de cette folie solitaire et triste»⁵⁰.

Une fois la pièce jouée, la presse commente diversement l'événement⁵¹. Dans «France-Soir», Paul Gordeaux satisfait de la reprise, construit une critique pertinente des décors qui s'accordent selon lui à l'ambiance angoissée du texte de Kafka: «à grand renfort de rideaux et de toiles de fond», Barrault avec le décorateur ont «rendu l'atmosphère oppressante du cauchemar»⁵². Surtout, le critique note que le public de 1961 a «plus de talent» que celui de 1947, il a «compris que la puissance du fantastique chez Kafka est directement fonction de la réalité banale, bouffonne et terrible de l'existence»⁵³. Gordeaux applaudit Barrault «qui est une fois de plus le fier et minable “Monsieur K”...», d'abord dérisoire et falot, comme un proche parent de Charlot, et qui finit, selon le mot de Claudel, par se cogner désespérément à «tous les murs comme un rat affolé»⁵⁴. La citation est en effet empruntée à l'article de Paul Claudel qui paraît dans les trois «Cahiers» Kafka, «*Le procès*» de Kafka ou le drame de la justice⁵⁵ paru d'abord dans *Le Figaro littéraire* du 18 octobre 1947.

André Gide qui n'est pas mentionné dans l'article dithyrambique de Claudel⁵⁶ est cependant bien présent dans les trois «Cahiers» sous une double forme: d'abord dans l'article de Barrault qui relate l'histoire de leur collaboration concernant Kafka⁵⁷ remontant à leur rencontre à

⁴⁹ *Rhinocéros* est créé au Théâtre de l'Odéon le 20 janvier 1960, avec Barrault dans le rôle de Béranger.

⁵⁰ Caviglioli, *Jean-Louis Barrault nous ramène Joseph K.*, cit.

⁵¹ Bernard Poirot-Delpech est très sévère dans «Le Monde», Jean-Jacques Gautier reste prudent pour «Le Figaro» du 21 octobre 1961.

⁵² Paul Gordeaux, *À l'Odéon-Théâtre de France “Le Procès”*, «France-Soir», 21 octobre 1961.

⁵³ *Ibidem*. La remarque du critique s'accorde avec la tension qui traverse certains articles des «Cahiers» qui oscillent entre un Kafka métaphysique, angoissé, et un Kafka bouffon, qui fait rire et qui sait rire.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20^{bis}, pp. 39-42 et p. 41 pour la citation.

⁵⁶ Le 1947 est une année capitale pour deux consécérations tardives, celle de Claudel à l'Académie Française et celle de Gide à Stockholm avec le Prix Nobel de littérature.

⁵⁷ Jean-Louis Barrault raconte que Gide avait envoyé une lettre dont le fac-similé est donné dans les «Cahiers» juste avant son article. Il consacre une page à ce travail

Marseille en 1942 à la veille du départ de Gide pour Sidi Bou Saïd en Tunisie. Ensuite, par la présence de deux lettres en fac-similé de Gide à Barrault (l'une du 12 septembre 1942, l'autre du 10 novembre 1946). Avec cette double présence, Barrault insiste sur le rôle fondamental qu'a joué Gide dans l'entreprise théâtrale de Kafka pour le metteur en scène et sur ce travail qui permet de dépasser la «mauvaise conscience» qui donne son nom à l'article, car on sait que Kafka avait demandé que son œuvre fût détruite, ce que ne fit pas Max Brod.

Cette deuxième livraison qui entoure la reprise du *Procès* rattrape d'une certaine façon l'absence de «Cahiers» au moment de la création de la pièce en 1947. Le n. 20^{bis} qui donne une place à la reprise du *Procès* de 1961, porte le même titre et a presque le même contenu⁵⁸ que le n. 20 de 1957.

