Dossier pédagogique

LETTRE AU PÈRE

de Franz Kafka
mise en scène Daniel Wolf

22.11-11.12.2016

mardi, mercredi, jeudi
samedi à 19h
vendredi à 20h,
dimanche à 17h.

la comédie GE

PRÉSENTATION DU DOSSIER

La Lettre au père de Kafka est devenue un « classique » du XX^{e} siècle. Écrite en 1919, publiée tardivement en 1952 (près de 15 ans après le *Journal*), elle a représenté pour de nombreux commentateurs une véritable clef pour l'analyse de ses œuvres.

Notre dossier propose :

- Une présentation et des pistes d'analyse qui tentent de saisir quelques grandes thématiques de la *Lettre au père* et plus globalement de l'œuvre de Kafka, en s'appuyant notamment sur la lecture de l'ouvrage de Gilles Deleuze et Félix Guattari *Kafka. Pour une littérature mineure* ;
- Un entretien avec Daniel Wolf, metteur en scène du spectacle, ainsi que son texte de présentation ;
- Des documents (photos, dessins de Kafka, extrait du manuscrit, liste de films inspirés par l'œuvre de Kafka) ;
- Des exemples de pères et de fils de théâtre avec extraits de pièces (de Molière, de Racine, de Beckett) ;
- Des commentaires sur l'auteur et sur son œuvre (par Roland Barthes, Jorge Luis Borges et Jean Starobinski).

Afin de compléter votre approche en classe, nous vous proposons différentes activités pédagogiques gratuites :

une présentation du spectacle en classe ;
une rencontre avec l'équipe artistique ;
une visite du théâtre.

LETTRE AU PÈRE

Sommaire

Distribution..... p.04

Pistes d'analyse..... p.05

Entretien avec Daniel Wolf..... p.09

Franz Kafka..... p.11

Quelques pères et fils au théâtre..... p.16

La *Lettre au père* par Daniel Wolf..... p.19

« L'allusion » par Roland Barthes..... p.22

« Franz Kafka » par Jorge Luis Borges..... p.23

« Le mystère du corps » par Jean Starobinski..... p.24

Biographies..... p.26

Extrait..... p.27

LETTRE AU PÈRE

de Franz Kafka
mise en scène Daniel Wolf

avec: **Jean-Aloïs Belbachir, Dominique Catton**

scénographie et lumière: Jean-Michel Broillet

production: **Comédie de Genève**

Conférence de Charles Méla le vendredi 25 novembre à 18:30

LETTRE AU PÈRE

Pistes d'analyse

En novembre 1919, Franz Kafka, alors âgé de 36 ans, veut épouser Julie Wohryzek. Le père de Kafka, Hermann, dans les termes les plus crus, dénonce la mésalliance. Le mariage est annulé. « Je ne crois pas que tu m'aies jamais aussi profondément humilié », écrit le fils au terme de la lettre qu'il compose à la suite de ce choc. Le réquisitoire contre le père est redoutable : un rappel circonstancié de l'incompréhension mutuelle, remontant de la petite enfance jusqu'à ces épousailles manquées.

La Lettre ne sera pas remise à Hermann et Franz mourra quatre ans plus tard de tuberculose – un « pacte » que son cerveau oppressé aurait conclu avec ses poumons, pensait-il. Le père survivra au fils.

Lettre au père n'est pas une fiction littéraire ; elle n'en est pas moins l'imaginaire d'un procès qui n'aura pas lieu.

Le lecteur pris en tenailles

On est pris entre deux sentiments contradictoires quand on lit la *Lettre au père*. On se sent tout à fait autorisé à la lire – elle est devenue un « classique » du XX[e] siècle, elle fait partie de la littérature universelle –, et en même temps pas si autorisé que ça : elle appartient à la sphère privée, elle est destinée au père de Kafka, elle a été publiée à titre posthume contre les dernières volontés de l'auteur par son ami Max Brod.

D'un côté, on loue cet ami de ne pas nous avoir privés de cette lettre qui semble éclairer toute l'œuvre de Kafka et qui vaut aussi pour œuvre en elle-même. De l'autre, aux lignes les plus intimes, on ne peut s'empêcher de ressentir un certain malaise.

Cette lettre n'est pas une fiction, elle retrace l'opposition d'un père et d'un fils, depuis l'enfance, l'écrasement (volontaire ou non) de l'un par l'autre, l'origine de l'impossibilité, de l'empêchement, du « manque de confiance », de « l'inaptitude », de la « peur » dont parle Kafka – qui puise aussi paradoxalement dans tout cela la force d'écrire et la matière de ses textes.

La position du lecteur oscille constamment entre ces deux pôles : la valeur de cet écrit et sa destination privée, réservée à un père qui, lui, ne la lira jamais.

Autre forme de prise en tenailles : nous sommes les témoins d'un procès sans jugement, et dont nous n'entendons qu'une seule des deux parties. Nous sentons étonnamment encore plus la force de ce déséquilibre quand Kafka change de camp et passe du côté de la « défense » pour expliquer certains comportements de son père[1], ou encore quand il anticipe la réponse du père, prend la parole à sa place sur près de deux pages en fin de lettre[2].

---

1 Enfant juif, pauvre, villageois, humilié, affamé, blessé. « Dès l'âge de sept ans, je circulais de village en village avec ma carriole… Nous étions obligés de dormir tous dans une seule pièce… Nous étions heureux quand nous avions des pommes de terre à manger… J'étais si mal vêtu en hiver que j'ai eu des plaies ouvertes aux jambes pendant des années… Tout petit garçon, il me fallait déjà aller à Pisek pour travailler au magasin… ». C'est ainsi, dans ***Lettre au père***, que Hermann décrit son enfance à son fils. Franz Kafka, ***Lettre au père***, traduction Marthe Robert, Éditions Gallimard, 1957.

2 « Si tu avais un jugement d'ensemble sur ce qui, à mon sens, explique la peur que tu m'inspires, tu pourrais me répondre : "Tu prétends qu'en expliquant mes rapports avec toi par ta seule culpabilité, je me rends la tâche facile, moi, je crois qu'en dépit de tes efforts apparents, tu te fais les choses pour le moins aussi faciles, mais qu'en outre, tu t'arranges pour les rendre beaucoup plus lucratives. […] Ou je me trompe fort, ou tu utilises encore cette lettre comme telle pour vivre en parasite sur moi." » Franz Kafka, *Ibid*.

Pistes d'analyse

Une littérature « mineure »

La formule est de Kafka. Elle apparaît sous sa plume pour la première fois dans son *Journal*[3] à l'entrée « 25 décembre 1911 ». Deleuze et Guattari, dans leur ouvrage *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975), en ont redéfini les trois caractères :

- Premier caractère. « Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure[4]. » Par exemple la littérature juive à Varsovie ou à Prague. Dans une lettre à Max Brod datée de juin 1921, Kafka définit l'impasse qui barre aux Juifs de Prague l'accès à l'écriture, et fait de leur littérature quelque chose d'impossible : « L'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, on pourrait même y ajouter une quatrième impossibilité : l'impossibilité d'écrire (car ce désespoir n'était pas quelque chose qui pouvait s'apaiser par l'écriture, c'était l'ennemi de la vie et de l'écriture). »
- Second caractère. « Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. Dans les "grandes" littératures au contraire, l'affaire individuelle (familiale, conjugale, etc.) tend à rejoindre d'autres affaires non moins individuelles, le milieu social servant d'environnement et d'arrière-fond ; si bien qu'aucune de ces affaires oedipiennes n'est indispensable en particulier, n'est absolument nécessaire, mais que toutes "font bloc" dans un large espace. La littérature mineure est tout à fait différente : son espace exigu fait que chaque affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique. L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle. »
- Troisième caractère, lié au second : « Tout prend valeur collective », « le champ politique a contaminé tout énoncé. »

L'analyse de Deleuze et Guattari n'est plus vraiment à la mode dans les études littéraires. Elle a pourtant entre autres mérites celui de sortir l'œuvre Kafka des analyses intériorisantes, que l'on retrouve dans de nombreux commentaires de ses textes sous les titres « autoportrait », « autofiction ». Oui, Kafka est partout dans ses écrits. Quand on a dit cela, on n'a pas dit grand chose, on n'ouvre pas de grandes voies, sauf à se lancer dans une longue paraphrase de ses écrits, biographie en main.

