

Le Procès de Kafka à Welles

Objet d'étude : Littérature et cinéma

Accompagnement du programme de littérature Classe terminale de la série littéraire

Préface

Après *Nadja* d'André Breton, dans le cadre de l'objet d'étude intitulé « langage verbal et image », mais cette fois sous la rubrique « littérature et cinéma », *Le Procès* de Kafka et la transposition cinématographique qu'en a donnée Orson Welles en 1963 sont inscrits au programme de la classe terminale littéraire pour les deux années scolaires à venir. On l'aura compris : ce sont les deux œuvres qui sont là convoquées, à dignité égale, et qui devront donc être considérées avec la même attention au sein de la séquence dévolue à cet objet d'étude. Le cinéma a pleinement sa place dans l'enseignement des Lettres, surtout lorsqu'il « adapte » un grand texte littéraire. L'adaptation ne se réduit pas à la captation d'un texte source, elle propose un transfert d'une forme artistique vers une autre, d'un langage vers un autre, et ce sont les modalités de cette transposition que l'on interrogera. En conséquence, on ne saurait regarder le film d'Orson Welles comme le dévoiement, la trahison ou l'imparfaite illustration du roman de Kafka. On le questionnera, on ira au-delà des images, en tentant de cerner, sans jargon mais avec les quelques outils indispensables que requiert une étude filmique digne de ce nom, les éléments de la poétique et de l'esthétique de Welles. De la même manière, mais dans le cadre d'une séquence qui ne saurait, par sa longueur excessive, porter atteinte à l'équilibre de l'année, on analysera le texte de Kafka comme on le fait d'ordinaire, en considérant, par exemple, le personnage, l'espace, labyrinthique et piégé, la symbolique et le surgissement de l'incompréhensible... Mais c'est le passage d'une écriture à une autre, le jeu des variations, des transpositions – parce que toute adaptation est lecture et proposition d'une interprétation – qui sera le support privilégié de tous les questionnements, de toutes les interrogations, préluant à celles de l'examen final.

Un groupe, constitué de professeurs, d'un inspecteur pédagogique régional, d'inspecteurs généraux, a élaboré le document de travail qui suit. Il n'est en aucune façon un modèle de cours : c'est un ensemble de suggestions, de pistes pour la lecture et la réflexion. Il part du roman pour aller vers le film et propose, chaque fois, des prolongements pédagogiques parfaitement exploitables en classe. Il analyse le texte de Kafka et les images de Welles, s'appuie sur une étude de séquences filmiques et rappelle les termes nécessaires en la matière. Les deux œuvres, exigeantes, incontestables, sont des jalons majeurs du XX^{ème} siècle. Et, dans l'une comme dans l'autre, pour reprendre le mot de Malraux, l'intérêt ne se réduit pas à « la seule part du récit ». Du labyrinthe imaginaire de Kafka à celui d'Orson Welles, recréé dans les décors fantomatiques de la gare d'Orsay, un itinéraire – de lecture et d'interprétation – se dessine, qui passionnera sans nul doute les élèves et tous ceux qui auront à les guider dans ce travail.

Sommaire

1. Aperçus concernant la situation du <i>Procès</i> dans l'œuvre de Kafka.....	2
2. L'architecture du <i>Procès</i> de Kafka.....	10
3. L'espace dans <i>Le Procès</i> de Kafka.....	13
4. Welles et Kafka : fidélité et infidélités.....	19
5. De Kafka à Welles : d'un <i>Procès</i> , l'autre.....	26
6. Etude de deux séquences filmiques.....	31
Annexe 1. Terminologie pour l'étude d'un film	35
Annexe 2. Bibliographie.....	37

1. Aperçus concernant la situation du *Procès* dans l'œuvre de Kafka. L'évidement et l'inquiétude

Publié dans le premier tome des Œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade entre *L'Amérique* et *Le Château*, *Le Procès* paraît constituer aux yeux des spécialistes le cœur des romans de Kafka. La découverte d'une œuvre aussi importante dans l'écriture de son auteur comme dans l'histoire littéraire du XX^{ème} siècle peut donc à bon droit imposer une réflexion sur les contextes et cotextes du roman, qui prenne en compte les thèmes et procédés kafkaïens pour mieux cerner les enjeux du livre et mieux en dégager les spécificités. Essentielle au plan culturel, en ce qu'elle fait du livre au programme l'occasion d'entrer dans l'intégralité d'une œuvre, cette démarche s'avère d'autant plus nécessaire qu'elle devrait se voir rejouée concernant la création d'Orson Welles, l'appropriation du *Procès* par le cinéaste prenant tout son sens dès qu'elle se voit située dans l'histoire des années soixante, celle de l'art cinématographique, enfin le mouvement propre à la création wellésienne.

Cependant, dans le cadre contraint des horaires et programmes, pareil élargissement des perspectives tient de la gageure et fait courir le risque évident de la dispersion. D'interminables préalables finiraient par dévorer le temps imparti à l'étude des deux œuvres comme à leur confrontation. C'est pour répondre à cette difficulté que nous proposons quelques pistes afin de situer, dans l'espoir de mieux le comprendre, le roman dans la création et l'univers de Kafka. Sans prétendre évidemment à l'exhaustivité, on envisagera quelques thématiques dominantes, puis certains procédés romanesques avant de tirer le bilan d'une évolution esthétique.

L'obsession judiciaire

On trouve dans le *Journal* de Kafka, à la date du 20 décembre 1910, soit quatre ans avant la rédaction du roman, l'aveu d'une espérance paradoxale : « Un appel retentit sans cesse à mon oreille : Puisse-tu venir, tribunal invisible ! »¹. Trouble hantise d'un être marqué par la faute, et qui réclame l'advenue d'une puissance indiscernable : la question hante l'ensemble de l'œuvre de Kafka. S'il prend effectivement place dans une véritable constellation d'écrits à la thématique judiciaire, le temps de sa rédaction permet de rapprocher *Le Procès* de récits aux titres éclairants : Kafka rédige la nouvelle *Le Verdict* dans la nuit du 22 au 23 septembre 1912, *La Colonie pénitentiaire* (ou *A La Colonie pénitentiaire* suivant les traductions) entre le 4 et le 18 octobre 1914, lors d'un congé obtenu dans le but d'avancer la rédaction du *Procès*. A la différence de notre roman, les deux récits connaîtront une publication du vivant de Kafka (*Le Verdict* en 1916, *La Colonie pénitentiaire* en 1919). Convaincu de tenir avec ces œuvres une thématique fondamentale, l'écrivain avait même envisagé la parution d'un volume intitulé "Châtiments" ("*Strate*") qui regrouperait ces deux récits et *La Métamorphose*, laquelle lui semblait nécessaire pour servir de lien entre les deux textes.

Dans tous les cas, la culpabilité est aussi essentielle qu'énigmatique. De même que Joseph K. est arrêté "sans avoir rien fait de mal"², de même le condamné de *La Colonie pénitentiaire* "ne connaît pas sa propre sentence". Quand le voyageur interroge : "Il sait tout de même qu'il est l'objet d'une condamnation ?", l'officier chargé d'exécuter le châtiment insiste : "Non plus", "Il n'a pas eu l'occasion de se défendre". "Le principe d'après lequel je décide, le voici : la faute est toujours certaine"³, insiste l'officier. Georges Bendemann dans *Le Verdict* est de la même manière essentiellement fautif, au point qu'il ne saurait échapper à la culpabilité, qu'il se marie ou non : "Tu étais, au fond, un enfant innocent, mais, plus au fond encore, un être diabolique. Et c'est pourquoi, sache ceci : je te condamne en cet instant à la noyade"⁴.

Quand bien même elle se trouvait inexplicquée et sans doute inexplicable, la sentence était cependant énoncée en 1912. Si elle n'est pas communiquée au condamné dans *La Colonie pénitentiaire*, elle se voit elle aussi explicitée par le texte (l'ordonnance y avait en effet pour aberrant devoir de se lever à chaque heure et saluer le seuil d'une maison, ce que le sommeil

¹ Kafka, *Journal*, Pléiade tome III, p. 14.

² Première phrase du *Procès*, Garnier-Flammarion (traduction de Bernard Lortholary), p. 29.

³ Kafka, *Œuvres complètes*, Pléiade tome II, p. 309.

⁴ Kafka, *Œuvres complètes*, Pléiade tome II, p. 191.

l'avait empêché de faire). La proximité thématique entre les trois récits permet alors de mieux saisir le travail particulier d'effacement des marques propre au *Procès* : cette fois, ni la faute, ni le verdict, ni même la figure de la Loi ne sont montrés. Loin d'exploiter l'amplitude romanesque en direction d'une plus grande explicitation, *Le Procès* paraît au contraire, et par-delà même son caractère inachevé, creuser le lacunaire, proposer ce que Roland Barthes a judicieusement appelé "le terme obscur de l'allusion"⁵. La double contrainte propre au *Verdict* (Bendemann serait coupable de se marier, coupable de ne le pas faire) ou l'arbitraire de *La Colonie pénitentiaire* figurent dans *Le Procès* une plus implacable énigme, en ce que la Loi ne se déclare même plus. En cela, le roman marque une progression dans la manière de Kafka, un cryptage supplémentaire que l'on retrouvera en 1917 dans "Lors de la construction de la muraille de Chine" ("c'est malgré tout une situation extrêmement pénible que d'être gouverné par des lois que l'on ignore"⁶) et pour finir dans les vertigineuses béances du *Château*.

Les ébauches romanesques données à lire dans le *Journal* de Kafka confirment d'ailleurs cette volonté d'estompe : en date du 29 juillet 1914⁷, on voit en effet un début de récit mettant en scène un personnage accusé de vol par son patron. S'il proteste de sa bonne foi, il est avéré cependant qu'il a volé de l'argent afin de se rendre au théâtre en compagnie d'une jeune femme ("Je n'ai pas volé, ce fut là ma première parole, mais j'avais le billet de cinq florins à la main et la caisse était ouverte"⁸). Le roman dissimule ces premières données : initialement, la culpabilité n'avait (presque) rien de problématique ; la condamnation était assumée par un tribunal visible, qui faisait face au coupable ; enfin, la faute était explicitement reliée à la présence féminine (c'est pour une certaine Sophie que le personnage a volé). Tous les traits de cet avant-texte se retrouveront dans le roman : l'accusation, le lien mystérieux entre la faute et le désir, la théâtralité même (le Tribunal ayant des allures de représentation publique) mais ils sont distendus, compliqués, au point de ne plus présenter qu'une réalité toujours échançrée par un mystère d'autant plus inquiétant que banalisé.

Face au père

La prise en compte d'une nouvelle comme *Le Verdict* conduit aussi à envisager le lien, éminemment kafkaïen, de la Loi à la figure du Père. C'est en effet devant son père que comparait Georges Bendemann, l'importance de cette figure écrasante pour Kafka n'étant plus à prouver. Il est évident qu'on lira avec intérêt l'extraordinaire *Lettre au père*⁹ rédigée par l'écrivain en novembre 1919, et qui ne fut finalement jamais transmise à Hermann Kafka. On y voit la faute et le sentiment de culpabilité au cœur de l'existence même du créateur, au point qu'il est aisé dès lors de se livrer, la concernant, à une interprétation d'ordre psychanalytique. L'écrivain a lui-même établi le lien entre Joseph K. et sa propre psyché, puisqu'il mentionne dans la *Lettre* : "j'avais gagné en échange une infinie culpabilité (en souvenir de cette infinité, j'ai écrit fort justement un jour au sujet de quelqu'un : Il craint que la honte ne lui survive.)"¹⁰ en proposant à son destinataire de lire comme un sentiment personnel la dernière phrase du *Procès*.

Mais le fil familial, apparent dans *Le Verdict* comme autrement dans *La Métamorphose*, est à son tour dans *Le Procès* effacé. Joseph K. dispose ainsi d'un "oncle" dont il est précisé qu'il fut "jadis le pupille". Notre roman renoue ici avec un dispositif inventé dès le premier roman de Kafka, *L'Amérique*, rédigé en 1912. Exilé par sa famille, le personnage principal de ce roman d'apprentissage, Karl Rossmann, découvre comme par miracle dès son arrivée aux Etats-Unis un oncle prenant pour un temps le relais du père éloigné¹¹. Loin cette fois d'incarner l'écrasement par la Loi, de figurer un Père légèrement décalé sur le curseur généalogique, un "oncle d'Amérique" au sens propre, richissime et exigeant, celui du *Procès* incarne un adjuvant un peu encombrant, qui traîne K. chez Maître Huld. Inquiet, geignard ("tu me fais attendre des heures sous la pluie (...) et

⁵ Roland Barthes, « La réponse de Kafka », *Essais critiques*, Points/Seuil, p.141.

⁶ Kafka, *Pléiade* tome II, p. 576.

⁷ Extrait du *Journal*, le texte a été publié dans la *Pléiade* tome II, p. 290-291.

⁸ *Pléiade* tome II, p. 291.

⁹ Ce texte superbe est disponible au format poche dans la collection « Petite bibliothèque ombres », éditions Ombres, Toulouse, 1994, dans une traduction de François Rey. Il apparaît aussi dans le tome IV des œuvres de Kafka dans la Bibliothèque de la Pléiade, pp.831 à 881, sous le titre, un peu moins bienvenu, de « Lettre à son père ».

¹⁰ Kafka, *Lettre au père*, op. cit., p. 53.