“Cahiers” 50: L'Amérique, 1965

Plusieurs contributions modifient la nature et les objectifs du n. 50 par rapport à ceux qu'on a vus jusqu'à présent. Cette livraison, entièrement consacrée à Kafka, dont le contexte immédiat est la création de *L'Amérique*, ouvre ses colonnes à des critiques qui n'apparaissent pas dans les numéros précédents et qui sont pour certains restés jusqu'alors inédits en français⁵⁹: dans l'ordre de publication, Jean Wahl, Jean Starobinski, Walter Benjamin, Robert Musil, Rudolph Kassner et Alfred Döblin. Ce qui les réunit est leur statut d'écrivains pour certains, et de spécialistes de la littérature, car tous ont à des degrés divers et à des époques différentes écrit sur Kafka pour en interpréter l'esthétique.

Le “monde kafkaïen” (on écrit alors “kafkéen”) trouve donc sa place dans ce n. 50 au sens où pour ces critiques la forme expérimente des

collectif et à l'anecdote du lustre qui tomba et confirma l'approbation de Kafka à l'entreprise. Cfr. Barrault, *Cas de conscience devant Kafka*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 20, 1957, p. 53.

⁵⁸ Les articles de la section *varia* sont différents; signalons, dans le 20^{bis}, l'important article de Barrault *Le Phénomène théâtral*, pp. 101-127.

⁵⁹ C'est le cas de l'article de Walter Benjamin (n. 50, 1965, p. 31), publié en 1934, *Le théâtre en plein air d'Oklahoma*; Rudolph Kassner, *Fin ou limite* (n. 50, 1965, pp. 46-65) paru sous le titre *Swift, Kafka, Gogol*, à Zürich en 1957; Alfred Döblin, *De simples faits*, a paru en 1927 dans «Die literarische Welt», traduit en français par Claude Clergé.

pensées, des images, des états d'esprit. Le récit mobilise, transforme, déplace des idées fictives qui se «réalisent»⁶⁰. Jean Starobinski s'intéresse depuis longtemps à Kafka, en 1945, il a fait paraître aux éditions de l'université de Fribourg sa traduction de *La Colonie pénitentiaire. Nouvelles suivies d'un Journal intime* parce que les traductions qui avaient commencé de paraître n'étaient plus disponibles dans la France occupée. Depuis cette époque, le critique et psychiatre genevois n'a cessé de revenir à Kafka, l'article publié dans les «Cahiers» a d'abord paru en 1947⁶¹, il déplace le regard de la biographie de Kafka ou de l'homme-Kafka vers l'histoire de la littérature telle que l'étudient alors les membres de l'École de Genève. Intitulé *Le rêve architecte*, l'article fait entrer le lecteur dans un espace de contradictions: le clos est ouvert, les espaces sont sans issue, inquiétants, cauchemardesques, ils mettent le personnage comme le lecteur dans une course sans fin pour trouver une sortie qui n'existe pas: «[...] les portes ont beau s'ouvrir: on n'entre pas, on ne sort pas», comme dans le rêve, les espaces s'enchaînent sans raison, et produisent des univers à la Piranèse, dans des jeux interminables d'images. *Le Procès* et *Le Château* sont des lieux où la fuite se répète indéfiniment. Quant au roman *L'Amérique* que traverse effaré le héros Karl Rossmann, il porte le sous-titre *Le Disparu*, le burlesque et le cauchemar s'y enchaînent jusqu'à produire, presque davantage que dans les deux autres romans, l'impression d'un séjour panique.

L'article qui suit est signé par Walter Benjamin⁶² qui l'a écrit en 1934, encore assez près de Kafka. Benjamin a été très vite frappé par la

⁶⁰ Ainsi Jean Wahl, spécialiste de Kierkegaard écrit, dans un court article intitulé *Coins*, qui s'appuie sur le *Journal intime* de Kafka, traduit par Klossowski et publié chez Grasset, que les personnages de Kafka sont à classer parmi les "situations limites" étudiées par Jaspers: «Il y a là, suivant les termes de Kafka, un assaut livré à l'extrême frontière de ce monde». Jean Wahl résume les différentes explications du monde kafkaïen fournies, toutes insuffisantes selon lui, qu'elles le soient par l'époque, par la psychanalyse, par le judaïsme (on a en effet comparé les œuvres de Kafka à certaines pages du Talmud). Cfr. Jean Wahl, *Coins*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, pp. 17-20: 20.