Le « second caractère » que définissent Deleuze et Guattari est particulièrement efficace pour une lecture de *Lettre au père* : « L'affaire individuelle » est celle des relations entre le fils et son père, et la « tout autre histoire qui s'agite en elle » est la question qui surgit en creux du procès intenté au père : comment trouver une issue à la tyrannie (et pas seulement celle du père) ?

Deleuze et Guattari ajoutent : « Lorsque Kafka indique parmi les buts d'une littérature mineure "l'épuration du conflit qui oppose pères et fils et la possibilité d'en discuter", il ne s'agit pas d'un fantasme oedipien, mais d'un programme politique. » La littérature est le moyen d'échapper, pour Kafka, par l'écriture, à la tyrannie. À la tyrannie du père – elle permet une

3 Franz Kafka, *Journal*, traduction Marthe Robert, Grasset, 1954.
4 Pour cette citation et les citations qui suivent, voir *Kafka. Pour une littérature mineure*, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Éditions de Minuit, 1975, pp. 29-48.

sortie hors de la sphère paternelle – comme à la tyrannie de son pays[5] et à la tyrannie des autres.

L'adieu aux pères

Kafka voulait selon Max Brod titrer ainsi tout son travail d'écriture : « tentative d'évasion hors de la sphère paternelle ». C'est même plus qu'une tentative d'évasion, c'est un adieu : « Là [dans l'activité littéraire], je m'étais effectivement éloigné de toi tout seul sur un bout de chemin, encore que ce fût un peu à la manière du ver qui, le derrière écrasé par un pied, s'aide du devant de son corps pour se dégager et se traîner à l'écart. J'étais en quelque façon hors d'atteinte, je recommençais à respirer. [...] Dans mes livres, il ne s'agissait que de toi, je ne faisais que m'y plaindre de ce dont je ne pouvais me plaindre sur ta poitrine. C'était un adieu que je te disais, un adieu intentionnellement traîné en longueur[6]. »

Ce détachement du père et de tout ce qui ressemble à de l'autorité se traduit très concrètement dans le style même de l'écriture de Kafka.

Il nourrit une grande admiration pour Goethe, il est fascinée par son œuvre (il écrit dans son *Journal* : « Je lis des phrases de Goethe comme si je me lançais à corps perdu sur la pente de mes intonations »), mais il se méfie des maîtres et des modèles. Il se soustrait à leurs lois et aussi à celles de ses contemporains directs, notamment ceux du cercle de Prague[7], dont il fait pourtant partie.

L'allemand de Prague est un allemand déraciné, isolé, appauvri, influencé par l'allemand administratif, sec et rigide. Au lieu, comme ses amis du cercle de Prague, de « gonfler » cette langue d'images, de symboles, de métaphores, Kafka joue de la raréfaction du vocabulaire. Deleuze et Guattari écrivent que Kafka choisit d' « opter pour la langue allemande de Prague, telle qu'elle est, dans sa pauvreté même. » Il s'agit d' « aller toujours plus loin dans la déterritorialisation... à force de sobriété. »

Kafka, à un usage symbolique de la langue, oppose un usage intensif. À la métaphore par exemple, il préfère la métamorphose. Il écrit dans son *Journal* : « Les métaphores sont l'une des choses qui me font désespérer de la littérature ». Il ne cesse pas d'utiliser des images, mais c'est pour les interroger, les prendre au pied de la lettre, pour que ses personnages en fassent l'épreuve concrète. Il ne s'agit plus avec lui d'avoir recours à l'image de l'homme qui serait traité comme un « chien », ou à l'image du « singe savant », il s'agit de raconter réellement ce qui se passe quand un homme devient un « chien »[8] , ou quand un « singe » devient

5 « Kafka évolue dans un empire où à tous les degrés règne un autoritarisme paternaliste. De l'empereur au père de famille, toute une chaîne de chefs de cabinets, de préfets, de juges, de commis, de militaires, toute une administration à qui [on] a donné le qualificatif de "kafkaïenne". » *Lettre au père*, « Dossier par Dorian Astor », Folioplus classiques, 2010.

6 *Lettre au père*, traduction Marthe Robert, Éditions Gallimard, 1957.

7 « En 1904 naît le cercle de Prague, qui rassemble Max Brod, Oskar Baum, Felix Weltsch [...] et Kafka. Ils n'ont comme programme que "la ville de Prague" elle-même. [...] Kafka se méfie de l'expressionnisme qui rayonne de Berlin à Munich, et de Vienne à Prague. Si le poète Franz Werfel est son ami, il n'en critique pas moins la tension critique atteinte par le langage poétique expressionniste. À propos du poète munichois Johannes R. Becher, il déclare : "Je ne comprends pas ces poèmes. Il règne là-dedans un tel bruit et un tel gargouillement de mots qu'on ne peut se détacher de soi-même. Au lieu d'être des ponts, les mots deviennent de hautes murailles infranchissables." », *Lettre au père*, « Dossier par Dorian Astor », Folioplus classiques, 2010.

8 *Recherches d'un chien*, Franz Kafka, 1924.

Pistes d'analyse

un « savant »[9]. Il ne s'agit plus de suggérer par l'image, mais d'explorer l'image, de la pousser dans ses conséquences les plus extrêmes[10].

Kafka questionne les lois, les usages, les symboles, les grandes figures. Il est remarquable aussi de voir que son narrateur n'est pas un narrateur en surplomb. Le narrateur de Kafka ne semble pas en savoir plus que ses personnages, il semble découvrir avec eux, et avec le même étonnement, le fil de l'histoire dans laquelle il est pris. Il ne fait pas autorité. La littérature est le lieu où l'on peut fuir l'autorité, Kafka se garde bien d'en reconstruire la forme, fût-elle la forme d'une narration. Victime (consentante ou non) de l'autorité de son père, lui-même victime du monde dans lequel il vit, échapper à la tyrannie, pour Kafka, c'est avant tout éviter de la reproduire en érigeant un narrateur sûr de lui-même et de son omniscience.
D'autant que ce narrateur peut lui-même être surpris pas la tournure que prennent les choses. Ainsi dans *Lettre au père*, où l'on arrive à ce résultat inattendu : ce qui apparaît, en même temps que la responsabilité du père, c'est son innocence.
Kafka dit un jour à Janouch : « Nous vivons tous comme si nous étions des despotes. Cela fait de nous des mendiants. » Le père de Kafka est ce mendiant aux allures de despote. Sa férocité disparaît dès qu'il sort de chez lui : « Tu es depuis toujours d'autant plus aimable, conciliant, poli, plein d'égards, compatissant (j'entends : même extérieurement) que tu t'éloignes du magasin et de la maison, tout à fait comme un autocrate qui, une fois franchies les frontières de son pays, n'a plus une raison de continuer à se montrer tyrannique[11] ».
La stratégie consciente ou inconsciente de Kafka dans *Lettre au père* est retorse : affirmer la culpabilité du père dans tout ce dont le fils souffre (ou dit souffrir) – ses échecs de mariage, sa maladie, sa vie sociale, sa profession, ses peurs, sa « nullité » – est au fond le moyen de découvrir, sous le voile du tyran, l'innocence originelle du père. Une fois cette innocence dévoilée, comme un motif caché mais réel que l'auteur lui-même, peut-être, ne découvre qu'en cours d'écriture, reste l'incommunicabilité de l'écrit, qui ne sera jamais remis.

9 *Rapport pour une académie*, Franz Kafka, 1917.
10 Passablement de fables kafkaïennes mettent en scène des animaux pensants ou des personnages animalisés : singe, chiens, taupe, souris, vermine… Prises comme un ensemble, ces étranges métamorphoses font aussi écho à la condition de « l'être juif » pris dans la violence antisémite. Déshumanisation, exclusion et destruction de la vermine dans *La Métamorphose* ou encore effort d'assimilation violent mais vain dans *Rapport pour une Académie*, etc. De même, *Le Procès*, comme le suggère Michael Löwy dans *Franz Kafka, rêveur insoumis* (p.89-93), a pu être inspiré à Kafka par les grands procès antisémites de l'époque – le procès Tisza (Hongrie, 1882), l'affaire Dreyfus (France, 1894-1899), le procès Hilsner (Bohême, 1899-1900), le procès Beilis (Russie, 1912-1913). Pour un approfondissement, voir *Kafka en colère*, Pascale Casanova, Seuil, 2011.
11 *Lettre au père*, traduction Marthe Robert, Éditions Gallimard, 1957.