¹¹ Kafka, *L'Amérique*, *Pléiade* tome I, chapitre II, « L'Oncle », pp. 32 à 45.

me ronger de soucis"),¹² il est très loin de présenter la stature effrayante et la solidité du père - procureur de la biographie de Kafka ou du *Verdict*. Symptomatiquement, le chapitre le plus directement "familial" du *Procès* fut inachevé, et donc relégué dans les "chapitres ébauchés" de l'œuvre telle qu'elle nous est donnée à lire dans ses différentes reconstructions. La "visite à la mère" invite à considérer encore plus attentivement l'absence du père dans le roman : la mère vit seule, elle devient aveugle, reçoit de l'argent de Joseph qui cependant la délaisse et se le reproche. Le roman inscrit de la sorte une culpabilité familiale en filigrane, mais avec une autorité projetée dans des lointains éblouissants : face à la Loi dans *Le Verdict*, le personnage kafkaïen ne peut plus désormais se situer que devant elle, relégué devant les portes de la Loi comme plus tard devant l'inaccessible *Château*. Une fois encore, *Le Procès* se situe à mi-chemin entre des thématiques explicites et l'abstraction énigmatique du dernier roman.

Cependant, la connaissance du dispositif du *Verdict* ne manque pas d'éclairer certaines scènes du *Procès*. Il est frappant en effet de considérer que Maître Huld - Maître "Grâce" ! - reçoive Joseph K. malade et alité, quand c'est depuis son lit que le père de Georges laissait tomber son verdict. Lieu du sommeil (et du cauchemar kafkaïen), de la sexualité, peut-être même de la conception de tous les Joseph ou Franz K., le lit des vieillards est aussi l'instrument d'un chantage à la maladie et à l'épuisement, enfin le trône d'où ils peuvent dominer et condamner les jeunes gens. Dans *Le Procès*, domination et humiliation atteindront essentiellement le négociant Block. Mais la connivence entre le défenseur et le tribunal invisible n'est pas une hypothèse à exclure, au point que l'étrange avocat pourrait participer du jugement de Joseph au moins autant qu'il s'y opposerait : " - Vous fréquentez les tribunaux ? - Oui, dit l'avocat. - Tu poses des questions puérides, dit l'oncle. - Qui voulez-vous que je fréquente, sinon les gens de ma profession ? ajouta l'avocat. C'était tellement irréfutable que K. ne répondit rien"¹³. Irréfutable, en effet, au point que l'insistance du dialogue rend justement dans ce passage une telle fréquentation un peu suspecte, ambiguë...

D'autre part, la rivalité sexuelle de l'avocat et de Joseph concernant Léni, comme la difficulté pour le jeune homme de se débarrasser de son "défenseur" dans le chapitre "L'avocat déchargé du dossier" façonnent une situation éminemment œdipienne. On notera d'ailleurs combien le film infléchit en ce sens la figure de l'avocat, ne serait-ce qu'en donnant au vieillard barbu du roman les traits d'Orson Welles lui-même. Le "père" du film a ainsi choisi de s'inscrire dans l'image en prêtant au personnage de l'avocat sa silhouette imposante, qui remplit l'espace de l'écran, face à un Anthony Perkins élancé et fragile, comme le "géant" de la *Lettre au père* occupe une cabine de piscine ("Moi maigre, faible, le corps étroit ; toi, grand, fort, large"¹⁴).

Une affaire de femmes

Familial, paternel, divin, ou plus mystérieusement encore enraciné dans les méandres de la conscience du "coupable", le "Procès" figure d'abord pour son créateur une récente expérience biographique. La liaison complexe, presque essentiellement épistolaire, de Franz Kafka avec Felice Bauer a fini en effet par prendre la forme de véritables fiançailles célébrées à Berlin (lieu de résidence de Felice) les 12 et 13 avril 1914. La rupture des fiançailles donna lieu le 12 juillet à ce que *Le Journal* appelle "Le tribunal de l'Askanischer Hof" du nom de l'hôtel où Franz Kafka s'est senti mis en accusation par la famille réunie¹⁵. Le sentiment d'un procès anticipe de peu la rédaction du roman qui en raconte un autre. Mais la circulation entre l'écriture et la vie est plus subtile, si l'on veut bien considérer que *Le Verdict*, directement lié à la question des "fiançailles", fut rédigé deux ans avant l'événement biographique. Tout se passe donc comme si Kafka avait d'abord rédigé sa vie, avant de la soumettre à ce que l'écriture lui avait proposé. En bon disciple flaubertien, d'ailleurs, Kafka n'envisageait pas de compatibilité entre le souci de l'œuvre et celui du mariage : il lui fallut se "défaire" de Felice pour se plonger aussitôt dans l'intense période de création qui suivit leur rupture. Raconter le jugement, c'est donc le contraire de le subir : seule

¹² *Le Procès*, op. cit., p. 150.

¹³ *Le Procès*, op. cit., p. 141.

¹⁴ Kafka, *Lettre au père*, op. cit., p. 19.

¹⁵ On consultera à ce sujet les diverses biographies de Kafka données en annexe, de même que l'éclairante et très accessible étude de Claude Thiébaud *Les Métamorphoses de Franz Kafka* publiée dans la collection Découvertes/Gallimard.

l'absence des femmes (qui à l'inverse "parasiteront" Joseph K. dans *Le Procès*) peut favoriser l'écriture.

C'est alors par le détour que le contexte scriptural et biographique met au jour une dimension importante du roman. La "faute", celle-là même dont se libère Franz, est peut-être postérieure à l'accusation : Joseph K vit sous le signe d'une culpabilité qui l'embellit, et le rend tout particulièrement séduisant pour les femmes. Comme Frieda Brandenfeld, fiancée dans *Le Verdict*, Fräulein Bürmster partage dans *Le Procès* ses initiales avec Felice Bauer. De même, Leni est affligée d'un "défaut physique" singulier, puisqu'une peau relie le médius et l'annulaire de la main droite. Hans Hiebel y voit un "hymen déplacé"¹⁶, l'ostentation d'une virginité problématique chez cette "importune" au désir envahissant¹⁷, mais l'on peut aussi envisager une membrane empêchant le glissement d'un anneau... Une fois encore, *Le Procès* se situe à la croisée des préoccupations de l'auteur, mais sa richesse naît justement d'une sorte d'enveloppement des signes qui leur confère une épaisseur, un feuilleté presque infini. Moins transparente que *Le Verdict*, l'intrigue du *Procès* noue ainsi à l'idée de Loi celle d'un désir omniprésent, souvent envahissant. Dans *L'Amérique*, l'exclusion du personnage principal était déjà reliée à la faute sexuelle, et ce, dès la première phrase du roman : "Lorsque, à seize ans, le jeune Karl Rossmann, que ses pauvres parents envoyaient en exil parce qu'une bonne l'avait séduit et rendu père, entra dans le port de New York sur le bateau déjà plus lent, la statue de la Liberté, qu'il observait depuis longtemps, lui apparut dans un sursaut de lumière"¹⁸. Le féminin assumait alors, dans ce roman préparatoire aux grandes œuvres de l'écrivain, une double fonction : il représentait clairement la faute en même temps qu'il figurait, par son halo de lumière et son imposante stature, l'ange exterminateur dont les créations suivantes compliqueront l'image.

Le Procès est ainsi tout entier placé sous le signe d'un érotisme prégnant et à la fois insuffisant, qui participe de la faute sans l'éclairer tout à fait : "obliques sont les thèmes sexuels du livre", remarque alors George Steiner¹⁹. Sur ce point, on peut également renvoyer à *La Métamorphose* : la disparition de Gregor Samsa y semble la condition de l'épanouissement de sa sœur, le récit s'achevant par la mort lamentable du frère-insecte, puis le déploiement triomphal du corps de la jeune fille, dont les parents comprennent soudainement qu'il s'agit de la marier. Le masculin et le féminin paraissent ainsi en constante lutte dans l'univers kafkaïen.

Vers l'exclusion

Avec Joseph K., le romancier reprend le personnage fondamental de toute son œuvre : le jeune homme, le "fils" que le *processus* narratif - c'est l'autre sens du mot "*Proceß*", en allemand comme en français - conduit chaque fois à l'exclusion et/ou à la mort. Karl Rossmann dans *L'Amérique*, Georges Bendemann dans *Le Verdict*, Gregor Samsa dans *La Métamorphose*, Joseph K. dans *Le Procès*, K. dans *Le Château* ont d'évidents traits communs.

Jeunes petits bourgeois célibataires, ils sont tous (à l'exception de Karl Rossmann dont les aventures relèvent de la tradition du roman d'apprentissage) précisément inscrits dans une grise bureaucratie : voyageur de commerce (dans *La Métamorphose*), négociant (dans *Le Verdict*), employé de banque (dans *Le Procès*) ou "arpenteur" (dans *Le Château*) ils ont à des degrés divers (Joseph K. dispose d'un bon poste, K. est par son métier en lien direct avec l'espace qu'il ne parviendra pas à dominer) l'indéniable banalité du moderne anti-héros - une forme d'anonymat que l'écrivain lui-même érigea en règle de vie. Il existe dès lors une forte tentation de tirer vers l'aval l'univers de Kafka, pour voir dans ce dispositif l'origine des falotes créatures de la littérature dite de l'absurde. Il ne faudrait cependant pas négliger sur ce point les procédures dont Kafka a pu hériter : avec Flaubert déjà, avec Gogol surtout, la construction (et destruction...) du personnage passait par la figure de l'employé célibataire. Délibérément antiromanesques, ces personnages de la désillusion n'ont certes pas attendu l'expérience du totalitarisme pour devenir des figures d'une modernité qu'on aura sans doute raison de réinscrire dans la lignée d'une

¹⁶ Formule citée par Jean-Pierre Morel dans son étude sur *Le Procès*, foliothèque, p. 100.

¹⁷ Kafka, *Le Procès*, op. cit., p. 225 : « Vous avez bien dû remarquer qu'elle importune les gens ? » demande négligemment l'avocat, avant d'expliquer plus avant la dimension érotique de tel comportement.

¹⁸ Kafka, *L'Amérique*, Pléiade tome I, p. 3.

¹⁹ George Steiner, *De la Bible à Kafka*, « Une note sur *Le Procès* de Kafka », réédition Pluriel/Lettres, Hachette, 2002, p. 67.

violente ironie romantique. Les collègues ayant travaillé voilà quelques années les *Récits de Pétersbourg* seront d'autant mieux à même d'envisager cette tradition.

Par ailleurs, si le personnage kafkaïen récupère certains traits du bureaucrate, il ne manque pas d'être déviant : la "faute" agissant aussi comme une élection, le personnage évite le grotesque ou la caricature. Joseph K. dispose comme on a vu d'une séduction indéniable, et d'une non moins évidente capacité de réflexion. Cadre, et non énième subalterne, il dépasse régulièrement (fût-ce avec quelque forfanterie) ses adversaires, pour faire même preuve quelquefois d'un courage un peu grandiloquent. Le refus de la psychologie ne fait donc pas des créatures kafkaïennes des "hommes sans qualités", ni même, comme les années cinquante ont eu tendance à le penser, de flottants symboles de la condition humaine. Tous les rapprochements du roman "kafkaïen" avec les simplifications que propose le désormais trop célèbre adjectif devront donc prendre garde de ne pas réduire les ambiguïtés du texte sur ce point.

Ces personnages anonymés mais ambigus se ressemblent tout particulièrement par leur trajectoire. *L'Amérique* ou *La Métamorphose* proposent de nouveau un dessin plus lisible que *Le Procès* : le récit n'y est rien d'autre que le développement d'une progressive, parfois inexplicable, mais toujours implacable exclusion. Le "processus" kafkaïen tend systématiquement vers une évacuation. Au fil de la création romanesque, la perte se fait de plus en plus abstraite : exclu de la famille et de la société dans les premiers récits, le personnage est plus mystérieusement repoussé dans *Le Procès*, avant d'être exilé dans les banlieues du sens dans le dernier roman qu'est *Le Château*.

L'identité du personnage obéit à une même évolution, puisque les noms vont s'évidant, perdant peu à peu toute consistance réaliste. Dans le même mouvement, Kafka vise à limiter dans une forme d'énigmatique épure les dimensions symboliques. Les premiers noms et prénoms deviennent "Joseph K.", puis "K." seulement dans *Le Château*. De ce point de vue, notre roman occupe une position centrale : le nom s'évide en une initiale opaque dont se souviendra Buzzati dans *Le K*, mais le prénom propose encore une interprétation symbolique. Dans l'Ancien Testament, le fils de Jacob (nom porté par l'oncle de Karl Rossmann dans *L'Amérique*) est en effet exclu de sa famille, puisque vendu par ses frères. Il sera également calomnié par la femme de Putiphar après avoir résisté à ses avances²⁰ et jeté en prison - avant, pour ce qui le concerne, d'en être libéré par Pharaon²¹. Le roman offre ainsi une piste, mais insatisfaisante en ce qu'incomplète, tandis que *Le Château* choisira de réduire l'identité du personnage principal au seul chiffre de l'initiale. La création kafkaïenne évolue donc vers une abstraction qui choisit par ailleurs (et comme paradoxalement) de se refuser en même temps aux rassurantes facilités des symboles.