⁶¹ Jean Starobinski, *Le Rêve architecte, à propos des intérieurs dans l'œuvre de Kafka*, «Lettres», n. 23, 1947, pp. 24-33.

⁶² L'essai de Walter Benjamin sur Franz Kafka date de 1934, selon Jean Bollack (*Benjamin devant Kafka*, in *Walter Benjamin, le critique européen*, sous la direction de Heinz Wismann et Patricia Lavelle, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, pp. 213-277), c'est l'un des plus importants et des plus étudiés que le

singularité de cette œuvre, par la puissance de l'écriture, sa force, mais aussi par la difficulté à lui donner un sens, alors même qu'elle est d'une certaine manière évidente. Comme l'écrit Jean Bollack, on dispose aujourd'hui des carnets de Kafka, on a ses notes, ses journaux intimes, les monceaux de lettres écrites, mais des «témoignages qui ne touchent pas vraiment l'écriture; le monde qui se construisait à sa table se situait ailleurs»⁶³. C'est cette attention à l'écriture et à la langue qui est au cœur de l'article de Benjamin. *Le théâtre en plein air d'Oklahoma* est le dernier chapitre du premier roman de Kafka, *Amerika ou Le disparu* (1913)⁶⁴. Il termine le livre sur une note où la théâtralité l'emporte, le "Grand Théâtre de l'Oklahoma" apparaît, et toutes les peurs, les angoisses devaient s'éteindre: le jeune migrant y trouve un emploi, puisque dans ce théâtre tout le monde en trouve un et chacun y est à sa place.

Le jeune Karl Rossmann, «la troisième et la plus heureuse incarnation de K. le héros des romans de Kafka», opère dans le Nouveau Monde une «véritable palingénésie», écrit Benjamin, car le héros n'y est plus réduit à une «simple initiale marmonnée»⁶⁵. Il y sera manœuvre et non artiste ou comédien, avant d'embarquer dans un train parti on ne sait où, qui donne au titre tout son sens, *Le Disparu*. Le théâtre, selon Benjamin, engageant n'importe qui, ne confie aux candidats «aucune autre tâche que de se jouer eux-mêmes». Le théâtre est une parabole, pour Benjamin, où comme chez Pirandello, «sur le théâtre en plein air ces personnages sont, avec leurs rôles, en quête d'abri», «ultime refuge» qui n'est pas «leur délivrance»⁶⁶.

Robert Musil⁶⁷ vient ensuite dans la livraison. Il a depuis longtemps décelé le prix de l'écriture de Kafka et l'on associe d'ailleurs souvent

critique ait composés. Inédit au moment de sa parution dans ce numéro des «Cahiers», l'extrait est traduit par Maurice de Gandillac en 1955. On peut le lire désormais dans les *Œuvres* parues en français chez Gallimard, traductions de Maurice de Gandillac, Reiner Rochlitz et Pierre Rusch, 2000, tome II, pp. 410-453.

⁶³ Bollack, *Benjamin devant Kafka*, cit.

⁶⁴ *Der Verschollene*. Le premier chapitre était paru à part, du vivant de Kafka, *Der Heizer* (*Le chauffeur* ou *Le Soutier*).

⁶⁵ Walter Benjamin, *Le théâtre en plein air d'Oklahoma*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50, 1965, p. 32.

⁶⁶ Ivi, p. 40.