LETTRE AU PÈRE

Entretien avec Daniel Wolf

Propos recueillis par Hinde Kaddour

Kafka est souvent adapté au théâtre. Vous-même, vous avez proposé il y a deux saisons à la Comédie une adaptation du *Procès*.

Il y a de la « théâtralité » dans les fictions de Kafka. Ce qui est « kafkaïen » est fascinant. Les situations sont fortes, les relations sont opaques, les dialogues sont étonnants ; on les visualise, on les entend presque. Tant le cinéma que le théâtre ont souvent puisé dans cet univers singulier, sans toujours le déclarer. Dans l'adaptation pour douze comédien-nes du *Procès* que j'ai pu mettre en lecture l'an passé, je voulais me limiter aux seuls dialogues du roman, laissant tout le reste de côté, et cela à titre d'expérience, afin de voir si l'on pouvait très simplement « servir » Kafka au théâtre.

Comment avez-vous découvert la *Lettre au père* ?

Lors d'un bref séjour parisien, alors que je débutais dans mon travail de metteur en scène, j'avais vu dans Pariscope qu'on donnait en spectacle une *Lettre au père* – de Franz Kafka. J'ai été intrigué par le titre de la pièce et surtout par la proposition d'un « théâtre kafkaïen ». Mais comme je n'avais déjà plus à ce moment de mon séjour la possibilité d'y aller voir, je n'ai plus eu qu'une idée : rechercher ce texte. De Kafka je ne connaissais, outre sa légende, que *La Métamorphose* – lue en classe d'allemand.

Vous avez donc mis en scène la *Lettre au père* une première fois ?

Au « Grand Café du Grütli », en 1984. Je venais de travailler Ruzzante avec un comédien avec lequel je m'étais très bien entendu, Guy Valance, et nous avions envie de poursuivre ensemble avec cette *Lettre au père*. À ce moment déjà, je voulais voir le destinataire de la *Lettre* sur scène. Ce père était incarné par William Jacques, le fondateur du premier Théâtre de Poche, et notre scénographe était déjà Jean-Michel Broillet.

Le père sera interprété, dans cette nouvelle mise en scène, par Dominique Catton. Pourquoi choisir d'avoir le père sur scène ?

Pour l'écoute ! Quand je suis spectateur au théâtre, ce qui m'arrive tout de même passablement, j'ai parfois – trop souvent – du mal à écouter ce qui se dit sur la scène. Alors, même si je ne m'ennuie pas, je trouve le temps long : blabla, blabla, et j'attends la suite… Par réflexe professionnel, je me demande toujours ce qui se passe lorsque par bonheur ce qui se dit sur scène me parvient pleinement, ou à l'inverse, ce qui ne se passe pas bien lorsque, malgré ma bonne volonté, je ne capte que des bribes… J'essaie alors de repérer quel chemin devraient prendre les paroles pour me parvenir, pour me captiver et me procurer le plaisir élémentaire du théâtre. Le génie de l'auteur, la qualité du texte ne peuvent pas tout. C'est pourquoi mon travail de metteur en scène consiste prioritairement à organiser la circulation de la parole. Donc à insister sur l'écoute des acteurs entre eux, postulant que celle du public suivra. Il doit y avoir de multiples façons d'y parvenir. Pour cette *Lettre*, qui, de fait, est le soliloque d'un fils, j'ai toujours pensé qu'il fallait aussi donner à voir celui auquel le texte est destiné, ce « Très

cher Père », que le titre invoque. Il s'agit pour moi de placer à l'intérieur du dispositif théâtral un relais qui focalisera l'écoute du public. Le spectateur en effet s'identifie davantage à celui qui écoute qu'à celui qui parle. Enfin, il me semble impossible que l'auteur d'une lettre aussi accusatoire ne soit pas, dans le moment où il écrit, en relation émotionnelle avec celui auquel il veut s'adresser. Oui la « situation » est imaginaire, mais la relation est réelle.

Ce n'est donc pas un effet de réalisme que vous recherchez dans cette présence du père ?

La tentation réaliste est souvent un piège au théâtre. Et quelle que soit notre conception du « réalisme », notre texte ne s'y prêterait aucunement puisqu'il s'agit d'une lettre et non d'un drame – une « lettre d'avocat », selon les termes même de Kafka. Une approche procédurale m'attire davantage. Avec le scénographe nous recherchons un espace de jeu qui soit constitué d'éléments qui relèvent plus d'une sorte de reconstitution juridique que d'une évocation historique/naturaliste. On se souvient que Kafka était docteur en droit. Dans *Kafka : Le Combat avec la Loi*. (éd. Michalon), Denis Salas, lui-même magistrat, décèle dans l'œuvre l'omniprésence d'un « théâtre de la justice ».

Comment cela va-t-il se transcrire sur le plateau ?

Le studio Steiger de la Comédie ne se prête ni à l'illusion ni à l'abstraction. Cette contingence doit stimuler notre imagination. Nous avons donc cherché à contextualiser de façon très concrète les liens entre ce fils et ce père. Nous avons longtemps pensé à ce lieu où se déroulait le commerce paternel : *Galanteriewaren* en gros, un genre de mercerie sur la place centrale de Prague. Avec Jean-Michel nous sommes allés voir : à présent la boutique est une librairie largement dédiée au Totem-Kafka – une grande attraction touristique pragoise aujourd'hui – et nous avons trouvé là-bas des photos du magasin d'alors…Pourtant c'est l'idée de la chambre à coucher des parents qui s'est finalement imposée à nous : le lieu d'une conjugalité inaccessible au fils. On sait que la question la plus douloureuse qui opposa Franz à son père fut celle du mariage. On entrevoit un face à face mortel entre un fils qui ne réussira pas à devenir père et un père qui n'a pas réussi à lâcher prise. De plus, la quasi absence de la mère dans toute cette affaire ne manque pas d'intriguer ; une évocation de la chambre des parents nous semble pouvoir rendre cette absence d'autant plus sensible…

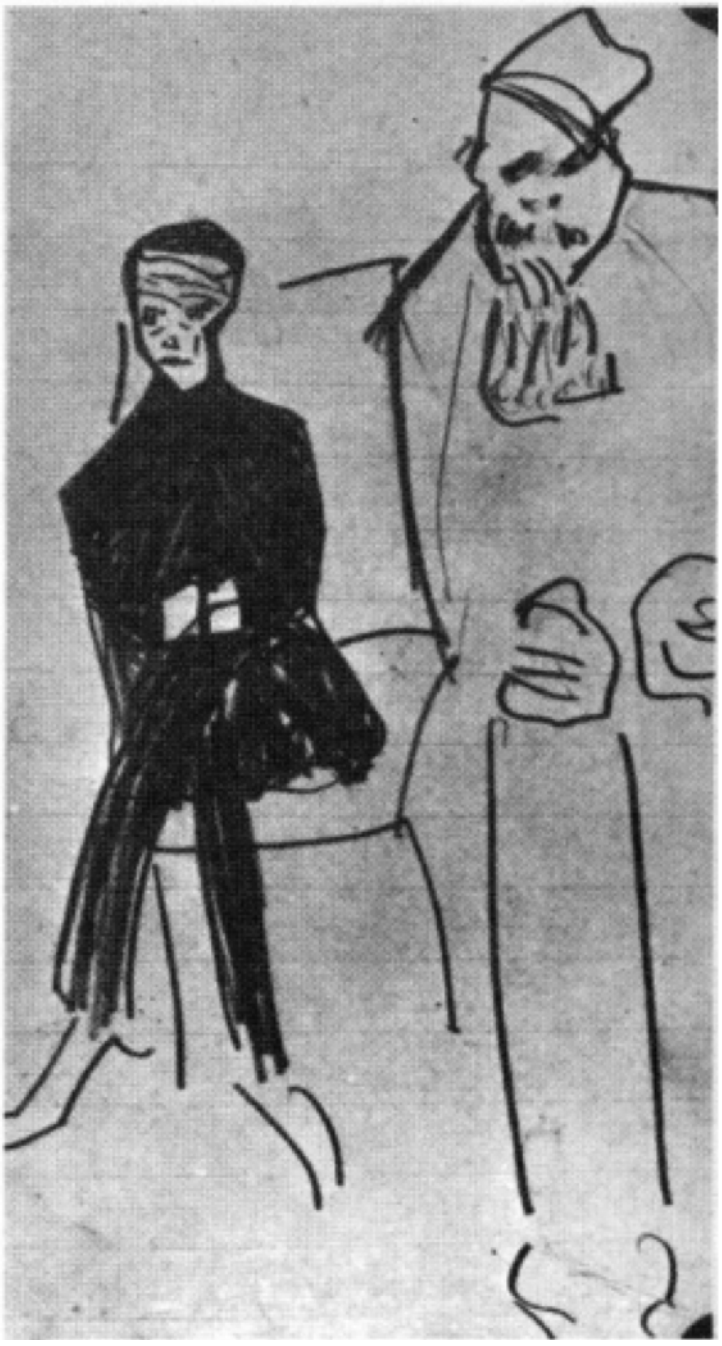
Comment procédez-vous concernant l'adaptation du texte ?