Réveils

L'univers inquiétant auquel nous confronte *Le Procès*, dont le tremblé dans le sens ne se fige jamais en une signification univoque, s'inscrit dans l'indécise frontière propre à la littérature fantastique. Aussi bien le roman s'ouvre-t-il par une indispensable scène de réveil : K. au petit matin attend dans son lit le petit-déjeuner ordinairement servi par Madame Grubach quand son arrestation lui est signifiée par l'intrusion de "l'homme sanglé dans un vêtement noir". C'est que le monde est fragile, intermittent, si bien que toute expérience des frontières (entre rêve et réalité, entre nuit et jour) en révèle la trouble indécision. Le piège tombe sur quiconque a pu un court instant s'absenter : dans *La Métamorphose* déjà, rédigée en 1912, l'incipit passe par le réveil de Gregor Samsa, "transformé dans son lit en une véritable vermine"²² comme Joseph K. le sera en accusé. Dans *Le Château*, K. est d'abord en activité, mais dès la fin du deuxième paragraphe du roman, il s'endort dans la salle d'auberge pour être aussitôt réveillé : "l'aubergiste se tenait debout à son chevet en compagnie d'un jeune homme à tête d'acteur qui avait des yeux minces, de gros sourcils, et des habits de citadins"²³. Le douteux individu anonyme se livre aussitôt à une accusation : il faut avoir une autorisation pour passer la nuit au village, l'autorisation n'étant accordée que par le château, lequel était évidemment inaccessible quand K. décida, pour ne pas déranger, de passer d'abord la nuit à l'auberge. K. dès lors se défendra de la faute imputée avec la même énergie irritable que Joseph K. dans *Le Procès*. Les deux bourreaux de Joseph étaient de la

²⁰ Il convient là encore d'envisager l'importance de l'avidité sexuelle féminine dans le roman de Kafka.

²¹ Ancien Testament, « Genèse », XXXIX-1 à XLI-40.

²² Kafka, *Oeuvres complètes*, Pléiade tome II, p. 192.

²³ Kafka, *Le Château*, Pléiade, tome I, p. 493.

même manière comparés à des acteurs de province, dans le dernier chapitre du roman. *Le Procès* est encadré par deux scènes de chambre (l'accusation en ouverture, l'arrivée des bourreaux dans le chapitre final) ; *Le Château*, surenchérissant sur cette procédure, sera pour sa part systématiquement ponctué par des endormissements. Alors que les "pères" occupent les lits, les "fils" y sont toujours en danger. K. d'ailleurs ne disposera même plus dans *Le Château* de l'inquiétante étrangeté d'une chambre personnelle : figure définitive de l'exilé, il se verra offrir successivement un lit d'appoint, un plancher, une paillasse.

Mais cette constante de la construction romanesque chez Kafka ne se limite pas à ouvrir le récit dans un moment critique. Comme tout incipit, elle pourrait bien décider d'un pacte de lecture. Avec le personnage, nous entrons de plain-pied dans un univers décalé, mystérieux dans sa banalité même, face auquel il s'agit de subir l'épreuve d'une signification suspendue. Non pas flottement entre réalisme et merveilleux, selon la théorie bien connue, mais plutôt refus de l'un comme de l'autre au profit d'un monde autrement régulé (mais dont la Loi à nous aussi échappe) le récit suppose que nous ne recouvrons pas l'effroi originaire d'un vernis de significations. Roland Barthes, commentant l'étude de Marthe Robert, l'avait excellemment formulé : "cette interrogation doit durer à travers un récit d'apparence assertive"²⁴. L'ouverture romanesque ainsi nous "réveille", en ce qu'elle nous plonge dans la massivité de l'injustifiable. Cette fonction de "réveil" rejoint de ce point de vue l'idéal littéraire de Kafka, énoncé dans une formule devenue fameuse : "Un livre doit être une cognée pour la mer qui est gelée en nous"²⁵.

Vers le neutre

La situation du *Procès* dans la création de Kafka apparaît donc bien centrale : sans trop schématiser, il est permis de situer le roman à la pliure entre les thématiques explicites qui précèdent sa rédaction, et la sorte d'évaporation vertigineuse du *Château*. La période d'intense création de 1914 semble bien marquer une première radicalisation des procédures propres au créateur. *Le Procès* creuse le récit kafkaïen, l'évide, distribue des cohérences partielles, des éclats de sens. Un tel travail est perceptible aussi du point de vue des registres : le pathétique assumé de *La Métamorphose* et plus encore de *La Colonie pénitentiaire* se trouve désormais neutralisé. On pourra comparer à ce sujet la mort sanglante de l'officier sous les aiguilles de la machine écrivant dans sa chair un verdict avec celle, plus économe et mystérieuse, de Joseph K. On constate ainsi, dans ce seul épisode, que la dimension d'un châtement réconciliateur, thème obsédant chez Kafka, ne fait plus que transparaître à travers des allusions qui paraissent inabouties : l'homme écartant les bras pour ouvrir une fenêtre est-il une sorte de sauveur ? "Y avait-il encore un secours ?"²⁶ : la cascade d'interrogatives qui marque la dernière page du *Procès* est à cet égard emblématique d'un roman qui vise désormais moins à tisser des cohérences qu'à disposer un labyrinthe où, en même temps que les impasses abondent, le sol non plus n'est plus sûr.

Au propre comme au figuré, il neige cependant moins dans *Le Procès* que dans *Le Château*. La blanche et froide étoupe qui arase les reliefs et étouffe les bruits ne s'est pas encore complètement répandue sur la voix narrative : moins grinçant que *La Métamorphose*, moins pathétique que *La Colonie pénitentiaire*, le roman est encore traversé par des chapitres dramatiques. Quand la silhouette dérisoire des bourreaux va plutôt dans le sens de la très moderne banalité du Mal, la mansarde de Titorelli, la chambre de l'avocat, le grand théâtre du Tribunal, la visite de la cathédrale forment autant de séquences où le travail de l'espace et la tension des conflits confèrent au roman ce que Claude David envisage comme "un style visuel". "Ce n'est pas sans raisons que *Le Procès* a tenté les auteurs de pièces (André Gide et Jean-Louis Barrault), de films (Orson Welles) et même d'opéras (Von Einem)"²⁷, conclut à juste titre la notice de l'édition de La Pléiade.

Pourtant, et fidèle une fois encore à son esthétique de transition, *Le Procès* propose aussi une économie contrastée de la parole. L'affrontement, qui donne au dialogue son intensité et comme sa justification, y alterne avec des interprétations infinies qui préfigurent cette fois les arguties labyrinthiques du dernier Kafka. A côté de la fragmentation, *Le Procès* propose aussi la surabondance comme un autre moyen d'égarer le lecteur. L'exemple le plus probant réside dans la

²⁴ Roland Barthes, « La réponse de Kafka », *Essais critiques*, op. cit., p. 140.

²⁵ Kafka, Lettre à Oskar Pollack du 27 janvier 1904.

²⁶ Kafka, *Le Procès*, op. cit., p. 272. On compte onze interrogatives successives et évidemment sans réponses dans la dernière page du roman.

²⁷ Kafka, *Œuvres complètes*, Pléiade tome I, p. 953.

parabole des portes de la Loi. Au moment où il décidait d'abandonner l'écriture du *Procès*, Kafka avait en effet choisi de publier "Devant la Loi" isolément²⁸. En confrontant le texte de la seule allégorie et l'exégèse à laquelle se livrent K. et le prêtre, on voit rapidement combien l'abondance des commentaires contribue, aussi bien que la stratégie suspensive ailleurs mise en œuvre, à brouiller le sens. Le roman de 1914 cette fois préfigure clairement la dernière manière : les schémas intellectuels les plus subtils conduisent à l'impuissance et confrontent à l' inexplicable.

Une réception interminable

Dans un texte fameux, Albert Camus avait ainsi défini la caractéristique de Kafka : tout son art serait "d'obliger à relire"²⁹, parce que les explications n'y seraient "pas révélées en clair". La rédaction du *Procès* paraît donc représenter une transition essentielle dans l'élaboration de cette esthétique. Aussi bien les rapprochements ici envisagés ne doivent-ils surtout pas conduire à l'illusion consistant à prétendre éclairer les énigmes du texte de 1914 à la lumière des récits précédents. Au contraire : la faute sexuelle de Karl Rossmann ne constitue pas le dernier mot du *Procès* ; elle ne dit pas ce que le roman ultérieur crypterait, quand l'évolution de l'art de Kafka consiste à empêcher la rassurante fixation d'un sens. S'il est intéressant de relier notre roman à la totalité d'une œuvre, c'est donc pour faire surgir une esthétique plus élaborée, plus mystérieuse et plus implacable. De L'Amérique au Château, le récit kafkaïen va de l'appropriation de la tradition romanesque à l'élaboration d'un récit de plus en plus abstrait et de moins en moins stabilisé, du "miroir" de la mimesis réaliste au palais des glaces par quoi les reflets disposent des perspectives confuses et infinies.

Ainsi se dessine peut-être l'enjeu didactique principal de l'étude du *Procès* : confronter les élèves de classe terminale à un roman dont le sens, s'étoilant, finit par se perdre, dont les significations partielles ne peuvent jamais se totaliser. On peut d'avance imaginer les réactions des jeunes lecteurs, avec d'un côté le refus d'un livre qui ne tient pas les habituelles promesses de la narration, de l'autre la frénésie explicative, réduisant la part de l'énigme à l'aide de clés (psychanalytiques, idéologiques, métaphysiques, etc) qui ne seront jamais que partiellement exactes - autrement dit toujours impertinentes. En dépit de l'indéniable difficulté, c'est pourtant entre ces deux dénis, entre ces deux peurs, que devrait s'effectuer la lecture comme expérience. En montrant avec l'évolution de l'œuvre à quel point le romancier complique les réseaux, multiplie les pistes, mêle les registres jusqu'à un degré inégalé d'ambiguïté, il devrait être possible de montrer aux élèves que leur très légitime effroi relève d'une nécessité de l'œuvre et non d'une insuffisance du récit.

D'autre part, les pistes évoquées ici invitent à considérer avec précaution la situation "historique" du *Procès*. Rédigé à l'entrée d'une Première Guerre mondiale qui devait mettre fin à une époque, et à une *Mitteleuropa* à laquelle Kafka appartenait pleinement, *Le Procès* n'a pas manqué d'être saisi dans les mouvements d'une exégèse toujours passionnante et toujours simplificatrice. Le roman fut éclairé successivement par les propositions "théologiques" de Max Brod, ami et premier éditeur de Kafka, dans les années 1920 ; puis dans une direction métaphysique, à compter des années 1940, Kafka devenant le créateur du sentiment existentialiste de l'"Absurde". Depuis, l'abstraction philosophique s'est vu sécularisée dans un éclairage idéologique, par quoi *Le Procès* préfigurerait la société totalitaire. Enfin, le fil psychanalytique a été déroulé jusqu'à épuisement de presque tous les concepts freudiens. Si toutes ces propositions herméneutiques ont leur intérêt et traduisent la richesse du roman, elles ont aussi chacune leurs limites, puisqu'elles visent presque chaque fois à suturer une première béance, qu'elles tendent à transformer en "allégories" ce qui, comme l'avaient fort bien vu Marthe Robert, et Roland Barthes à sa suite, "autorise mille clefs également plausibles, c'est-à-dire qu'il n'en valide aucune"³⁰. S'il ne faudra en conséquence jamais s'interdire de proposer ces interprétations aux élèves, on peut cependant penser que l'essentiel du travail passera plutôt par la confrontation maintenue à un sens "tremblé" du livre, et donc du monde.

²⁸ Dans l'almanach *Von Jüngsten Tag*, à Leipzig, en 1915. Par delà tous les choix légitimes du cinéaste, cette publication séparée « autorise » d'ailleurs le dispositif du *Procès* d'Orson Welles, qui donne d'abord à entendre la seule parabole avant de la reprendre dans la scène de la cathédrale.

²⁹ Albert Camus, « L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », *L'Arbalète*, 1943, repris en annexe à partir de la deuxième édition du *Mythe de Sisyphe*.

³⁰ Roland Barthes, « La réponse de Kafka », op. cit., p. 140.

Enfin, l'étude permet de constater que la démarche créatrice de Kafka a fonctionné au rebours de la réception. Tandis que la tradition réaliste et l'ancrage social dominaient encore dans *L'Amérique*, roman d'apprentissage géographiquement et historiquement situé, pour aller s'évanouissant jusqu'à la parabole mystérieuse du *Château*, la lecture de Kafka est partie de la métaphysique pour se colorer - et s'alourdir - de perspectives idéologiques dans les années de Guerre Froide. Quand bien même la subtilité d'un créateur comme Orson Welles dépassait de beaucoup ces interprétations trop immédiatement contemporaines, la création du film était dépendante d'un tel contexte. Tourné en partie à Zagreb, où eut lieu, en décembre 1962, la première mondiale, le film ne peut être complètement séparé de la réhabilitation de Kafka en Europe orientale dans les années 1960. La mise en scène d'une adaptation théâtrale du *Procès* par Jan Grossmann en 1963 à Prague ou le premier colloque international sur Kafka à Liblice la même année faisaient de la "redécouverte" de Kafka un symbole de la pensée antitotalitaire qui conduisit au Printemps de Prague. Il est incontestable que l'adaptation cinématographique s'enrichit par endroits (et se limite dans les mêmes proportions) d'une telle visée, quand le meublé petit-bourgeois de l'employé de banque se donne à voir en fragment d'une moderne cité couleur de béton, ou quand la banque de Joseph K. s'étire en bureaux taylorisés. Passionnante, la réappropriation d'un texte par l'Histoire n'en forme évidemment pas non plus la clé. Aussi bien s'agit-il d'éprouver "l'angoisse de lire" que décrivait Maurice Blanchot³¹, une angoisse que les cours consacrés à une telle œuvre devraient tendre à circonscrire, sans jamais la combler.

³¹ Maurice Blanchot, « La Lecture de Kafka », *De Kafka à Kafka*, Idées/Gallimard, pp. 62 à 74. Cette étude essentielle, que l'on devra confronter à celle de Roland Barthes déjà citée, peut d'ailleurs servir de point de départ et de conclusion au travail sur *Le Procès* : dans des écritures différentes, l'une et l'autre étude insistent sur l'irrépressible ébranlement du sens qui constitue l'effet, et sans doute l'horizon ultime, de l'art de Kafka.