⁶⁷ L'extrait de l'article de Robert Musil est traduit dans les «Cahiers Renaud-Barrault», n. 50 (pp. 43-45) par Philippe Jaccottet.

les deux écrivains aux héros opaques, inquiétants, «sans qualités». Mais c'est une autre image de Kafka que le romancier donne ici à lire. Dans le court extrait repris à une chronique littéraire de 1914, Robert Musil compare Kafka à Robert Walser dont il présentait alors les *Histoires*. S'il reconnaît entre les deux auteurs une proximité, il note que Kafka s'en approcherait, mais sur le mode «triste» et mélancolique. S'arrêtant sur «Le Soutier», premier chapitre de *L'Amérique* paru à part en 1913, Musil note cependant une sorte de «naïveté juste», et un «élan originel vers la bonté», une sensibilité «fine et pénétrante» que Musil note à la toute fin de l'extrait dans le passage où une vieille servante séduit maladroitement un petit jeune homme, et où le narrateur, «jugé d'abord simplement délicat» apparaît soudain comme un «artiste très conscient qui se penche sur les sensations les plus infimes»⁶⁸. Rudolf Kassner et Alfred Döblin ferment la liasse des écrivains. Leurs études font éclater le genre du roman qui n'a ni “fin” ni “limite”⁶⁹ selon Kassner, qui donne ici un long article qui interroge la notion d'univers temporel (fin) et d'univers spatial (limite). L'espace kafkaïen au cœur de ces articles nous permet de comprendre la force et la pertinence des adaptations théâtrales. Enfin, Alfred Döblin, dans un court article paru en 1927 (et donc très près de la date du décès de Kafka), clôt ce regard des écrivains sur un écrivain et ferme comme une boucle temporelle: il rejette le terme de roman pour saisir dans la narration kafkaïenne, l'écriture d'un “rapport”, d'une réalité problématique⁷⁰.

L'Amérique en spectacle, Théâtre de l'Odéon, 1965

Le numéro qui est publié avant la création du spectacle n'est pas centré sur la représentation théâtrale, ce qui s'explique en partie par le fait que Barrault adapte le texte et n'est pas le metteur en scène, c'est Antoine Bourseiller qui s'en charge, mais c'est sa compagnie qui joue, et il est le directeur du théâtre. Cette absence explique peut-être le fait que ce troisième «Cahiers» est largement ouvert à des écrivains et non à des hommes de théâtre.

⁶⁸ Ivi, p. 45.

⁶⁹ Kassner, *Fin ou limite*, cit.

⁷⁰ Döblin, *De simples faits*, cit., p. 68.

Le spectacle est créé le jeudi 4 mars 1965, l'affiche annonce, *L'Amérique* d'après Max Brod, l'adaptation est de Barrault, la musique est de Jean Prodromidès, les décors sont à nouveau de Labisse. La distribution d'une bonne quarantaine de rôles emploie toute la troupe de la compagnie Renaud-Barrault, Karl Rossmann, le héros, est interprété par Michel Creton. Après la première, on joue en alternance avec des reprises: *Le Mariage de Figaro*, *Il faut passer par les nuages* de François Billetdoux, qui est le grand succès de la saison, *Hommes et Pierres* de Jean-Pierre Faye, *Hamlet* dans la traduction de Gide, *Oh! Les beaux jours* de Beckett. La dix-huitième et dernière représentation de *L'Amérique* a lieu le 29 avril 1965 avec de maigres recettes, c'est un spectacle qui n'a pas rencontré son public et qui, des trois pièces de Kafka montées par la compagnie Renaud-Barrault, est celle qui a laissé le moins de traces. Pour donner une idée de l'accueil par le public, le spectacle tiré de la pièce de Billetdoux, qui compte à la fin de la saison quatre-vingt-sept représentations, double en moyenne les recettes de *L'Amérique* (environ 4000 frs pour *L'Amérique* et le double pour *Il faut passer par les nuages*).