Le texte entier serait trop long. J'en ai laissé environ un tiers de côté. J'ai enlevé ce qui concernait les membres de la famille, oncles, sœurs, etc. J'ai presque systématiquement éliminé les propos concernant les personnes connues des seuls protagonistes. À partir de là, il a fallu recomposer l'ensemble, en rassemblant, en regroupant les thèmes. Enfin je me suis permis de fluidifier certains énoncés trop alambiqués pour la scène, et j'ai aussi cherché à élucider ceux qui résistaient à ma compréhension dans les diverses traductions. Il ne s'agit pas d'une œuvre de philologue, mais d'un travail centré sur l'oralité et sur l'écoute. Le texte est très fort, il n'y a aucune raison qu'il prenne l'allure d'un austère monologue. Je travaille à la pleine réception de ce texte par le public.

LETTRE AU PÈRE

Franz Kafka

«J'étais déjà écrasé par la simple existence de ton corps. Il me souvient, par exemple, que nous nous déshabillions souvent ensemble dans une cabine. Moi, maigre, chétif, étroit ; toi, fort, grand, large. Déjà dans la cabine je me trouvais lamentable, et non seulement en face de toi, mais en face du monde entier, car tu étais pour moi la mesure de toutes choses.»



Deux hommes qui attendent, dessin de Franz Kafka

Franz Kafka

KAFKA SUR ÉCRAN

- *The Trial* (*Le Procès*), mise en scène du *Procès* par Orson Welles datant de 1962, avec Anthony Perkins.

- *La Métamorphose*, téléfilm français de Jean-Daniel Verhaeghe, diffusé en 1983.

- *Le Château*, téléfilm français de Jean Kerchbron, diffusé en 1984 avec Daniel Mesguich dans le rôle de Joseph K.

- *Amerika-Rapports de classe* (*Klassenverhältnisse*), de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, 1984.

- *Kafka*, film de 1991 où Jeremy Irons joue le rôle de Franz Kafka. Ce film réalisé par Steven Soderbergh mêle la vie et l'œuvre de Kafka en un ensemble semi-biographique. Dans ce film, Kafka enquête sur la disparition de l'un de ses collègues, et de cette manière devient un acteur même de ses propres romans, à savoir *Le Procès* et *Le Château*.

- *Franz Kafka's It's a Wonderful Life*, court-métrage de 1993 primé de l'Academy Award et oscarisé de 1995, réalisé par Peter Capaldi avec Richard E. Grant dans le rôle de Kafka. Ce film mêle *La Métamorphose* avec *It's a Wonderful Life* de Frank Capra.

- *The Metamorphosis of Franz Kafka*, court métrage de 1993 de Carlos Atanes.

- *The Trial*, lui aussi de 1993, avec Kyle MacLachlan dans le rôle de Josef K. Le film suit de manière très stricte l'original. Le scénario est signé Harold Pinter.

- *Le Château* (*Das Schloß*), film de 1997 réalisé par Michael Haneke avec Ulrich Mühe et Susanne Lothar.

- *Menschenkörper*, court métrage de 2004 de Tobias Frühmorgen. Ce film est une interprétation libre et moderne du récit *Un médecin de campagne*.

- *Un voyage en Italie*, court métrage de 2006 de Christophe Clavert. Ce film est l'adaptation d'un fragment narratif du *Journal* de Kafka.

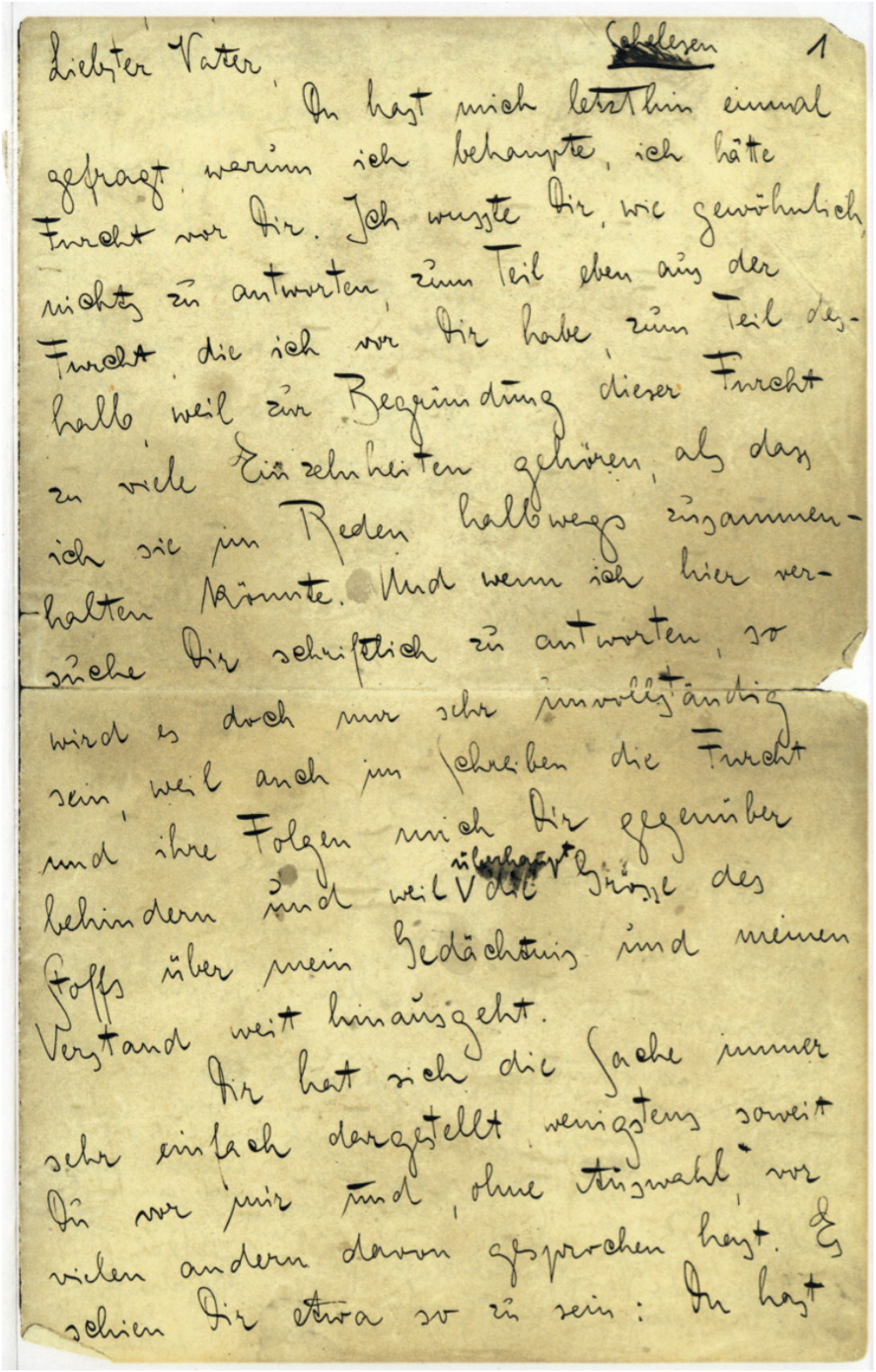
Les parents de Franz, Hermann et Julie Kafka, en 1913