2. L'architecture du *Procès de Kafka*

Nombreux sont les critiques qui ont insisté sur le fait que dans le roman *le Procès* la dynamique narrative s'involuait en fixité, en pesanteur étouffante. On songe au mot de Kafka qui voyait dans son livre non pas une progression mais ce qu'il appelait un "assaut immobile" : répétitions sempiternelles de tentatives vaines pour tenter de connaître la faute, la vérité et la justice³². C'est cette notion d' "assaut immobile" que nous aimerions questionner afin d'envisager une éventuelle évolution du héros, nonobstant le caractère apparemment répétitif des obstacles et de l'ordre romanesque. On sait depuis les travaux de Ricoeur que tout ordre du roman est déjà une configuration du sens. Or, en dépit de certaines hésitations possibles quant à l'ordre des chapitres, nous nous en tiendrons à celui établi par Max Brod, repris avec quelques retouches dans les éditions Pléiade et Folio dans la traduction d'Alexandre Vialatte. Trois niveaux de lecture pourraient permettre d'esquisser une évolution du personnage autour d'une dialectique de l'extériorité et de l'intériorité. Il va sans dire que nous ne proposerons ici que quelques pistes qu'il conviendrait d'approfondir en les mettant en rapport avec les choix d'un ordre signifiant différent chez Welles puisque l'agencement des séquences est déjà une reconfiguration du sens par rapport à celui du roman de Kafka.

Du sentiment de honte à celui de culpabilité

Levi-Strauss ou Vernant distinguent deux types de civilisation dans leur rapport à la faute. Il y a d'une part une civilisation de la honte, où le tribunal se confond avec le regard de l'autre : la conscience individuelle se réduit alors à une conscience extérieure, publique, où c'est avant tout le regard de l'autre qui aliène l'homme et le pousse à respecter la loi. En regard, existe une civilisation de la culpabilité, laquelle marquerait un progrès par rapport à la précédente, dans la mesure où c'est la conscience même de l'individu qui s'érigerait en tribunal. Ce n'est plus le regard d'autrui qui garantit l'ordre mais l'intériorisation de l'idée de faute et de culpabilité.

Ce cadre anthropologique rend bien compte d'une opposition qui existe entre le début et la fin du roman : la perception que K. a de son procès évolue, ce dernier passant d'une conscience sociale liée au regard d'autrui et à la honte, à une conscience intériorisée de sa faute. K. est d'abord partagé entre la peur du regard d'autrui, le désir de ne pas ébruiter une telle affaire et le désir d'affirmer vis-à-vis des autres son innocence (K. joue avec le regard d'autrui et théâtralise la scène de son arrestation en la jouant devant témoin). Ce n'est que très progressivement que K. va se détacher des autres individus constituant un "intermonde des auxiliaires" pour reprendre une formule adoptée généralement par la critique allemande, afin de prendre en main lui-même son destin. On est passé d'un mouvement de rejet de la faute à une accoutumance, puis à intériorisation de cette faute au point qu'elle finit par être un cancer qui ronge K. de part en part. Il finit même par se confondre avec elle. Selon Claude David, "entre sa faute et lui il n'y a plus de distance" ; "Son procès devient toujours davantage dialogue avec lui-même"³³. Cette intériorisation de la culpabilité se traduit d'une part par le fait que le tribunal finit progressivement par investir tous les domaines de la vie de K., d'autre part par le don d'ubiquité qui la caractérise : tous, des fillettes perverses chez le peintre à la figure de l'aumônier, sont des collaborateurs de cette justice tout en étant eux-mêmes justiciables (K. ne fera pas exception, à la fois produit et agent de cette justice au chapitre V "Le Bourreau").

Vialatte qui fut le premier traducteur de Kafka avait immédiatement perçu dans l'aventure de Joseph K. des résonances pascaliennes (Pascal, comme Kierkegaard, était un auteur que Kafka admirait beaucoup). K., arraché un beau matin à sa bonne conscience, va s'ouvrir progressivement aux vertiges pascaliens (culpabilité ontologique, sentiment d'une justice présente en même temps que cachée et toujours invisible, absente ; rappel de la misère vertigineuse de chaque homme, de sa condition de justiciable). Ce sentiment de vertige où la conscience de son procès va progressivement le plonger, c'est bien l'envers du divertissement pascalien qui détournait l'homme de la conscience de sa misère. Joseph K. est au début de l'œuvre l'homme du divertissement (les femmes, la banque) au sens pascalien, c'est-à-dire l'homme qui se détourne de

³² Signalons qu'une édition récente propose un ordre différent, le roman s'ouvrant sur la mise à mort du héros. Pour plus de précisions, on se reportera à la préface de cette édition (Livre de poche).

³³ Notice établie par Claude David, Kafka, *Œuvres complètes*, I, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 951 et 952.

sa conscience tragique. Mais en renonçant à son activité à la banque pour pouvoir écrire sa requête, K. quitte bien les occupations intramondaines pour se plonger en lui-même.

De la culpabilité juridique à une culpabilité ontologique et métaphysique

Steiner, dans son essai *De la Bible à Kafka*³⁴, récemment réédité au format poche, soulignait lui aussi l'importance de cet arrière-plan théologique et métaphysique. La figure de Joseph K. serait à relire comme une hypostase de la "culpabilité existentielle inextirpable" de la condition humaine, Kafka ayant réussi à transfigurer un événement banal en parabole. "Vivre, c'est être condamné à vivre. Telle est la dynamique métaphysique mais aussi privée du *Procès*"³⁵.

Un deuxième mouvement caractériserait alors l'architectonique du roman, posant la question de la téléologie de l'œuvre et de son sens. Dans cette perspective, on peut penser que le chapitre IX "A la cathédrale" constitue le point ultime de ce parcours, la mort de K. n'étant au chapitre suivant qu'un épilogue. Ce mouvement tient au fait, on l'a vu, qu'il y aurait deux procès, celui qui est livré par la justice, et celui d'une âme recherchant en elle les traces d'une faute oubliée. Cela entraîne un décentrement progressif de la logique narrative, d'abord concentrée sur les progrès du procès, sur le labyrinthe judiciaire (faut-il y voir le souvenir du jeu du chat et de la souris entre Raskolnikov et Porphyre Pétrovitch dans *Crime et Châtiment* de Dostoïevski, que Kafka connaissait ?), alors que toute la fin du roman s'intéresse en priorité à la Loi et à son herméneutique. Le recours à la parabole du gardien, seul extrait du roman que Kafka jugea digne d'être publié de son vivant, serait ainsi à lire comme rupture générique et stylistique signifiant le passage d'une culpabilité criminelle et juridique propre aux premiers chapitres à une culpabilité plus abstraite, morale, voire métaphysique. L'intertextualité possible avec Dostoïevski ne vaudrait alors que pour la première partie du roman, le chapitre IX prenant le contre-pied du roman policier traditionnel (ce qui était déjà, mais dans une moindre mesure, le cas de *Crime et Châtiment*) puisque la nature de l'inconnue n'est plus le coupable, mais la faute et le nom du juge.

Les premières esquisses conservées dans le *Journal* de Kafka confirmeraient aisément cette analyse, notamment le fragment en date du 29 juillet 1914. Kafka met en scène un héros accusé par son patron d'un vol précis dans la caisse, vol de cinq florins qu'il a effectivement commis pour pouvoir se rendre au théâtre avec son amie. On comprend aisément que Kafka ait préféré renoncer à un début aussi prosaïque qui aurait privé le roman et le personnage de toute interrogation de nature métaphysique. Quelle que soit la diversité des interprétations proposées quant à la nature de cette faute (froideur des rapports filiaux, souillure sexuelle commise avec Mlle Bürstner, ou encore le fonctionnement de la justice comme miroir grossissant de l'homme moderne aliéné par son travail et qui s'est détourné des valeurs spirituelles), l'essentiel est bien qu'elle reste obscure et que l'interrogation sur sa nature devienne un enjeu essentiel du roman.

Les paroles échangées entre K. et l'abbé dans la cathédrale explicitent l'importance de ce glissement d'une culpabilité juridique à une culpabilité ontologique et font du chapitre IX une mise en abyme tant de l'architectonique du roman que de l'évolution du héros. L'abbé est le premier à mettre au jour cette évolution majeure du héros et de l'œuvre, lorsqu'il affirme que le verdict ne vient pas d'une instance juridique extérieure (ce que le héros avait fini par pressentir confusément sans pour autant réussir à le formuler, en décidant d'agir seul) mais vient de l'intérieur, s'inscrivant directement dans l'âme : "La sentence ne vient pas d'un seul coup, c'est la procédure qui se change peu à peu en verdict"³⁶. Un autre élément confirme ce mouvement d'intériorisation plongeant chacun en son for intérieur, à la recherche de son propre chemin : symboliquement c'est Joseph K. qui tient la lanterne éclairant faiblement la cathédrale,³⁷ et non l'abbé. Kafka suggérerait ainsi que c'est à chaque conscience de conférer un sens à l'existence et que tout homme est justiciable de sa condition. K. a définitivement tourné le dos à une pensée juridique qui l'a si longtemps aveuglé.

³⁴ George Steiner, *De la Bible à Kafka*, pp. 63 et 64, Pluriel, Hachette.

³⁵ George Steiner, op. cit.

³⁶ Chapitre IX « A la Cathédrale », p. 451 édition de la Pléiade.

³⁷ George Steiner, op. cit.

Un roman *bifrons*, entre ordre politique et ordre spirituel

Il nous a semblé que l'ordre du roman s'organisait autour d'une dynamique allant de l'extériorité à l'intériorité, de la conscience sociale à la conscience morale, du juridique au métaphysique. Deux questions s'imposent : la première, liée au caractère transversal de l'objet d'étude "texte et image" consisterait à analyser ce que devient ce mouvement dans le film de Welles. La deuxième, liée aux problèmes d'herméneutique que ne peut manquer de soulever une telle œuvre, inviterait à interroger les deux grandes traditions interprétatives du roman de Kafka en montrant que les reconfigurations du sens qu'elles proposent (imposent ?) sont liées à l'importance respective qu'elles accordent à l'un ou l'autre des pôles de cette dynamique.

Tout un pan de la critique, dont le représentant le plus éminent est Hannah Arendt³⁸, s'est surtout attaché au premier versant de l'œuvre, en centrant le commentaire sur le juridique, la conscience sociale et l'extériorité tout inhumaine des grandes bureaucraties du XX^{ème} siècle. C'est donc l'assaut qui est privilégié, à travers l'analyse des rouages d'une bureaucratie tatillonne et tyrannique. Welles semble insister sur cette aliénation de l'homme moderne, absorbé par le monde du travail, notamment dans la scène des dactylos. L'adversaire est avant tout extérieur et omniprésent : l'angoissante machine judiciaire finit par broyer l'individu, n'ayant aucune peine à inventer un quelconque motif de culpabilité. La parabole dans cette perspective est analysée comme délivrant un sens politique qui semble préfigurer les totalitarismes en ce que la nécessité et l'ordre l'emportent sur la vérité. L'abbé le souligne : l'interdit prononcé par le gardien n'a pas nécessairement valeur de vérité, mais "il suffit [...] qu'on le tienne pour nécessaire".

Un autre pan de la critique, dont le représentant actuel le plus illustre est peut-être Steiner³⁹, privilégie au contraire la fin du roman et voit dans la parabole un indice quant à la portée métaphysique du texte. La parabole est relue selon les critères de l'exégèse religieuse et finit chez certains critiques par occulter pour ainsi dire l'œuvre dans sa totalité (travers dont se garde bien Steiner). Le roman est alors réduit à une parabole du rapport de l'homme à un dieu caché : quoi qu'il fasse, l'homme est coupable d'être né. C'est le versant de l'immobilité qui est valorisé, celui de la contemplation d'une vérité intérieure. Dans cette perspective, la parabole délivre moins un sens qu'un code herméneutique que le lecteur devrait appliquer au roman tout entier.

Il semble toutefois plus intéressant de garder l'idée d'une architectonique qui prendrait en compte le mouvement global de l'œuvre et non la seule fin du roman. La richesse du texte tient aussi au caractère inépuisable des commentaires qu'il suscite. Le tribunal dans *Le Procès* est à la fois intérieur et extérieur, à la fois théâtre mental de la culpabilité et labyrinthe d'une institution oppressante.

³⁸ Voir Jean-Pierre Morel qui cite un certain nombre d'extraits critiques dans le Foliothèque n° 71, pp. 155 et 156 pour Hannah Arendt.

³⁹ George Steiner, *op. cit.*

3. L'espace dans *Le Procès de Kafka*. Un théâtre du labyrinthe

Le travail pédagogique sur l'espace dans un récit s'avère toujours passionnant. Au-delà des notions techniques - que les lycéens de terminale littéraire maîtrisent bien, depuis le collège et particulièrement depuis la classe de seconde (insertion des descriptions, organisation, fonctions, point de vue) - , il convient de montrer comment le narrateur, organisant l'espace de sa fiction, lui donne à la fois forme et sens. L'objectif des lignes suivantes n'est pas d'étudier la totalité de l'organisation spatiale du *Procès* de Kafka, mais de suggérer quelques pistes propres à enrichir l'interprétation de cette œuvre narrative complexe. Nous focalisons nos remarques sur les premiers chapitres seulement, laissant le soin aux professeurs et aux élèves de prolonger recherches et analyses. (L'édition de référence pour cet article sera l'édition Folio).

Il va sans dire que le travail sur l'espace dans le roman débouchera en classe sur une étude comparative avec le traitement filmique dudit espace (ou inversement) : l'objet d'étude "texte et image" est toujours transversal, et ne saurait juxtaposer deux études séparées. Les prolongements suggérés proposent des parcours qui articulent par exemple l'étude d'un même motif dans le roman et dans son adaptation cinématographique.