Dans «Le Monde» du 10 mars, Nicole Zand s'entretient avec Antoine Bourseiller, qui évoque la place très importante de la musique qui permet une «transposition» musicale du texte, rend l'esprit de la langue accessible à tout public «certaines scènes entièrement chantées. La musique de Prodromidès, ce n'est pas un opéra, pas une comédie musicale, pas de la musique de scène, mais le spectacle est quand même lyrique»⁷¹, Bourseiller ayant à l'esprit le théâtre de Brecht. Trois jours plus tard, dans le même quotidien, Bertrand Poirot-Delpech s'interroge sur le choix, selon lui justifié, de porter à la scène les visions intérieures de Karl Rossmann en partant du regard de Max Brod et de Jean-Louis Barrault. Il faut donc que le spectateur accepte «la subjectivité souveraine de ces intermédiaires» et qu'il renonce à leur opposer notre subjectivité: il faut «lire Kafka avec leurs yeux», c'est-à-dire ceux de Brod, Barrault et Bourseiller. Le journaliste apprécie les mouvements de foule à l'hôtel dans un «fouillis heureux angoissant du cinéma muet». Poirot-Delpech s'arrête lui aussi sur la musique «ambiance à la fois innocente et catastrophique»⁷² des premiers Chaplin. Il

⁷¹ Nicole Zand, *Entretien avec Antoine Bourseiller qui nous parle de "l'Amérique"*, «Le Monde», 10 mars 1965.

⁷² Bertrand Poirot-Delpech, *L'Amérique de Kafka*, «Le Monde», 13 mars 1965.

souligne l'efficacité de «noyer successivement les personnages dans des accessoires hostiles et dans le vide onirique d'un plateau sans fond»⁷³, tout en constatant combien le texte de Kafka résiste à la scène.

1947: Le Procès de Barrault et Gide, une expérience fondatrice de théâtre?

Kafka entre dans un cadre plus large et récurrent de la pratique de Barrault : l'appropriation d'écrits non-dramatiques. Cette relation du metteur en scène avec des textes narratifs commence au tout début de sa carrière de metteur en scène avec *Tandis que j'agonise* de William Faulkner intitulé pour la scène *Autour d'une mère*, créé entre le 4 et le 7 juin 1935 à l'Atelier de Charles Dullin, qui a été son maître. Ce spectacle répondait à une exigence, transposer les effets de sa collaboration avec Étienne Decroux, le fondateur du mime corporel, et Antonin Artaud, homme de théâtre chez lequel la textualité dramatique échappe à ses coordonnées habituelles. L'originalité de la narration de Faulkner, proche du flux de conscience, se prêtait particulièrement à cette première confrontation de Barrault avec une écriture dont il faudrait transformer l'usage pour le théâtre. Le spectacle de 1935 peut être considéré comme l'expérience-clé de la manière avant laquelle Barrault "interprétera" tout texte qui ne relève pas de l'écriture dramatique au sens propre.

Si l'on met de côté l'adaptation de Barrault qu'il tire d'un roman, celui de Knut Hamsun, *La Faim* (1890) joué en 1939 à l'Atelier, c'est *Le Procès* de Kafka en 1947 qui constitue un moment capital dans le parcours de Barrault et de sa compagnie. Pour ce spectacle il doit convaincre un écrivain de la faisabilité de la transposition au théâtre du *Procès* car à la différence d'*Autour d'une mère* qui était un mimodrame où le texte occupait trente minutes sur les deux heures du spectacle, *Le Procès* pour Barrault la réécriture dialoguée du roman. André Gide est sollicité. Au départ dubitatif, il accepte d'écrire les dialogues après avoir pris connaissance du travail de mise en scène opéré par Barrault. Commence alors un aller-retour de textes entre les deux hommes qui aboutira à la version définitive publiée dans la collection "blanche" chez Gallimard en 1947

⁷³ *Ibidem*.

et qu'ils signeront l'un et l'autre. Barrault qui connaît Kafka depuis sa fréquentation d'André Masson, peintre surréaliste, créateur en 1937 des décors de *Numance* et du bucrane qui deviendra le logo de la compagnie, a le désir de le mettre en scène conscient de la modernité du texte et de ses enjeux. Mettre en scène ou l'adapter en 1947, 1957, 1961 et 1965, c'est contribuer à l'essor des études qui portent sur Kafka, et surtout le sortir de l'univers livresque pour offrir collectivement au public la mise en scène comme l'une des interprétations parmi les autres⁷⁴.