« Homme entre les grilles », dessin de Franz Kafka

Franz Kafka

[…] L'essoufflement commençait déjà à se manifester ; aussi bien n'avait-il pas le poumon bien robuste, même dans sa vie antérieure. Tandis qu'ainsi il titubait, ouvrant à peine les yeux pour mieux concentrer ses énergies sur sa course, et que dans son hébétude il n'avait pas idée de s'en tirer autrement qu'en courant, et qu'il avait déjà presque oublié qu'il disposait des murs – en l'occurrence encombrés de meubles délicatement sculptés, tout en pointes et en créneaux –, voilà que, lancé avec légèreté, quelque chose vint atterrir tout à côté de lui et rouler sous son nez. C'était une pomme ; elle fut aussitôt suivie d'une deuxième ; Gregor se figea, terrifié ; poursuivre la course était vain, car son père avait décidé de le bombarder. Puisant dans la coupe de fruits sur la desserte, il s'était rempli les poches de pommes et maintenant, sans viser précisément pour l'instant, les lançait l'une après l'autre. Les petites pommes rouges roulaient par terre en tous sens, comme électrisées, et s'entrechoquaient. L'une d'elles, lancée mollement, effleura le dos de Gregor et glissa sans provoquer de dommage. Mais elle fut aussitôt suivie d'une autre qui, au contraire, s'enfonça littéralement dans le dos de Gregor ; il voulut se traîner un peu plus loin, comme si cette surprenante et incroyable douleur pouvait passer en changeant de lieu ; mais il se sentit comme cloué sur place et s'étira de tout son long, dans une complète confusion de tous ses sens. Il vit seulement encore, d'un dernier regard, qu'on ouvrait brutalement la porte de sa chambre et que, suivie par sa soeur qui criait, sa mère en sortait précipitamment, en chemise, car sa sœur l'avait déshabillée pour qu'elle respirât plus librement pendant son évanouissement, puis que sa mère courait vers son père en perdant en chemin, l'un après l'autre, ses jupons délacés qui glissaient à terre, et qu'en trébuchant sur eux elle se précipitait sur le père, l'enlaçait, ne faisait plus qu'un avec lui – mais Gregor perdait déjà la vue – et, les mains derrière la nuque du père, le suppliait d'épargner la vie de Gregor. […]

La Métamorphose, traduction Bernard Lortholary, Franz Kafka, 1915


Liebster Vater,

Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wusste Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als dass ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. Und wenn ich hier versuche Dir schriftlich zu antworten, so wird es doch nur sehr unvollständig sein, weil auch im Schreiben die Furcht und ihre Folgen mich Dir gegenüber behindern und weil die Grösse des Stoffs über mein Gedächtnis und meinen Verstand weit hinausgeht.

Dir hat sich die Sache immer sehr einfach dargestellt wenigstens soweit Du vor mir und ohne Zeugenschaft vor vielen andern davon gesprochen hast. Es scheint Dir etwa so zu sein: Du hast

Première page du manuscrit de *Lettre au père*, 1919.

LETTRE AU PÈRE

Quelques pères et fils au théâtre

1. Cléante et Harpagon dans *L'Avare* de Molière, 1668.

Cet extrait (II, 2) de L'Avare dévoile le fonctionnement du quiproquo dans la comédie. Il s'agit ici d'un double quiproquo. Cléante, fils d'Harpagon, se trouve chez maître Simon, un notaire, en compagnie de La Flèche. Cléante est venu dans ces lieux pour emprunter de l'argent à un usurier dont il ignore l'identité. De son côté, Harpagon est venu chez maître Simon pour prêter de l'argent à un inconnu, mais en exigeant des taux exorbitants. Le quiproquo repose sur le fait que le père et le fils ignorent qu'ils sont prêteurs et emprunteurs.

LA FLÈCHE.- Que veut dire ceci ? Notre maître Simon qui parle à votre père.
CLÉANTE.- Lui aurait-on appris qui je suis ? et serais-tu pour nous trahir ?
MAÎTRE SIMON.- Ah, ah, vous êtes bien pressés ! Qui vous a dit que c'était céans ? Ce n'est pas moi, Monsieur, au moins, qui leur ai découvert votre nom, et votre logis : mais, à mon avis, il n'y a pas grand mal à cela. Ce sont des personnes discrètes ; et vous pouvez ici vous expliquer ensemble.
HARPAGON.- Comment ?
MAÎTRE SIMON.- Monsieur est la personne qui veut vous emprunter les quinze mille livres dont je vous ai parlé.
HARPAGON.- Comment, pendard, c'est toi qui t'abandonnes à ces coupables extrémités ?
CLÉANTE.- Comment, mon père, c'est vous qui vous portez à ces honteuses actions ?
HARPAGON.- C'est toi qui te veux ruiner par des emprunts si condamnables ?
CLÉANTE.- C'est vous qui cherchez à vous enrichir par des usures si criminelles ?
HARPAGON.- Oses-tu bien, après cela, paraître devant moi ?
CLÉANTE.- Osez-vous bien, après cela, vous présenter aux yeux du monde ?
HARPAGON.- N'as-tu point de honte, dis-moi, d'en venir à ces débauches-là ? de te précipiter dans des dépenses effroyables ? et de faire une honteuse dissipation du bien que tes parents t'ont amassé avec tant de sueurs ?
CLÉANTE.- Ne rougissez-vous point, de déshonorer votre condition, par les commerces que vous faites ? de sacrifier gloire et réputation, au désir insatiable d'entasser écu sur écu ? et de renchérir, en fait d'intérêts, sur les plus infâmes subtilités qu'aient jamais inventées les plus célèbres usuriers ?
HARPAGON.- Ôte-toi de mes yeux, coquin, ôte-toi de mes yeux.
CLÉANTE.- Qui est plus criminel, à votre avis, ou celui qui achète un argent dont il a besoin, ou bien celui qui vole un argent dont il n'a que faire ?

2. Thésée et Hippolyte dans *Phèdre* de Racine, 1674.

Œnone, suivante de Phèdre, qui craint que sa maîtresse ne se donne la mort, a déclaré à Thésée à la scène précédente (IV, 1) qu'Hippolyte a tenté de séduire Phèdre en menaçant celle-ci, donnant pour preuve l'épée qu'elle a conservée. Thésée bannit Hippolyte.

THÉSÉE.
Ah ! le voici. Grands dieux ! À ce noble maintien
Quel œil ne serait pas trompé comme le mien ?
Faut-il que sur le front d'un profane adultère
Brille de la vertu le sacré caractère ?

Et ne devrait-on pas à des signes certains
Reconnaître le cœur des perfides humains ?

HIPPOLYTE.
Puis-je vous demander quel funeste nuage,
Seigneur, a pu troubler votre auguste visage ?
N'osez-vous confier ce secret à ma foi ?

THÉSÉE.
Perfide, oses-tu bien te montrer devant moi ?
Monstre, qu'a trop longtemps épargné le tonnerre,
Reste impur des brigands dont j'ai purgé la terre.
Après que le transport d'un amour plein d'horreur,
Jusqu'au lit de ton père a porté sa fureur,
Tu m'oses présenter une tête ennemie,
Tu parais dans des lieux pleins de ton infamie,
Et ne vas pas chercher sous un ciel inconnu
Des pays où mon nom ne soit point parvenu.
Fuis, traître. Ne viens point braver ici ma haine,
Et tenter un courroux que je retiens à peine.
C'est bien assez pour moi de l'opprobre éternel
D'avoir pu mettre au jour un fils si criminel,
Sans que ta mort encor honteuse à ma mémoire,
De mes nobles travaux vienne souiller la gloire.
Fuis. Et si tu ne veux qu'un châtiment soudain
T'ajoute aux scélérats qu'a punis cette main,
Prends garde que jamais l'astre qui nous éclaire
Ne te voie en ces lieux mettre un pied téméraire.
Fuis, dis-je, et sans retour précipitant tes pas,
De ton horrible aspect purge tous mes États.
Et toi, Neptune, et toi, si jadis mon courage
D'infâmes assassins nettoyèrent ton rivage,
Souviens-toi que pour prix de mes efforts heureux
Tu promis d'exaucer le premier de mes vœux.
Dans les longues rigueurs d'une prison cruelle
Je n'ai point imploré ta puissance immortelle.
Avare du secours que j'attends de tes soins
Mes vœux t'ont réservé pour de plus grands besoins.
Je t'implore aujourd'hui. Venge un malheureux Père.
J'abandonne ce traître à toute ta colère.
Étouffe dans son sang ses désirs effrontés.
Thésée à tes fureurs connaîtra tes bontés.