La pension Grubach (chapitres I et II) : Un théâtre de l'interdit

Théâtralité

Le premier interrogatoire auquel est soumis dès son réveil Joseph K. se fait sous les yeux de spectateurs extérieurs à l'espace de la chambre. Kafka prend bien soin de noter leur présence, qu'il est facile d'assimiler à celle de spectateurs de théâtre : "En face, les deux vieillards étaient revenus voir ; ils se tenaient couchés sur l'appui, mais leur groupe s'était accru" (p. 34). Plus loin : "De l'autre côté, les trois curieux se tenaient toujours à leur fenêtre (...). Nous avons de fameux spectateurs, s'écria K. à haute voix (...) en les montrant de l'index. Disparaissez ! leur cria-t-il".

(...). "Mais ils ne disparurent pas complètement ; ils semblaient attendre l'instant où ils pourraient revenir à la fenêtre sans être vus" (p. 37-38).

Ainsi le premier interrogatoire annonce-t-il la première comparution devant le juge. La théâtralité du procès est d'emblée posée et c'est l'organisation même de l'espace qui la manifeste. De part et d'autre d'objets (la table) ou de zones (intérieur *versus* derrière la fenêtre), l'accusé, les accusateurs, les spectateurs sont mis en scène, chacun dans son rôle, établi à l'avance. Il suffit de relire l'épisode du "premier interrogatoire" (p. 74 et suivantes) pour constater la similitude de l'organisation spatiale. On y retrouve les mêmes motifs mais amplifiés ; les postures identiques, les zones délimitées par les mêmes objets sont multipliées, grossies aux dimensions d'une foule, d'un espace élargi : les spectateurs, "les dos des gens", les portes et les fenêtres, "une petite table" derrière laquelle parle un petit homme qui gesticule "comme pour caricaturer quelqu'un" (p. 76).

Continuité onirique

Le théâtre de la comparution se fait suivant un plan cinématographique assimilable à un travelling. "Quand il fut complètement vêtu, il dut traverser la pièce voisine avec Willem sur les talons pour se rendre dans la chambre suivante dont la porte était déjà ouverte à deux battants". (p. 33-34). C'est la chambre de Mlle Bürstner dont le héros recense les changements : la table de nuit déménagée sert de bureau au brigadier, les photographies de famille de la jeune fille sont dérangées, les objets familiers sont déplacés (passim p. 34).

Ce passage - dans tous les sens du terme - se révèle très singulier. Il décrit un itinéraire très bref, mais au cours duquel le héros change non seulement de statut (on va lui signifier qu'il est accusé), mais aussi d'univers. Se donnent à lire et à déchiffrer, comme dans l'organisation spatiale de nos rêves, la continuité et la métamorphose. Une sorte de logique onirique semble présider à ce changement d'espace : c'est le même lieu (Joseph K. est dans la maison qu'il occupe, il y retrouve ses repères spatiaux les plus familiers) et ce n'est pas le même, et le lecteur passe discrètement d'un univers intime - celui de la chambre - à un univers un peu déréglé, subtilement semblable et qui n'est ni tout à fait le même ni tout à fait un autre. Nous sommes très proches de la notion étudiée par Freud et traduite en français par l'expression "l'inquiétante étrangeté" ("*Unheimlich*",

plus littéralement le "non-familier" ou "l'étrange familier" ou "le familier pas comme chez soi"). On a pu parler souvent du "fantastique" chez Kafka. Si le fantastique réside dans ces subtils changements dans l'ordre normé des choses, des objets, dans ces dérangements, dérèglements, distorsions déroutantes qui permettent de douter, d'hésiter, de "désorienter" (terme qu'on retrouve dans la traduction française p. 75), le passage évoqué ressortit bien au fantastique.

Mais le fantastique n'est point encore ici tragique mais plutôt cocasse : la gestuelle du brigadier, le jeu apeuré des spectateurs à la fenêtre, la présence des trois témoins le dos obstinément tourné, le décalage entre les déclarations hautaines de Joseph K. et l'insignifiance de la procédure contribuent à faire de cette scène un moment où l'inquiétude ne sourd pas.

La transformation même d'une chambre de jeune fille en prétoire rend la scène légère et on doit pouvoir lire de l'ironie dans cette métamorphose. La réversibilité de l'espace est ainsi soulignée : comme, plus tard, l'appartement de la jeune femme se prolongera en salle d'audience, quitte à retrouver son statut initial de pièce d'habitation les jours où il n'y pas d'audience (voir p. 88), la chambre de Mlle Bürstner se transforme en un tour de main en extension de l'autorité juridique et se peuple d'hommes qui violent son intimité (espace, objets personnels...) et redevient, le soir même, la zone des échanges, du sommeil, du désir : "La lune éclairait paisiblement la pièce obscure. Autant qu'on pût s'en rendre compte, tout était vraiment à sa place" (p. 47). L'intéressée découvrira avec dépit quelques modifications : "Mes photographies ont été vraiment dérangées ! Voilà qui n'est pas gentil ! Quelqu'un s'est donc vraiment introduit dans ma chambre ?" (p. 51). Mais le lieu se transforme à nouveau, comme dans un jeu de miroir déformant.

Réversibilité

La scène qui suit en effet voit l'acteur Joseph K. prendre le rôle du metteur en scène et reconstituer, pour mieux convaincre Mlle Bürstner - qui revient du théâtre, rappelons - le (cf. p. 54) et que la logeuse dans le film de Welles traite de "théâtreuse" - , l'espace du premier interrogatoire : la chambre de la voisine à nouveau déménagée redevient, comme l'antichambre du commissariat, voire l'appendice du tribunal : "Puis-je éloigner la table de nuit de votre lit ? / - Quelle mouche vous pique ! dit Mlle Bürstner ; jamais de la vie ! / - Alors, je ne puis rien vous raconter, dit K. en sursautant comme si on venait de lui causer un tort irréparable" (p. 54). La transformation du lieu s'opère cependant : "K. poussa le petit meuble jusqu'au milieu de la chambre et s'assit derrière".

Il faudrait citer et étudier tout le paragraphe qui suit (p. 54-55) pour mettre en valeur l'étonnant renversement des rôles, du registre, de l'espace. La théâtralité de la scène est prise en charge et revendiquée par le narrateur lui-même, en l'occurrence Joseph K. Le motif de la "représentation" envahit le lexique, du moins dans la traduction française, répétitive : "Il faut que vous vous *représentiez* exactement la position des acteurs. C'est une chose très intéressante. Moi je *représente* le brigadier, là-bas deux inspecteurs sont assis sur le bahut (...) ; et alors, maintenant, ça commence. Ah ! j'allais m'oublier, moi qui *représente* pourtant le personnage le plus important. Je me tiens donc debout, ici, en face de la table de nuit (...)" (p. 55). La redistribution des rôles, et notamment l'endossement par K. de celui du brigadier ("un gros pignouf") illustrent bien, semble-t-il, la réversibilité des rôles de la vie sociale. Le monde est un théâtre, dont le sens nous échappe. Aujourd'hui innocent, demain coupable, le matin accusé, le soir accusateur, tel semble l'ordre - ou le désordre - du hasard, que révèle cette mise en scène et que souligne la re-création de l'espace initial. La chambre à coucher, travestie le matin en lieu de justice à l'insu de son occupante, redevient, le soir venu, une chambre dans laquelle l'intéressée accepte, au bout du compte avec plaisir ("Mlle Bürstner, qui écoutait en riant" p. 55) une nouvelle transformation des lieux pour que se joue une représentation du procès avec inversion des rôles. Nous pouvons lire dans cette scène une préfiguration de la première audience où nous retrouvons les mêmes acteurs, la même gesticulation grotesque, les mêmes effets de caricature (p. 76).

Encombres

Les objets et les meubles, on vient de le voir, deviennent, dans l'univers kafkaïen du *Procès*, des accessoires. Mais leur nombre et leur variété confèrent à l'espace un autre aspect, dont se souviendra sans doute Ionesco dans plusieurs de ses œuvres : l'aire de jeu est saturée, encombrée et ne laisse aux personnages guère de place, comme s'ils étaient condamnés à s'accommoder de l'invasion des "choses". La pension de Mme Grubach se compose d'une succession de pièces dont le narrateur donne une série de descriptions précises. Ainsi de la salle contiguë à la chambre du

héros : "La pièce voisine, où K. entra plus lentement qu'il ne voulait, présentait au premier abord à peu près le même aspect que la veille. C'était le salon de Mme Grubach ; peut-être y avait-il dans cette pièce encombrée de meubles, de dentelles, de porcelaines et de photographies, un peu plus d'espace que d'ordinaire (...). K. voulut s'asseoir, mais il s'aperçut alors qu'il n'y avait plus aucun siège dans la pièce" (p. 25).

La salle à manger : "La pièce était très longue, étroite, avec une seule fenêtre. Il y avait eu juste assez de place pour permettre de disposer obliquement un buffet de chaque côté de la porte, tout le reste de l'espace étant occupé par une longue table qui commençait près de l'entrée et arrivait jusqu'à la grande fenêtre qui en était rendue presque inabordable" (p. 63).

La chambre de Mlle Bürstner apparaît une dernière fois complètement transformée : "Il n'y avait personne dans la chambre ; elle ne rappelait d'ailleurs guère celle que K. avait connue. Maintenant, il y avait deux lits le long du mur ; près de la porte on voyait trois chaises surchargées de linge et d'habits ; une armoire était grande ouverte" (p. 67).

Cet encombrement de l'espace annonce celui du premier interrogatoire : "Une foule de gens les plus divers emplissait une pièce à deux fenêtres autour de laquelle courait à faible distance du plafond une galerie bondée de monde et où les spectateurs ne pouvaient se tenir que courbés, la tête et le dos butant le plafond" (p.74). Plus loin, "il s'aperçut que la cohue laissait un étroit passage" (p. 75). Le même encombrement sature le débarras près du bureau de Joseph K. : "le seuil était tout encombré d'imprimés inutilisables et de vieux encriers en terre cuite renversés sur le sol et vidés de leur contenu, mais trois hommes occupaient le milieu, un peu courbés à cause du plafond bas" (p. 117). Cellule de prison, salle de torture, la pièce - projection de l'imaginaire kafkaïen - est représentée comme un lieu de claustration, d'étouffement, où règnent les ténèbres et l'horreur.

Interdictions / sens interdits

On ne s'étonnera pas que dans l'univers étroit de la pension, les personnages soient contraints de ruser pour se voir, pour se parler, pour déjouer les pièges de l'encombrement et du labyrinthe. Le chapitre II "L'Amie de Mlle Bürstner" se joue tout entier dans l'appartement de la maison où habite le héros. Il s'ouvre sur l'affirmation d'une impossibilité, d'un échec : "...il fut impossible à Joseph K. d'échanger quelques mots avec Mlle Bürstner (...) elle s'entendit toujours à l'empêcher de réussir" (p. 58). Cet empêchement n'est pas seulement lié à la volonté du personnage féminin ; il tient à l'organisation même de l'espace narratif : le décor multiplie les obstacles, facilite les fuites et les dérobades, nuit à la transparence ou même à la possibilité des échanges. Ainsi par exemple alors que K. s'est mis en situation de guetteur solitaire, d'espion caché, le passage découvert qu'il s'était aménagé ("sans lumière dans sa chambre à observer le vestibule du fond de son canapé" id.) se trouve de façon cocasse refermé par une bonne trop zélée ; cet empressement donne lieu à une gestuelle digne des films burlesques : "Si la bonne, croyant la chambre vide, en fermait la porte au passage, il se levait au bout d'un moment et la rouvrait"(id.).

Le motif de la porte - récurrent dans l'œuvre (on étudiera en classe dans le chapitre IX l'apologue de la porte de la Loi obstinément fermée) - trouve plus loin un autre développement : voici Joseph K. examinant le vestibule "par le trou de la serrure" (p. 59). Le "vestibule" (multiples occurrences du terme) devient alors dans ce chapitre un lieu central, de passage et de communication entre les aires et les êtres, entre l'espace intime de la chambre solitaire et l'univers social de la pension. Il est plus encore : c'est le lieu qui permet de pénétrer dans les autres chambres, de forcer l'intimité des autres, de la violer. "En traversant le vestibule, il jeta un regard sur la porte, fermée, de Mlle Bürstner ; mais ce n'était pas là qu'il était invité, c'était à la salle à manger, et il l'ouvrit en coup de vent, sans même prendre la précaution de frapper" (p. 63). Ce coup de force par substitution accomplit en quelque sorte symboliquement le viol de Joseph K. dans la chambre de Mlle Bürstner. Pénétrant à nouveau dans la chambre de la jeune fille pendant son absence, et violant ainsi à son tour son intimité, il découvre un lieu nouveau qu'il quitte, observé par Mlle Montag et le capitaine : "(...) ces regards pesaient terriblement à K. ; il regagna sa chambre en hâte, longeant le mur du couloir" (p. 67, fin du chapitre II). A la veille de sa comparution pour le premier interrogatoire (chapitre III), K. s'enfuit, tel un coupable, pour se réfugier loin des regards curieux dans sa chambre. La culpabilité de Joseph K. n'est-elle pas liée à la transgression de l'espace de l'innocence, à la tentation du viol, à cette sorte de péché originel qui le projette dans le monde de la tentation et du désir ?