Les transpositions des romans au théâtre ne commencent pas avec Barrault en France. C'est Copeau qui inaugure cette pratique au XX^e siècle quand il adapte *Les Frères Karamazov*. Il signe le texte avec Jean Croué⁷⁵ même si Gide a également contribué à l'écriture de la pièce⁷⁶. Ce spectacle créé le 6 avril 1911 au Théâtre des Arts, dirigé par Jacques Rouché dans une mise en scène de Arsène Durec, est à l'origine de l'aventure du Vieux-Colombier. Dans cette lignée il ne faut pas oublier que l'adaptation du roman de Kafka ouvre chez Barrault la pratique de l'attelage avec un écrivain. Ce sera au tour d'Albert Camus à coécrire un spectacle autour du thème de la peste, *L'État de siège*, partiellement conçu à partir du *Journal de l'année de la peste* (1722) de Daniel Defoe⁷⁷. Quelques années plus tard Camus adapte seul *Les Démons* de Dostoïevski pour son spectacle *Les Possédés* mis en scène le 30 janvier 1959. La rencontre de Barrault avec Kafka marque durablement sa pratique théâtrale et il est le seul auteur qui n'a jamais écrit pour le théâtre, auquel trois «Cahiers» sont presque entièrement consacrés et pour lequel ont été demandées autant de contributions de spécialistes venant d'horizons les plus divers.

De ce parcours dans les trois numéros monographiques consacrés à Kafka au théâtre, reste la difficulté de l'entreprise dramatique, étant

⁷⁴ La liste exhaustive des adaptations de textes non dramatiques que Barrault réalise est imposante: on retiendra ici *Le Bossu* de Paul Féval (1949), *Rabelais* (1968), *Jarry sur la butte* (1970), *Les Nuits de Paris* de Restif de la Bretonne (1975) et *Le Nouveau Monde* de Villiers de l'Isle-Adam (1977).

⁷⁵ À l'époque pensionnaire à la Comédie-Française.

⁷⁶ Floriane Toussaint, *Gide, dramaturge de Copeau pour Les Frères Karamazov?*, in *André Gide et le théâtre. Un parcours à retracer*, a cura di Vincenzo Mazza, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 315-327.

⁷⁷ Le spectacle est créé le 27 octobre 1948 au Théâtre Marigny. Sur *L'État de siège* nous permettons de renvoyer à Vincenzo Mazza, *Albert Camus et L'État de siège. Genèse d'un spectacle*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

donné la nature des textes de l'auteur tchèque (éditions inachevées) et de son écriture narrative (visions intérieures du personnage, ambiguïtés du texte, comme le souligne plusieurs fois Barrault lui-même, absence d'intrigue, comme l'écrit Pol Quentin, peu ou pas de dialogues). Ce qui apparaît ensuite et surtout, c'est la grande réussite de cette revue qui fournit un panorama très riche, très varié et précoce des interprétations des trois romans de Kafka. Ils permettent de voir comment Barrault et sa compagnie ont affronté les difficultés sans les contourner, sans les négliger non plus. En demandant à des écrivains connus, au traducteur historique qu'est Alexandre Vialatte, à des philosophes, de confronter leurs lectures de Kafka, les «Cahiers Renaud-Barrault» sont devenus une pièce essentielle du «dossier Kafka» comme ensemble de livres et comme mine de créations théâtrales. Entre 1957 et 1965, les trois «Cahiers» comptent parmi les textes les plus importants en français de la jeune critique kafkaïenne⁷⁸. Ainsi, le numéro de la revue «Obliques» consacré à Kafka en 1973 prolongera cette double présence de Kafka en littérature et au théâtre, avec bon nombre des contributeurs des «Cahiers»: Barrault, Carrouges, Starobinski...

⁷⁸ On peut donner un exemple de l'importance des trois numéros des «Cahiers» consacrés à Kafka par la place que leur accorde Françoise Tabery dans son étude *Kafka en France. Essai de bibliographie annotée*, publiée chez Minard en 1991, dans «Revue des lettres modernes» Barrault figure dans l'index pour les années 1948, 1949, 1950, 1957, 1959, 1961 et 1965.