3. Hamm et Nagg dans *Fin de partie* de Samuel Beckett.
Hamm (aveugle, dans un fauteuil roulant) tyrannise celui qui pourrait être son fils (Clov) et attend

la mort de son père et de sa mère (Nagg et Nell), réduits à l'état de troncs enfermés dans des poubelles. Dans l'extrait qui suit, Hamm, après avoir obligé son père à écouter son « histoire » en échange d'une dragée, demande à Nagg et à Clov de prier.

NAGG (*joignant les mains, fermant les yeux, débit précipité*) : Notre Père qui êtes aux…

HAMM : Silence ! En silence ! Un peu de tenue ! Allons-y.

(*Attitudes de prière. Silence. Se décourageant le premier.*)

Alors ?

CLOV (*rouvrant les yeux*) : Je t'en fous ! Et toi ?

HAMM : Bernique ! (À Nagg.) Et toi ?

NAGG : Attends. (*Un temps. Rouvrant les yeux.*) Macache !

HAMM : Le salaud ! Il n'existe pas !

CLOV : Pas encore.

NAGG : Ma dragée !

HAMM : Il n'y a plus de dragées.

(*Un temps*).

NAGG : C'est normal. Après tout je suis ton père. Il est vrai que si ce n'avait pas été moi ç'aurait été un autre. Mais ce n'est pas une excuse. (*Un temps.*) Le rahat-loukoum, par exemple, qui n'existe plus, nous le savons bien, je l'aime plus que tout au monde. Et un jour je t'en demanderai, en contrepartie d'une complaisance, et tu m'en promettras. Il faut vivre avec son temps. (*Un temps.*) Qui appelais-tu, quand tu étais petit et avais peur, dans la nuit ? Ta mère ? Non. Moi. On te laissait crier. Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir.

(*Un temps.*) Je dormais, j'étais comme un roi, et tu m'as fait réveiller pour que je t'écoute. Ce n'était pas indispensable, tu n'avais pas vraiment besoin que je t'écoute. D'ailleurs je ne t'ai pas écouté. (*Un temps.*) J'espère que le jour viendra où tu auras vraiment besoin que je t'écoute, et besoin d'entendre ma voix, une voix. (*Un temps.*) Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, et avais peur, dans la nuit, et que j'étais ton seul espoir. (*Un temps. Nagg frappe sur le couvercle de la poubelle de Nell. Un temps.*) Nell ! (*Un temps. Il frappe plus fort.*) Nell !

LA LETTRE AU PÈRE

Par Daniel Wolf

L'art est comme une prière :
une main tendue dans l'obscurité qui veut saisir une part de grâce,
pour se muer en une main qui donne.
Franz Kafka

Le désastre généalogique

Fin 1919, à l'âge de 36 ans, Franz Kafka cherche à résoudre une grave crise qui vient de l'opposer à son père. Toute discussion étant manifestement vouée à l'échec, Franz choisit d'écrire – l'écriture étant son domaine souverain. Que s'est-il passé ? Franz vient de rompre ses fiançailles avec Julie Wohryzek, renonçant ainsi à un ultime projet de mariage, que son père condamnait sans ménagement. Franz, ce fils qui vit encore chez ses parents, a dû battre en retraite devant ce père qui l'empêche de devenir père à son tour.

Figés dans leurs rôles respectifs, les Kafka s'exposent évidemment à la catastrophe généalogique : le processus de génération est bloqué et le fils mourra avant le père, quatre ans plus tard.

Sur le moment pourtant, à la suite de ce nouvel échec, le fils se propose de remonter aux origines du différend, d'en faire un inventaire équitable, afin de soumettre au père *quelque chose qui serre la vérité d'assez près pour nous apaiser un peu, toi et moi, et nous rendre la vie et la mort plus légère.*

Si le projet d'écriture aspire à promouvoir une sorte de paix, sa mise en œuvre se heurte à l'inexorable. Le bilan est accablant, la lettre est insoutenable et le père n'en aura jamais connaissance.

Je ne crois pas que tu m'aies jamais aussi profondément humilié par tes paroles, ni plus clairement manifesté ton mépris.

L'humiliation ne devient explicite dans la lettre qu'à la suite des événements les plus récents, ceux liés aux dernières fiançailles de Franz. Pourtant, au fil de l'exposé, il apparaît que la propension à humilier s'est imposée très vite dans les *méthodes d'éducation* pratiquées par Hermann. Et l'humiliation, on le comprend encore ici, est une « rivière sans retour ».

Récemment, je me suis figuré que j'ai été vaincu par mon père étant petit enfant et que l'ambition m'a empêché de quitter le champ de bataille durant toutes ces années, bien que je sois constamment vaincu.

Le fils banni

La place du fils est intenable. C'est du moins ce qu'écrit Kafka, la nuit, dans une chambre proche de celle où dorment ses parents. Dans les trois récits qui marquent ses vrais débuts

en littérature, Kafka raconte la tragédie de fils bannis par des pères qu'ils ne cessent pourtant d'aimer. Du *Verdict* à *La Métamorphose* et au *Disparu*, des fils maudits sont punis de façon démesurée et frappés d'une condamnation irrévocable.

Seules vivent les choses qu'on a portées en soi. Tout le reste est vanité, n'est que de la littérature, dont rien ne justifie l'existence.

Dans *Le Verdict*, Georg Bendemann est condamné à la noyade ; dans *Le Disparu*, c'est le bannissement qui pousse le jeune Karl Rossman à s'embarquer pour l'Amérique ; au terme de *La Métamorphose*, une lapidation à coups de pommes achève le cafard géant qu'est devenu Gregor Samsa. Dans les trois cas, Kafka exhume un droit pénal archaïque issu d'une colère divine qui punit les offenses au sacré : la noyade judiciaire punit notamment les parricides depuis l'Antiquité ; la lapidation dans l'ancien droit hébreu donnait la possibilité aux parents de la victime de « jeter la première pierre » ; le bannissement a disparu d'Europe à la fin du XVIII^{e} siècle quand le droit de punir se sécularise.

Ces premières fictions datent de 1912. Rédigée sept ans plus tard pour un usage strictement familial, la *Lettre au père* atteste *a posteriori* de la réalité d'un antagonisme fatal. Mais à la différence des jeunes protagonistes de ses récits, Franz Kafka a choisi le combat ; et le lieu de ce combat sera la littérature.

Je combats, personne ne le sait ; quelques-uns s'en doutent, c'est inévitable ; mais personne ne le sait. J'accomplis mes devoirs quotidiens ; on peut me reprocher un peu de distraction, mais pas beaucoup. Bien entendu, chaque homme combat ; mais je combats plus que les autres : pour la plupart, ils combattent comme en dormant, comme lorsqu'on agite la main en rêve pour chasser une apparition ; mais je suis aux avant-postes, et je combats de mon plein gré jusqu'à l'épuisement complet de mes forces. Pourquoi suis-je sorti de la foule, si bruyante pour elle-même, mais silencieuse jusqu'à l'angoisse à mon point de vue, pourquoi suis-je sorti pour combattre aux avant-postes ? Pourquoi ai-je attiré l'attention sur moi ? Pourquoi suis-je maintenant inscrit sur la première liste de l'ennemi ? Je ne sais pas. Une autre forme de vie ne me semblait pas valoir la peine de vivre. Des hommes de cette espèce, l'histoire de la guerre les appelle des natures de soldats. Et pourtant il n'en est pas ainsi ; je n'espère pas la victoire, et je n'aime pas le combat pour lui-même ; je ne l'aime que parce qu'il est l'unique chose que j'ai à accomplir. Et en cette qualité, le combat me procure bien plus de joie que je ne suis réellement capable d'en savourer, plus que je ne puis en exhaler, et peut-être n'est-ce pas le combat, mais cette joie qui me fera périr.

Entre deux mondes

Le « théâtre de la justice » a dans l'œuvre de Kafka une intensité singulière. Les nombreuses adaptations dont cet auteur est l'objet depuis des décennies témoignent de la fascination qu'il n'a cessé d'exercer notamment sur les gens du spectacle. L'an passé, avec le *Processus Kafka* j'ai pu reprendre mon « compagnonnage » déjà ancien avec cet écrivain, artiste absolu

à mes yeux. La Comédie m'avait en effet invité à faire jouer mon adaptation du *Procès*, à titre d'essai.