Prolongements

- Etudiez l'espace de la salle à manger et tous les éléments qui dans la fin de chapitre II restreignent l'espace (Folio p. 63-67). Cette organisation est-elle tragique ou comique ?
- En rassemblant toutes les indications spatiales disséminées dans les premiers chapitres, dessinez le plan de la maison où loge Joseph K., en situant les différents lieux : chambre de Joseph K., de Mlle Bürstner, du capitaine... Quel sens donnez-vous au nombre des indications spatiales données par Kafka ? La topographie est-elle identique chez Welles ?
- Etudiez le motif du "regard" et du "spectacle" dans l'ensemble du roman, et singulièrement dans les scènes d'interrogatoire et dans le dernier chapitre (X, "La Fin"). Montrez comment le film met en scène le thème de la théâtralité.
- Etudiez comme pour une pièce de théâtre le rôle que jouent les costumes dans le récit de Kafka : pièces d'habits, couleurs, tissus...
- Etudiez dans *La Métamorphose* de Kafka l'épisode du déménagement. (Folio p. 119 ; Poche p. 47-48 ; GF p. 65) et interrogez-vous sur la récurrence de ce motif narratif dans l'œuvre romanesque de Kafka. Par quelle scène originale ce motif est-il traité dans le film de Welles ? Analysez dans ce long travelling le travail sur l'espace et le rôle des objets.
- Quels sont les "espaces" du film où règne le désordre ? Sont-ils les mêmes que ceux évoqués dans le roman ? Analysez et interprétez dans le film la succession des décors d'ordre et de désordre, de symétrie et de chaos.
- Recensez les objets dans le roman ou dans un chapitre. Quel rôle jouent-ils ? Commentez la description de la chaire dans l'église (p. 256) : "le tout semblait organisé pour le supplice du prédicateur".
- Recherchez la définition que donne Freud de "l'inquiétante étrangeté" dans *L'Inquiétante Étrangeté* (1919). En quoi éclaire-t-elle l'univers kafkaïen ? Voici un aspect de cette notion, traduit par Bertrand Fréron : "ce *Unheimlich* n'est en réalité rien de nouveau ou d'étrange, mais quelque chose qui est pour la vie psychique familier de tout temps et qui ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement."

L'immeuble du procès : un itinéraire inquiétant

Le cadre spatial construit par le narrateur pour situer le décor du procès est marqué par des motifs récurrents, éléments d'une architecture urbaine onirique, d'un univers mental où pourraient se retrouver les échos d'un Piranèse (1720- 1770).

Passages et passeurs

Le motif du "passage étroit", expansion de celui du couloir entrevu dans les chapitres I et II, se retrouve, à tous les niveaux de la narration, se déclinant en maintes variations : haie de personnages, dos tournés d'êtres alignés, galerie de hauts immeubles, enfilades de pièces, petits passages, escaliers exigus, longs couloirs dessinent un univers onirique très construit, révélateur d'obsessions :

"K. se laissa conduire ; il s'aperçut que la cohue laissait un étroit passage" (p. 75).

"La rue Saint Jules (...) ne présentait de chaque côté qu'une longue série de hautes maisons grises et uniformes (...). K. s'enfonça lentement dans la rue" (p. 71).

"(...) presque toutes les portes étaient ouvertes pour permettre aux enfants d'aller et venir. Elles laissaient voir en général de petites pièces à une fenêtre qui servaient de cuisine et de chambre à coucher" (p.73).

"K. s'avavançait déjà vers l'escalier quand il s'arrêta tout à coup en s'apercevant qu'il y en avait encore trois autres, sans compter un petit passage qui devait mener à une seconde cour " (p. 72).

"On apercevait juste en face de la porte un étroit escalier de bois qui devait conduire aux mansardes (un tournant empêchait de voir où il allait). Ce fut dans cet escalier que l'étudiant s'engagea avec la femme dans les bras (...)" (p. 98).

"Quelle supériorité K. n'avait-il pas sur ce juge qu'on installait dans un grenier, alors qu'il disposait, lui, à la banque, d'une grande pièce précédée d'un vestibule et pourvue d'une immense fenêtre qui s'ouvrait sur la place la plus animée de la ville !" (p. 100).

"C'était un long couloir où des portes grossières s'ouvraient sur les diverses sections du grenier" (p. 103).

Ces quelques citations - sorte de groupement intratextuel - rapprochent des éléments épars, mais que le lecteur sent bien liés par une même conception de l'espace romanesque et mental. L'univers perçu par le héros se révèle à la fois clos et ouvert par d'innombrables chemins ou méandres, parcouru de couloirs et circonvolutions, corridors et passages tortueux. Nul ne peut en sortir qui n'en connaît les arcanes. Aux innombrables passages correspondent dès lors les figures des

passeurs, troupe mystérieuse de Charon ou d'Ariane, adjuvants redoutables du héros pour qu'il (re)trouve son chemin dans ces dédales tortueux.

"- Entrez, dit une jeune femme aux yeux noirs en train de laver du linge d'enfants dans un baquet, en lui montrant de sa main savonneuse la porte ouverte de la pièce voisine" (p. 74).

"Mais oui ! dit la femme, vous n'avez qu'à entrer. (...) Après vous, il faut que je ferme ; personne n'a plus le droit d'entrer" (p. 75).

Joseph K. "prit cette fois les escaliers et les couloirs les plus directs (...) il n'eut à demander son chemin à personne ; il ne tarda pas à arriver à la bonne porte qui s'ouvrit dès qu'il eut frappé" (p. 87).

"Par où sort-on ? / - Vous n'êtes tout de même pas perdu ? demanda l'huissier étonné. Vous n'avez qu'à tourner au coin et à reprendre le couloir jusqu'à la porte. / - Venez avec moi, dit K ; montrez-moi le chemin, autrement je me tromperai, il y en a tant ! / - Mais c'est le seul ! dit l'huissier d'un ton déjà réprobateur" (p. 106-107).

" - Je crois, répondit l'employé, que ce monsieur me pardonnerait de bien pires offenses pourvu que je le reconduise à la sortie" (p. 112).

Claustration

Le chemin de la lumière ou de la sortie n'est gagné - très provisoirement - qu'après l'épreuve initiatique de la perte : perte de repères, perte du sens, perte de connaissance. C'est encore une fois l'organisation de l'espace romanesque qui donne sens à l'itinéraire du héros. On retiendra essentiellement l'épisode du grenier (chapitre IV, scène dite des Greffes, p. 103-115). Balisons le parcours du héros :

"C'était un long couloir où des portes grossières s'ouvraient sur les diverses sections du grenier. Bien que nul jour ne donnât là directement, il ne faisait pas complètement noir, car, au lieu d'être séparés du couloir par une paroi hermétique, bien des bureaux ne présentaient de ce côté qu'une sorte de grillage de bois qui laissait passer un peu la lumière" (p. 103).

"K. ne s'inquiéta pas longtemps de lui ni des gens du couloir, car il découvrit vers le milieu un passage sans porte qui lui permettait d'obliquer à droite. Il demanda à l'huissier si c'était là le bon chemin, l'huissier lui dit oui de la tête et K. s'engagea dans le passage. (...) Il attendait (...) fréquemment son guide" (p. 106).

"Il n'avait pas encore eu le temps d'inspecter l'endroit où il se trouvait ; ce ne fut qu'en voyant s'ouvrir une des nombreuses portes de bois qui l'entouraient qu'il examina les lieux" (p. 107).

Pris d'un malaise en raison de "l'atmosphère de l'endroit" (p. 108) devenue "à peine respirable" (id.), Joseph K. est à la recherche d'une source d'air. "La jeune fille s'en aperçut immédiatement ; pour soulager un peu le malade elle prit un harpon posé contre le mur et ouvrit juste au-dessus de K. une lucarne qui donnait en plein ciel. Mais il tomba tant de suie qu'elle la referma immédiatement et dut essuyer de son mouchoir les mains de K. trop fatigué pour le faire lui-même. (...) - Vous ne pouvez pas rester ici, vous gênez la circulation"(id.).

Le lecteur attentif aura retrouvé dans les passages cités bien des motifs précédemment évoqués. Le grenier et ses méandres, ses couloirs et leurs multitudes de portes fermées, devient ici un lieu symbolique, comme l'image inversée (haut *versus* bas) de la cellule oppressante de la prison, de la cave méphitique dans lesquelles s'évanouit l'homme torturé. L'épisode - à nos yeux comique - de la suie tombant de la lucarne ouverte, alors qu'on attendait de l'ouverture sur le ciel réconfort et salut, peut se lire symboliquement comme l'impossibilité d'attendre en l'occurrence quoi que ce soit de quelque transcendance. Du ciel tombe la suie, non le secours. On peut sans doute rapprocher cette mince saynète de l'épisode, plus tragique par son cadre et sa fonction, de la fenêtre qui s'ouvre au moment de l'exécution de Joseph K. : "Comme une lumière qui jaillit les deux battants d'une fenêtre s'ouvrirent là-haut. (...) Y avait-il encore un recours ?" (p. 279). Le lecteur et le héros savent bien que non.

Une des rares métaphores filées du roman - à moins qu'on ne puisse lire tout le roman comme une longue métaphore filée - mêle éléments spatiaux et sensations sonores pour assimiler l'expérience du malaise à un "mal de mer" (p. 114) : "Il se croyait sur un bateau en mauvaise passe, il lui semblait qu'une eau furieuse frappait contre les cloisons de bois et il croyait entendre venir du fond du couloir un mugissement semblable à celui d'une vague qui allait passer sur sa tête ; on eût dit que le couloir tanguait et que de chaque côté les inculpés montaient et descendaient en cadence

(...); il n'entendait qu'un grand vrombissement qui semblait emplir tout l'espace et que perçait incessamment une sorte de son aigu comme celui d'une sirène." Victime d'hallucinations auditives, le héros ne perçoit plus l'espace que brouillé par le malaise qui l'emplit : à la perte des repères spatiaux, se superpose celle de sa propre perception du monde et des êtres. L'espace noyé par le malaise se dissout pour ne laisser subsister que le cri aigu d'une souffrance.

Prolongements

▪ La porte

- Etudiez dans le roman et dans le film le motif de la porte : porte ouverte ? par qui ? sur quoi ? vers quel nouvel espace ? porte fermée ? par qui ? pourquoi ? porte forcée, largement ouverte ou entrebâillée ? petite porte ? "porte de formidables dimensions" (p. 72) ?

- Commentez le rôle des "huissiers" dans le roman, de celui du "judas" et de la "clé" dans le film.

- Etudiez l'apologue de "la Loi" (chapitre IX. p. 263-265) : justifiez la place qu'il occupe dans le film de Welles et sa mise en abyme en fin de film.

- Les fenêtres sont-elles aussi un motif du roman ou du film ?

▪ Intérieurs / extérieurs

- Relevez le nombre de chapitres et de scènes qui se déroulent en décor intérieur et ceux qui se déroulent en décor extérieur. Trouve-t-on la même alternance dans le film de Welles ? Comment s'opère, dans le roman d'une part, dans le film d'autre part, le passage des uns aux autres ?

- Opposez à cet égard le premier et le dernier chapitres du roman, la première et la dernière scènes du film.

▪ Rais de lumière

- Etudiez dans le film de Welles le rôle que jouent "grillages" (roman, p. 103), palissades disjointes, interstices d'une part et vitres ou verrières de l'autre.

▪ Ombres et lumières

- Analysez comment les effets d'ombre et de lumière sculptent l'espace narratif dans les chapitres V ("Le Fouetteur") et VI ("L'Oncle. Leni"), en particulier le cabinet de débarras (p. 116 ; p. 123) et la chambre de l'Avocat (p. 138-140).

- Repérez et interprétez le jeu des ombres dans le film de Welles.

- Etudiez la construction de l'espace dans le chapitre VII sans omettre les tableaux du peintre.

▪ Le symbole du labyrinthe

- Lisez dans le *Dictionnaire des symboles* (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, édition Robert Laffont, collection Bouquins) l'article consacré au labyrinthe. En quoi cette lecture éclaire-t-elle le sens de l'œuvre de Kafka ?

- Dans quelles scènes et avec quels procédés le film de Welles donne-t-il à voir le labyrinthe ?

▪ Kafka, Piranèse, Klee

- Recherchez des reproductions des œuvres du graveur et architecte italien Piranèse (1720-1770) et rapprochez cet univers de celui de Kafka. Retrouvez-vous les mêmes correspondances dans l'univers du film de Welles ?

- Etudiez les premières de couverture des différentes éditions de poche du *Procès* et la représentation de l'espace qu'elles proposent. Commentez particulièrement l'illustration choisie dans l'édition Garnier Flammarion : le tableau de Klee, "*Zimmerperspective mit Einwohnern*", 1921-1924, Musée de Berne.

▪ Kafka et Le Château

- Lisez *Le Château* de Kafka et rapprochez ce récit du *Procès*. En quoi peut-on dire que Joseph K est comme K, le héros du *Château*, un « arpenteur ». Comment le film de Welles souligne-t-il cette particularité ?

▪ "Le Terrier"

- Etudiez les correspondances qu'entretiennent le texte suivant et la construction spatiale du *Procès* :

"Je me mets alors à inspecter la deuxième galerie avec une lenteur voulue ; une fois que j'ai vu la place forte, j'ai toujours un temps infini ; et c'est toujours ainsi au fond de mon terrier, car tout ce que j'y fais est bon et important : je m'en rassasie en quelque sorte. J'attaque donc la seconde galerie, puis, au milieu, je passe dans la troisième qui me ramène à la citadelle, ce qui m'oblige évidemment à reprendre la seconde galerie ; je joue ainsi en travaillant, j'accrois ma tâche pour m'amuser et je ris tout seul, et je me réjouis, et je deviens complètement fou de tant de travail, mais je n'abandonne pas. C'est à cause de vous, galeries et ronds-points, à cause de toi surtout, place forte, que je suis venu, méprisant complètement ma vie après avoir eu si longtemps la bêtise de trembler pour elle et de retarder mon retour auprès de vous. Que m'importe le péril puisque je suis avec vous ? Vous êtes à moi, je suis à vous, nous sommes liés, que peut-il nous arriver ? Le peuple peut bien se presser là-haut, la gueule peut bien être prête qui va foncer à travers la mousse, il m'importe ; de son silence et de son vide le terrier me salue maintenant moi aussi et confirme mes paroles".
Franz Kafka, "Le Terrier", in *La Colonie pénitentiaire*, traduction A. Vialatte, Gallimard, Folio.

4. Welles et Kafka : fidélité et infidélités

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma invite à établir des comparaisons entre les deux œuvres. Les termes de fidélité et d'infidélité à l'œuvre littéraire deviennent souvent dans les textes critiques des critères de jugement du film, pris entre la double accusation d'imitation et de trahison. Il suffit pour s'en convaincre de lire la courte notice que le *Guide des films* de Jean Tulard consacre au *Procès* de Welles : "Interprétation discutée du procès de Kafka : l'univers bureaucratique du roman se transforme en cauchemar surréaliste. Cette descente aux enfers s'achève sur le champignon atomique, cette aventure individuelle se termine sur un cataclysme universel. Welles a joué la carte du baroque là où l'on attendait un univers gris et triste. Dans ses images du début, Alexeïeff semble plus près de Kafka que lui. Reste un film fascinant." (*Guide des films*, sous la direction de Jean Tulard, Collection Bouquins, Laffont). La question de la fidélité de Welles à Kafka ne saurait bien sûr servir de critère de jugement de la valeur du film, mais elle constitue une problématique intéressante d'une part pour permettre aux élèves de s'appropriier les deux œuvres, d'autre part pour analyser la construction et le sens du film.

Les lignes suivantes proposent tout d'abord de montrer comment Welles inscrit dans son film la référence au roman de Kafka, puis, à partir d'une étude des transformations concernant l'ordre des scènes, les lieux, la durée du récit et les personnages, de mettre en valeur quelques principes qui semblent avoir guidé Welles dans son travail de transposition du roman au film.

L'édition de référence sera l'édition Folio pour le livre, et l'édition DVD Studio Canal pour le film (montage de 1963). Les numéros de séquence renvoient au chapitrage du DVD.

Hommage de Welles à Kafka

Le Procès de Kafka, chef-d'œuvre inadapté

Le statut culturel de l'œuvre littéraire adaptée au cinéma conditionne en grande partie la réception du film. L'adaptation cinématographique du *Procès* de Kafka apparaît ainsi comme une gageure : œuvre et auteur mondialement célèbres, œuvre inachevée, dont Kafka voulait qu'elle soit détruite, publiée de façon posthume, objet d'un long travail de lectures, de critiques, de commentaires, tout cela confère au roman un statut de chef-d'œuvre. Or tout film qui "s'attaque" à l'adaptation d'un chef-d'œuvre de la littérature prête le flanc aux accusations de trahison (*a contrario*, l'adaptation d'un roman peu reconnu sur le plan social et culturel – tel *Badge of evil*, de Whit Masterson, pour *La Soif du mal* en 1958 – n'implique aucune comparaison et ne conditionne pas la réception et la lecture du film). C'est ce que souligne André S. Labarthe, dans une volonté de justifier le travail d'adaptation de Welles, lorsqu'il demande dans le documentaire qui accompagne l'édition en DVD du film, *Welles, Kafka et Le Procès* : "Pourquoi serait-on seulement infidèle aux mauvais livres ?"

Welles face à Kafka

Welles échappe en partie - mais en partie seulement - à la critique de la trahison en raison de la place particulière qu'il occupe lui-même dans l'imaginaire culturel. En effet, Welles est un metteur en scène et un acteur mondialement célèbre ; il a la réputation d'un génie précoce ; son premier film, *Citizen Kane* (1940), a été placé au rang de chef-d'œuvre cinématographique ; la suite de sa filmographie en fait un auteur maudit, avec sa liste de films amputés, inachevés, finis par d'autres (donc « trahis »), de projets abandonnés, qui lui font dire en 1958 : "J'envisage sérieusement d'arrêter complètement toute activité cinématographique et théâtrale, d'en finir une fois pour toutes, car j'ai eu trop de désillusions." (André Bazin, *Orson Welles*, Ramsay Poche Cinéma, 1972, p.145). Enfin, lorsqu'il adapte *Le Procès* en 1962, Welles a déjà porté Shakespeare à l'écran, avec *Macbeth* en 1947 et *Othello* en 1952. Welles est donc, sur un plan social et culturel, en position d'artiste à l'égal de Kafka. Mais si ce statut d'artiste lui permet d'échapper au reproche de trahison et d'appauvrissement du roman de Kafka, il ne peut éviter que son film soit vu dans une perspective de comparaison avec l'œuvre antérieure. Le spectateur qui voit le film n'est pas un spectateur "innocent" : le roman de Kafka, ou, même si le spectateur n'a pas lu le roman, les connaissances du spectateur sur l'univers de Kafka (connaissances même minimales que résume la définition de l'adjectif "kafkaïen" : "qui rappelle l'atmosphère absurde et inquiétante des romans de Kafka") créent pour le public un horizon d'attente que Welles doit prendre en compte.

Références à Kafka

Dans le film, une des modifications essentielles par rapport au roman est la place de l'apologue de la porte de la Loi, qui n'intervient qu'au chapitre IX du roman (pp. 263-265), alors qu'il ouvre le film de Welles, en forme de prologue. Welles lit l'apologue tandis que se succèdent les plans fixes des images réalisées par Alexandre Alexeïeff sur écran d'épingles. Comment expliquer ce déplacement ? Cette séquence fonctionne comme transition entre l'œuvre écrite et le film. L'apologue de la porte de la Loi est certainement le passage le plus célèbre du roman : commencer ainsi est donc une manière pour Welles de rendre hommage au livre et de se conformer à l'attente du spectateur. La voix off lisant l'apologue, que le spectateur doit identifier comme étant celle de Welles (car c'est une des voix les plus célèbres de l'histoire de la radio américaine, en partie en raison de la panique provoquée en 1938 par sa lecture de *La Guerre des mondes*), présente le cinéaste en position de lecteur. Le montage des plans suggère l'image des pages que l'on feuillette. Le spectateur enfin, comme l'atteste la notice du *Guide des films*, se trouve d'emblée plongé dans l'univers "gris et triste", absurde, qui correspond à sa conception d'un univers "kafkaïen", même si le nom de Kafka n'est pas cité : "Cette histoire (*tale*) est contée dans un roman (*story*) intitulé *Le Procès*". Il faudra attendre le générique final pour entendre de nouveau la voix de Welles citer pour la première fois le nom de Kafka : "Ce film, *Le Procès*, est une adaptation du roman (*novel*) de Franz Kafka". Entre ces deux références au roman, *Le Procès* de Kafka est devenu *Le Procès* de Welles : la séquence 19 où le personnage de l'avocat qu'il interprète montre à Joseph K. les images de l'apologue sur un écran, est particulièrement révélatrice de la volonté de Welles de s'approprier l'œuvre de Kafka, de faire œuvre cinématographique comme Kafka a fait œuvre littéraire. On notera aussi que Welles cite, avec une sorte d'ironie, le nom de Kafka au moment où l'image montre un plan arrêté de l'explosion finale, c'est-à-dire au moment précis où il se montre infidèle au roman. Il faut insister enfin sur l'originalité de ce générique final, dans lequel la voix du réalisateur redouble les cartons pour nommer ses acteurs, et finir par se nommer elle-même : "Je joue le rôle de l'avocat, et j'ai réalisé ce film. Mon nom est Orson Welles." Rarement un film aura été ainsi signé par son auteur. Or, les seules images que Welles n'a pas signées sont justement celles du prologue, comme si Welles avait laissé à d'autres (Alexandre Alexeïeff et Claire Parker) le soin de rendre hommage à Kafka, avant, dès le premier plan du film, d'en proposer sa propre lecture, avec "sa logique de rêve ou de cauchemar", qu'annonce le gros plan de Perkins endormi.

Prolongements

- Justifiez le choix d'Anthony Perkins pour interpréter le rôle de Joseph K. Observez dans le film sa silhouette par rapport à celles des autres personnages, sa démarche, et le jeu de ses mains, par exemple dans la séquence 7 ou dans la séquence 10. Cette interprétation du personnage vous paraît-elle fidèle au roman de Kafka ?
- A propos du *Procès*, François Truffaut a écrit : "Orson Welles est bigger than life, Kafka est smaller than life. C'est pourquoi, filmés sous les mêmes angles que Gregory Arkadin ou Charles Foster Kane, la caméra au niveau du plancher, le héros de Kafka, interprété par Anthony Perkins, ne nous touche guère et reste loin de nous. Jean Cocteau l'a dit : "Le poète est un oiseau qui doit chanter dans son arbre généalogique." J'ai vu plusieurs fois *Le Procès* et à force d'y attendre impatiemment chaque apparition de Akim Tamiroff, j'en suis venu à penser que le film aurait été kafkaïen et émouvant si tout le casting avait été composé d'acteurs juifs d'Europe centrale." (François Truffaut, *Le Plaisir des yeux*, Flammarion, p.135). Partagez-vous cet avis sur le film ?
- Etudiez, dans les cinq premières minutes du film *Kafka*, de Steven Soderbergh (1992), les références à l'univers de Kafka, et les citations du film de Welles. Justifiez le choix de Jeremy Irons pour interpréter le rôle de Kafka.

Références à Kafka

Welles met donc en place une stratégie complexe pour rendre hommage à Kafka tout en revendiquant pour lui-même la création d'une œuvre originale. On pourrait croire qu'il ne rend hommage au roman de Kafka que pour mieux lui être infidèle, or c'est l'impression de fidélité qui domine. Comme le dit Jean-Pierre Morel dans le documentaire sur *Welles, Kafka et Le Procès*, "la transposition de Welles est d'une extraordinaire fidélité au roman, à part quelques transformations dans l'ordre des scènes." Nous étudierons plus précisément dans la deuxième partie les modifications que Welles a mises en place, mais il faut tout d'abord souligner combien est grande la fidélité au roman, jusque dans certains détails dont la reconnaissance implique évidemment une bonne connaissance des deux œuvres, mais suggère aussi la possibilité d'une vision ludique du film, sur le mode de la recherche d'indices. On peut ainsi se demander quelles sont les répliques du

dialogue qui se retrouvent telles quelles dans le film, comme lorsque Joseph K justifie le bruit que font les deux inspecteurs et le bourreau dans le cabinet de débarras par la présence d'un "chien", au chapitre V (p.121) et dans la séquence 10 du film, ce "chien" qu'on retrouve pour le comparer à Block au chapitre VIII (p.242) du roman comme dans la séquence 17. La séquence 16 du film, entre K. et Block, est d'une scrupuleuse fidélité à la scène racontée au chapitre VIII : Block presse "la mèche de la bougie entre ses doigts pour l'empêcher de fumer" (p. 213), Leni "vide des œufs dans une casserole" (p.212), Block et K. sont assis "vraiment près l'un de l'autre ; au moindre mouvement, leurs têtes se seraient cognées" (p.225), toutes ces indications de mise en scène suggérées par le roman se retrouvent dans le film, et commandent notamment le jeu d'Akim Tamiroff (Block) qui ne cesse de rapprocher sa chaise de celle d'Anthony Perkins. Deux derniers exemples parmi une liste bien sûr non exhaustive : le bruit de vaisselle cassée par lequel Leni invite K. à la rejoindre (p.142) se retrouve tel quel dans le film (même si la Leni du film a cassé non une assiette mais une vitre), et la description de la pièce lugubre réservée aux avocats dans les bureaux de la justice (p.152) est l'objet d'une allusion dans le dialogue de Welles à la séquence 12. La fidélité au roman de Kafka peut s'expliquer par le style même de Kafka qui ressortit de l'écriture dramatique (suite de scènes, indications de décor, d'éclairage, longs échanges de dialogues). Mais cet enfouissement dans l'œuvre seconde d'éléments venus de l'œuvre première, ce phénomène de transposition quasi invisible qui est une pratique décelable dans de nombreuses adaptations filmiques d'œuvres littéraires, peut aussi s'interpréter comme l'expression d'une révérence à l'œuvre première.

L'impression de fidélité, réelle, de Welles au roman de Kafka ne rend que plus nécessaire l'étude des modifications d'un *Procès* à l'autre.

Quelques principes de modifications

Actualisation historique

Ce principe se trouve mis en œuvre dans la plupart des adaptations de romans au cinéma. Il permet de rendre compte de la plupart des scènes ajoutées par Welles au récit de Kafka et des principales modifications qu'il lui fait subir. Les costumes des personnages, le décor intérieur de la chambre de K. (tourne-disque, mobilier) dans la séquence 1 réfèrent aux années 50. Le décor extérieur de la séquence 6 (grands ensembles d'immeubles, route éclairée à l'arrière-plan), la traversée de la ville avec Irmie à la séquence 15, avec les deux bourreaux à la séquence 20, construisent la représentation d'un univers urbain déshumanisé, qui participe, avec le décor de la banque (séquence 5) du cliché de la modernité, tel qu'on le retrouve chez Tati par exemple, dans *Mon Oncle* (1958) et surtout *Playtime* (1967). L'ordinateur, dont le cliquetis prend sur la bande-son le relais du bruit des machines à écrire à la séquence 10, cette machine féminine qui a peut-être les réponses mais à laquelle il est interdit de poser une question, introduit dans le récit le thème de l'angoisse devant la modernité technologique, que l'image finale du champignon atomique vient renforcer (voir dans le documentaire les explications d'Edmond Richard à propos de cette séquence finale, qui montrent combien Welles tenait à cette idée, et que Kubrick, la même année, retrouve dans *Docteur Folamour*). La présence dans la séquence 7 de vieillards décharnés, portant sur leur torse nu des numéros d'identification, renvoie de façon saisissante à l'Holocauste. Enfin, le dialogue qui ouvre le film à la séquence 2, la silhouette des inspecteurs venus arrêter K., et surtout la raison pour laquelle Mlle Bürstner fait violemment sortir K. de sa chambre ("J'espère que ce n'est pas politique... La police ! Sortez de ma chambre !", à comparer avec la fin du chapitre I, p. 56-58) à la séquence 4 suggèrent, dès le début du film, une vision politique du *Procès*, comme critique du totalitarisme. La vision que Welles donne de l'univers de Kafka est donc marquée par son époque, et rapproche le *Procès* des films d'espionnage et des films noirs tournés à Hollywood en ces temps de maccarthysme et de Guerre Froide, avec comme toile de fond la représentation d'un monde moderne dominé par une bureaucratie inhumaine, marqué par le souvenir de la Seconde Guerre mondiale et la menace nucléaire.