Mettre en scène la *Lettre au père* est la poursuite de mon voyage dans la théâtralité de Kafka. Ici, une relation toxique, un réquisitoire insoutenable, une confrontation impossible… Cette scène qui n'a jamais eu lieu existe pourtant bel et bien, elle nous est même familière. Elle a lieu dans nos imaginaires et elle était bien sûr présente à l'esprit de celui qui écrivait la nuit, dans sa chambre peuplée de fantômes. À nous de chercher à la re-présenter.

LETTRE AU PÈRE

« L'allusion » par Roland Barthes

[...] À la vieille question (stérile) : pourquoi écrire ? le *Kafka* de Marthe Robert substitue une question neuve : comment écrire ? Et ce comment épuise le pourquoi : tout d'un coup l'impasse s'ouvre, une vérité apparaît. Cette vérité, cette réponse de Kafka (à tous ceux qui veulent écrire), c'est celle-ci : l'être de la littérature n'est rien d'autre que sa technique. En somme, si l'on transcrit cette vérité en termes sémantiques, cela veut dire que la spécialité de l'œuvre ne tient pas aux signifiés qu'elle recèle (adieu à la critique des « sources » et des « idées »), mais seulement à la forme des significations. La vérité de Kafka, ce n'est pas le monde de Kafka (adieu au kafkaïsme), ce sont les signes de ce monde. Ainsi l'œuvre n'est jamais réponse au mystère du monde, la littérature n'est jamais dogmatique. En imitant le monde et ses légendes (Marthe Robert a bien raison de consacrer un chapitre de son essai à l'imitation, fonction cruciale de toute grande littérature), l'écrivain ne peut mettre à jour que des signes sans signifiés : le monde est une place toujours ouverte à la signification mais sans cesse déçue par elle. Pour l'écrivain, la littérature est cette parole qui dit jusqu'à la mort : je ne commencerai pas à vivre avant de savoir quel est le sens de la vie.

Mais dire que la Littérature n'est qu'interrogation au monde, n'a de poids que si l'on propose une véritable technique de l'interrogation, puisque cette interrogation doit durer à travers un récit d'apparence assertive. Marthe Robert montre très bien que le récit de Kafka n'est pas tissé de symboles, comme on l'a dit cent fois, mais qu'il est le fruit d'une technique toute différente, celle de l'allusion. La différence engage tout Kafka. Le symbole (la croix du christianisme, par exemple) est un signe sûr, il affirme une analogie (partielle) entre une forme et une idée, il implique une certitude. Si les figures et les événements du récit kafkaïen étaient symboliques, ils renverraient à une philosophie positive (même désespérée), à un Homme universel : on ne peut diverger sur le sens d'un symbole, faute de quoi le symbole est manqué. Or le récit de Kafka autorise mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'il n'en valide aucune.

Tout autre est l'allusion. Elle renvoie l'événement romanesque à autre chose que lui-même, mais à quoi ? L'allusion est une force défective, elle défait l'analogie sitôt qu'elle l'a posée. K. est arrêté sur l'ordre d'un Tribunal : voilà une image familière de la Justice. Mais nous apprenons que ce Tribunal ne conçoit pas du tout les délits comme notre Justice : la ressemblance est déçue, sans cependant s'effacer. En somme, comme l'explique bien Marthe Robert, tout procède d'une sorte de contraction sémantique : K. se sent arrêté, et tout se passe comme si K. était réellement arrêté (*Le Procès*) ; le père de Kafka le traite de parasite, et tout se passe comme si Kafka était métamorphosé en parasite (*La Métamorphose*). Kafka, fonde son œuvre en en supprimant systématiquement les comme si : mais c'est l'événement intérieur qui devient le terme obscur de l'allusion.

On le voit, l'allusion, qui est une pure technique de signification, engage en fait le monde entier, puisqu'elle exprime le rapport d'un homme singulier et d'un langage commun : un système (fantôme abhorré de tous les anti-intellectualismes) produit l'une des littératures les plus brûlantes que nous ayons connues. [...]

Extrait de Roland Barthes, *Essais critiques*
© Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1964,
p. 140-141, coll. « Points Essais », 1981.

LETTRE AU PÈRE

« Franz Kafka » par Jorge Luis Borges

1883-1924. Ces deux dates délimitent la vie de Franz Kafka. Personne ne peut ignorer qu'elle fut marquée par d'importants événements historiques : la Première Guerre mondiale, l'invasion de la Belgique, les défaites et les victoires, le blocus des empires centraux par la flotte britannique, les années de la faim, la révolution russe qui fut porteuse d'une généreuse espérance et qui est aujourd'hui l'impérialisme, la débâcle, le traité de Brest-Litovsk et le traité de Versailles qui engendra la Seconde Guerre mondiale.

Elle fut également marquée par de nombreux faits intimes notés dans la biographie que Max Brod écrivit : les désaccords avec le père, la solitude, les études de droit, les horaires de bureau, la profusion des manuscrits, la tuberculose. Et aussi les grandes aventures baroques de la littérature : l'expressionnisme allemand, les exploits verbaux de Johannes Becher, de William Yeats et de James Joyce.

Le destin de Kafka consista à transformer les événements et les agonies en fables. Il narra de sordides cauchemars dans un style limpide. Et il n'est pas étonnant qu'il fut lecteur des Écritures et fervent admirateur de Flaubert, de Goethe et de Swift.

Il était juif, mais le mot juif ne figure pas, s'il m'en souvient, dans ses écrits – qui sont intemporels et, de ce fait, éternels.

Kafka est le plus grand écrivain classique de ce siècle tumultueux et étrange.

Texte issu du catalogue *Le Siècle de Kafka*,
Centre Georges-Pompidou, Paris, 1984.

LETTRE AU PÈRE

« Le mystère du corps » par Jean Starobinski

[…] Le premier des thèmes mythiques, pour Franz Kafka, c'est le mystère même du corps. L'étonnement enfantin d'être un corps semble demeuré vivant chez lui (et ce n'est d'ailleurs pas la seule donnée « enfantine » de son esprit). Mais cet étonnement devant la condition corporelle tourne vite à l'inquiétude : c'est dans son corps que l'homme s'éprouve séparé et limité ; dans certains instants malheureux, l'être incarné se sent devenir conflit – conflit entre la liberté de l'esprit et la fatalité de la constitution physique… Et ce qui inquiète Kafka par-dessus tout, c'est la différence corporelle. Le corps le préoccupe dans la mesure où il représente une frontière qu'on ne parvient pas à franchir : on n'échappe pas à son corps, et l'on est seul avec son corps. Le fait d'appartenir à son corps représente déjà pour lui un état de rupture, un retranchement essentiel. La « corporalité » (comme la temporalité) paraît être pour Kafka un des aspects du péché, et l'une des formes de l'absurde. L'incarnation est un acte manqué.

Non seulement il faut cohabiter avec un corps, mais, ce qui est bien pire, il faut cohabiter avec un corps inférieur. C'est ici que se noue chez Kafka ce qu'on pourrait appeler le complexe de l'infériorité corporelle. Ce complexe n'est pas de même nature que le « complexe d'infériorité » du type courant, que Kafka n'éprouve pas, car il lui est totalement indifférent de se comparer aux autres hommes. Son complexe n'est pas d'infériorité relative, mais d'infériorité absolue. Il y a là pour lui tout d'abord des données personnelles très obsédantes. Il sait qu'il a conservé le visage et le physique de l'adolescent. On lui donne dix-huit ans alors qu'il en a trente. Il se sent prisonnier d'une éphébie qui ne peut pas prendre fin, éternellement « garçon » et soumis à la contraignante volonté paternelle ; « recevoir un corps » est pour lui un problème inséparable de cette autre attente : recevoir l'être. Il en vient à croire que c'est pour sa punition qu'il en est privé. L'état d'homme fait lui paraît refusé. Il lui faudra accepter la situation permanente du fils, dans la soumission et l'obéissance inconditionnelle. Il demeure dans la position inférieure et subordonnée, celui qui reçoit les ordres et qui est passible du châtiment. Mais il ne songe pas à renverser l'autorité qui l'écrase, il sait qu'il n'en a ni le droit ni la force ; il ne désire que se justifier à ses yeux – et c'est ici l'un des nœuds qui unissent étroitement l'expérience de la « corporalité » et le sentiment de culpabilité. Deux grands thèmes se rejoignent ainsi : le thème de l'animal et le thème de la justice.

L'animalité représente d'une façon absolue la situation corporelle inférieure. Le déclassement biologique de l'animal à l'homme est la figure, accentuée mythiquement, de la relation de Kafka au père. On ne peut pas exprimer plus complètement la solitude effrayante et la totale impossibilité du dialogue : toute tentative de communication est faussée d'avance, toute commune mesure est retirée. (Il faudrait relire ici les premières lignes de *La Métamorphose*.) Et c'est à ce niveau que l'on voit naître un thème qui parcourt toute l'œuvre de Kafka, le thème de l'échec de la connaissance : l'homme-devenu-vermine de *La Métamorphose* raisonne, calcule à perte de vue et cherche d'hypothèse en hypothèse à se tirer d'affaire. Son sort n'en est que plus désespéré, car il est incapable de comprendre ce qu'il faudrait savoir pour réparer le malheur. L'intelligence, qui semble encore disposer de tous ses mécanismes, se trouve hors d'état de connaître. Elle est absolument vaine, il n'y aura aucun salut par son intermédiaire. Le fait même de la déchéance corporelle l'a falsifiée et l'a réduite à l'impuissance. Dans *Le Terrier*, cette situation est poussée à la limite : l'animal est totalement seul, livré à l'agitation de

« Le mystère du corps » par Jean Starobinski

ses pensées. Il n'y a plus d'interlocuteur, sinon la menace indéterminée, l'adversaire encore invisible dont on entend le bruit d'approche souterrain : c'est la mort qui viendra imposer un silence décisif aux questions infinies de l'angoisse, mais, avant qu'elle puisse être considérée en face, le récit s'interrompt brusquement. Le monologue demeure entièrement commandé par la peur de l'ennemi sans nom, et cette peur apparaît comme l'unique « milieu intérieur » psychique qui corresponde à l'infériorité physique de l'animal. La peur est si violente qu'elle paraît provoquer l'adversaire inconnu et exiger de recevoir la mort. (Cette peur est-elle si différente de celle qui a ravagé l'inconscient collectif de notre époque ?) [...]

Extrait de Jean Starobinski, « Figures de Franz Kafka » (août 1944),
in *Franz Kafka, La Colonie pénitentiaire*.
Nouvelles suivies d'un journal intime, Paris/Fribourg,
éd. Egloff, 1945, p. 53-57.

LETTRE AU PÈRE
Biographies

Franz Kafka naît en 1883 dans une famille juive de langue allemande, à Prague. Cette capitale provinciale de la Bohême appartient alors à l'Empire austro-hongrois et est dominée par Vienne.
Kafka fait de solides études de droit et passe son doctorat en 1906. Il se spécialise dans le droit du travail et évalue en expert, pour plusieurs compagnies d'assurances, les risques encourus par les travailleurs au sein des sociétés qui les emploient. Kafka aime la vie nocturne des cafés, des Weinstuben, des cinémas de Prague. Il aime aussi le sport, les femmes et les voyages. Il s'intéresse à toutes les nouvelles technologies.
Les blessures, les angoisses de l'écriture appartiennent à une seconde vie. Encouragé par son ami Max Brod, il écrit sans relâche. Dès 1904, il commence la rédaction de *Description d'un combat*, la plus ancienne de ses œuvres conservées. Huit pièces en prose paraissent dans la revue Hyperion en 1908. Il commence aussi à tenir son *Journal*. En 1912 paraît son premier recueil de nouvelles, *Regard*, suivi en 1915 de *Métamorphose* et en 1916 de *Verdict*.
Sa vie sentimentale est agitée, entre fiançailles et ruptures avec Felice Bauer en 1913 et 1917 – les *Lettres à Felice* font partie aujourd'hui de ses écrits les plus célèbres –, et le renoncement à son mariage avec Julie Wohryzek en 1919. Atteint de tuberculose, sa santé se détériore. Il connaît alors de longues phases d'alitement et de dépression. En 1923 il s'éprend de Dora Diamant, dans les bras de laquelle il meurt en 1924, au sanatorium de Kierling. Il est enterré dans le nouveau cimetière juif de Prague. Dans une lettre à Max Brod, il demande la destruction de ses manuscrits. Max Brod, en toute conscience, contrevient à cet ordre, et fera paraître successivement *Le Procès* (1925), *Le Château* (1926), *L'Amérique* (1927), *Le Terrier* (1931), son *Journal* (1937).

Daniel Wolf est comédien et metteur en scène. Diplômé de l'ESAD, au Conservatoire de Genève, il trouve aussitôt son premier engagement parmi l'équipe permanente du Théâtre de Carouge, dirigé alors par François Rochaix. Ensuite il participe à la fondation d'une troupe indépendante où il se forme à la mise en scène. Par la suite il est régulièrement présent dans les institutions ou les compagnies théâtrales de Suisse romande, et intervient en tant que formateur dans les écoles professionnelles, principalement la SPAD à Lausanne, l'École Serge Martin et l'ESAD à Genève. Pour mémoire, quelques-unes de ses réalisations dans les institutions de la région : *Jenin, fils de rien, farce médiévale*, *Lettre au père* de Franz Kafka, *Vêtir ceux qui sont nus* de Luigi Pirandello, *Play Strindberg* de Friedrich Dürrenmatt, *Le Sopha* d'après Crébillon fils, *Le Serviteur absolu* de Louis Gaulis, *Décadence* de Steven Berkoff, *Haroun et la mer des histoires* d'après Salman Rushdie, *Après la répétition* d'Ingmar Bergman, *Le Dibouk* de Shalom Anski, *La Double Inconstance* de Marivaux, *Au bout du rouleau* de Manon Pulver, *Hiver* de Jon Fosse, *Processus Kafka* d'après *Le Procès* de Franz Kafka.

LETTRE AU PÈRE

Extraits

Hermann : Je t'ai toujours aimé, même si, en apparence, je ne me suis pas conduit avec toi comme d'autres pères le font, pour la bonne et simple raison que je ne sais pas simuler comme d'autres.

Franz : Tu ne sais pas simuler, c'est vrai ; mais affirmer pour cette seule raison que les autres pères sont des simulateurs, soit est pur ergotage, et c'est n'est plus la peine de discuter, soit exprime en termes voilés le fait – et c'est ce que je pense – que quelque chose ne va pas entre nous, que tu y as contribué - mais sans en être coupable. Si c'est ce que tu penses vraiment, alors nous sommes d'accord.

J'étais un enfant craintif, ce qui ne m'empêchait pas d'être têtu, comme le sont les enfants ; il est certain aussi que ma mère me gâtait, mais je ne peux pas croire que j'aie été particulièrement difficile à mener, je ne peux pas croire qu'avec un mot gentil, un bon regard, en me prenant simplement par la main, on n'eût pu obtenir de moi tout ce qu'on voulait. Or tu es bien, au fond, un homme bon et tendre ; j'aurais été heureux de t'avoir pour ami, pour patron, pour oncle, pour grand-père, et même (avec plus d'hésitation déjà) pour beau-père. Mais comme père, tu étais trop fort pour moi, d'autant que mes deux frères étaient morts en bas âge, que mes sœurs sont venues bien plus tard et qu'il m'a donc fallu soutenir tout seul le premier choc, ce pourquoi j'étais beaucoup trop faible.

...

À cette époque, j'étais déjà écrasé par ta simple apparence physique. Je me souviens, par exemple de ces jours, à l'école de natation, où nous nous déshabillions ensemble dans une cabine. Moi, maigre, chétif, étroit ; toi, fort, grand, large. Dans la cabine déjà je me faisais un effet lamentable, non seulement face à toi, mais face au monde entier, car tu étais pour moi la mesure de toutes choses. Et lorsqu'ensuite nous sortions pour aller vers les gens, moi te tenant la main, petit squelette flageolant, pieds nus sur les planches, paralysé par la peur de l'eau, incapable de répéter les mouvements de la nage, qu'avec les meilleures intentions du monde, mais pour ma plus grande honte, tu faisais et refaisais inlassablement devant moi, j'étais très désespéré ; et, à de tels moments tous les déboires que j'essuyais dans tous les domaines faisaient chorus en moi avec un écho assourdissant. Là où je me sentais encore le mieux, c'est quand parfois tu te déshabillais le premier et que je pouvais rester seul dans la cabine, retardant la honte de mon apparition publique, jusqu'au moment où tu venais voir ce que je faisais et où tu me poussais dehors. Je t'étais reconnaissant de ne pas sembler remarquer ma détresse, et, aussi bien, étais-je fier du corps de mon père. Quelque chose de cette différence d'ailleurs subsiste encore aujourd'hui entre nous.