Prolongements

- Qu'est-ce qu'un film noir ? Quels sont les thèmes, les personnages, les effets de mise en scène, notamment de lumière, qui rattachent *Le Procès* de Welles à l'esthétique du film noir ? Analysez plus particulièrement les séquences 9 et 11.

Simplification dramatique

Ce principe régit lui aussi de façon traditionnelle tout travail d'adaptation du récit écrit au récit filmique. Il consiste à supprimer des personnages du roman et à raccourcir la durée du récit dans un souci de dramatisation.

Les personnages

Le travail de Welles a consisté tout d'abord en la suppression d'un certain nombre de personnages : le fils du concierge (ch. I) ; le capitaine Lanz (ch. II) ; les habitants des bureaux du tribunal auxquels K. demande son chemin (ch. III) ; un gendarme (ch. IV) ; un homme en robe de chambre devant la porte de l'avocat (ch. VI) ; les amis de K. auxquels il a parlé de son affaire (p. 163) et les trois clients de la banque (ch. VII) ; le client italien, la vieille femme et le sacristain boiteux dans la cathédrale (ch. IX) ; des enfants qui jouent, un sergent de ville, la silhouette de Mlle Bürnster, l'homme qui passe la main à la fenêtre lors de l'exécution de K. (ch. X). (Cette liste n'est pas exhaustive).

Le deuxième procédé d'adaptation est la concentration de plusieurs personnages du roman, qui partagent la même fonction dramatique, en un seul personnage du film : le directeur adjoint et le directeur de la banque ne font plus qu'une apparition rapide sous les traits du directeur à la séquence 5 ; la bonne de Mme Grübach et Mme Grübach (ch. 1) ne font qu'une seule et même Mme Grübach dans le film ; l'homme à moustache et le couple de vieillards qui observent K. par la fenêtre au chapitre 1 apparaissent furtivement dans la séquence 3 sous les traits de deux femmes se penchant à la fenêtre ; la foule des domestiques anonymes qui occupent les vestibules et les couloirs de la banque prend la forme de la secrétaire de K., petite femme en habits noirs qui court sans cesse derrière Perkins aux séquences 5, 9 et 10 ; le préposé aux renseignements des Archives et la jeune femme qui guident K. vers la sortie au chapitre 4, mais qui ne sont pas habitués à "l'air frais" (p. 115) sont réduits à un seul personnage féminin à la séquence 14 du film ; le rôle de l'industriel du chapitre VII, qui donnait à K. l'adresse de Titorelli dans le roman, est rempli par Leni à la séquence 17 ; enfin, Elsa, personnage "hors-texte" du roman de Kafka, et Mlle Bürnster sont confondues dans la seule Mlle Bürnster, interprétée à l'écran par Jeanne Moreau - au point que Mlle Bürnster du film emprunte à Elsa du roman sa profession de danseuse (comparer le passage où K. montre la photographie de son amie à Leni, p. 146 du roman, et séquence 12 du film).

On peut tirer quatre conclusions de l'examen de ces modifications : tout d'abord, Welles a supprimé toute ambition professionnelle chez le personnage de K., et considérablement réduit la question des relations que le personnage entretient avec sa hiérarchie (directeur, directeur adjoint, clients...). Ensuite, Welles a préféré les figures féminines, incarnées par quelques-unes des plus belles actrices de l'époque, aux figures masculines dans le rôle de ces passeurs (la secrétaire, Leni, la femme des archives, les spectatrices de l'Opéra qui transmettent à Joseph K. sa convocation par le commissaire) qui orientent - ou désorientent - Joseph K. à travers les méandres de la justice. Welles a accentué la solitude sociale de Joseph K. en supprimant toute référence à des amis ou une petite amie, et en faisant de Mlle Bürnster, de manière dérisoire, le seul personnage auquel K. manifeste un attachement suffisant pour avoir sa photo dans son portefeuille. Enfin, la suppression pure et simple des personnages que rencontre K. dans le roman lors de sa marche finale vers la mort (chapitre X) peut s'expliquer par un souci d'accélérer la fin du récit.

Prolongements

- Quel personnage du film est une transposition de Mlle Montag dans le roman (chapitre II) ? Quelles sont les caractéristiques du personnage romanesque qui sont reprises par Welles ? En quoi a-t-il modifié la scène ? Qu'entraînent ces modifications pour la compréhension du personnage de Joseph K. dans le film ?
- La nièce de Joseph K. (nommée Irmie dans le film) apparaît-elle dans le roman ? Quel est son rôle dans le film ?
- Quels personnages du roman, qui n'apparaissent qu'une fois dans le texte, se retrouvent deux fois dans le film de Welles ? Quel est l'effet ainsi créé ?

La durée du récit

Le récit de Kafka s'étend sur une année (p. 276 : "Dois-je montrer maintenant que je n'ai rien appris d'une année de procès"), commence un matin à huit heures, le jour de l'anniversaire de K. ("Le temps avait passé vite grâce à une foule de félicitations d'anniversaire", p. 42) et s'achève

une nuit, un peu après neuf heures, "la veille de son trente et unième anniversaire de naissance" (p. 273). Les indications temporelles sont relativement faciles à relever dans le roman puisqu'elles prennent place le plus souvent au début des chapitres. On apprend aussi au chapitre VIII que, lorsque K. décide de se séparer de son avocat, son procès "n'a que six mois" (p. 220).

Welles a opéré une réduction considérable de la durée du temps de la fiction, l'impression de continuité et de rapidité étant créée tout d'abord par le fait que Perkins porte toujours le même costume, ensuite par l'emploi de fondus au noir ou de fondus enchaînés entre les différentes séquences, enfin par la vivacité des déplacements de Perkins au début et à la fin de chaque séquence. Welles a supprimé quelques scènes du roman, celles dans lesquelles apparaissaient les personnages dont on a relevé ci-dessus la disparition. Il a resserré le temps de la fiction sur quelques jours, de façon à gagner en intensité dramatique. Mais ceci demande une analyse plus précise.

En effet, l'étude de la temporalité dans le film oblige à accorder une place particulière aux séquences 11 et 12 (première rencontre avec Leni et l'avocat) pour la compréhension du film. D'une part, ces deux séquences sont les scènes centrales du film (de la quarante-septième à la soixantième minute du film). D'autre part, à partir de la séquence 12, le récit semble progresser non plus en fonction d'une logique temporelle mais en fonction d'une logique spatiale.

Une première journée s'étend de la séquence 2 à la séquence 8, au cours de laquelle se succèdent l'arrestation de K. au matin (séquences 2 et 3), sa tentative de séduction auprès de Mlle Bürnster (séquence 4), son arrivée à la banque, un paquet à la main (dont on apprend qu'il s'agit d'un cadeau pour se réconcilier avec Mlle Bürnster) et sa conversation avec le directeur qui lui donne rendez-vous à l'Opéra pour le soir (séquence 5), son retour chez lui en fin d'après-midi, toujours le paquet à la main, et sa rencontre avec la jeune femme à la malle qui lui apprend que Mlle Bürnster a dû déménager le jour même (séquence 6), la soirée à l'Opéra au cours de laquelle des femmes lui font passer la convocation du commissaire, la rencontre avec le commissaire et les bourreaux qui lui remettent un plan pour se rendre le soir même à la salle du tribunal (séquence 7), enfin la scène du tribunal (séquence 8). Après cette journée bien remplie, commence une seconde journée (le lendemain ?), de la séquence 8 à la séquence 12, avec l'arrivée de K. à la banque et sa rencontre avec le "fouetteur" dans le cabinet de débarras (séquence 9), la venue de son oncle à la banque, alerté par un coup de téléphone d'Irmie (séquence 10), et leur visite chez l'avocat (séquences 11 et 12). Les événements se bousculent, mais jusqu'à la séquence 12, la répartition des scènes de jour et des scènes de nuit confère au récit une certaine cohérence temporelle.

En revanche, à partir de la séquence 12, les repères temporels sont volontairement brouillés par Welles : les séquences 13 et 17 se déroulent-elle de nuit ou de jour ? "C'est dimanche soir", dit l'huissier à la séquence 14, "ça fait un moment qu'on n'a plus de nouvelles de ton procès", dit Irmie à K. dans la séquence 15.

Entré dans une autre temporalité, Joseph K. perd aussi ses repères dans l'espace. Joseph K. ne progresse plus qu'en courant à travers des espaces rendus contigus par le jeu des raccords, et qui ont eux aussi perdu leur qualité de repère. La maison de l'avocat, avec ses enfilades de pièces que la caméra et les personnages traversent comme pour n'en faire que des lieux de passage, avec ses recoins, ses cloisons, ses portes principales et ses portes dérobées, dont on possède la clef mais qu'il faut enfoncer d'un coup de pied pour sortir vers quelque part qui n'est pas encore un espace extérieur (voir la fin de la séquence 17), cette maison proche de tous les autres lieux (raccord en fondu enchaîné avec l'escalier du tribunal à la séquence 13, avec le seuil de la maison de Titorelli à la séquence 17), constitue pour Joseph K. et pour le spectateur le lieu de passage, de transition, le plus important du film, celui à partir duquel la trajectoire du personnage se perd définitivement dans le labyrinthe du temps et de l'espace. A partir de la séquence 12, Anthony Perkins enchaîne les courses (course après l'étudiant et la femme dans les couloirs du tribunal, course titubante pour sortir de la salle des Archives, traversée de la ville pour se rendre à la banque et échapper à Irmie, course pour fuir les petites filles de la maison de Titorelli, fuite hors de la cathédrale, marche forcée vers la carrière), la seule pause ayant lieu lorsqu'il retourne chez l'avocat, aux séquences 16 et 17, avec l'intention de quitter son avocat et d'échapper ainsi à l'emprise du lieu et du personnage.

Cette rapide analyse de la construction dramatique du film donne une place importante aux séquences 11 et 12. La figure de l'avocat acquiert donc une autre dimension que dans le roman de Kafka. Le fait que ce personnage soit joué par Welles ("Je joue le rôle de l'avocat, et j'ai réalisé ce

film. Mon nom est Orson Welles.") va dans le même sens. Il resterait à interpréter ce qui se joue dans cette séquence entre le personnage interprété par Welles (metteur en scène de lui-même et des autres), Leni, sa créature qui fait d'une difformité un objet de séduction, et Joseph K., plongé comme le spectateur dans ce labyrinthe de mensonges et de faux-semblants, et qui, pour rejoindre Leni de l'autre côté du miroir, doit d'abord passer le manteau noir de l'avocat.

Prolongements

- Comparez la description du cabinet de l'avocat (pp.142-143) et la représentation qu'en donne Welles à la séquence 11.
- Qu'est-ce que la profondeur de champ au cinéma ? Quels effets Welles tire-t-il de l'emploi d'une grande profondeur de champ dans la séquence 11 ?
- Comment Welles prépare-t-il et retarde-t-il sa première apparition dans le film ? Pourquoi une telle mise en scène ?
- Quels sont les éléments du décor de la chambre et de la maison de l'avocat que l'on retrouve dans d'autres espaces et dans d'autres séquences ?
- Etudiez le montage de la séquence 15, et montrez comment Welles opère entre les raccords de plans. Quel est l'effet de sens produit ?
- Gilles Deleuze a écrit : "La réussite de Welles en fonction de Kafka, c'est d'avoir su montrer comment des régions spatialement distantes et chronologiquement distinctes communiquaient entre elles, au fond d'un temps illimité qui les rendait contiguës : c'est à cela que sert la profondeur de champ, les cases les plus éloignées communiquent directement dans le fond. Mais quel est le fond commun à toutes ces nappes, d'où elles sortent et où elles retombent en se cassant ? Quelle est cette justice supérieure, dont toutes les régions sont seulement l'auxiliaire ?" (*L'Image-Temps*, éditions de Minuit, p.150) Analysez quelques plans du film dans lesquels "les cases éloignées communiquent directement dans le fond".
- En quoi la construction du récit du film obéit-elle à "une logique de cauchemar" ?

Déplacements

Welles a opéré, comme le souligne Jean-Pierre Morel, quelques déplacements dans l'ordre des scènes. Pour autant que cela ait un sens, puisque l'ordre des chapitres composant *Le Procès* de Kafka n'a pas été décidé par Kafka lui-même, on peut essayer de justifier certains de ces déplacements.

Un premier déplacement se justifie par le souci de resserrement dramatique, au sens spatial et au sens temporel, puisqu'il s'agit de la conversation avec Mme Grubach au cours de laquelle K. tente de s'excuser de son arrestation, qui a lieu dans le roman après la scène de l'interrogatoire par le brigadier (ch. I), alors qu'elle a lieu avant dans le film (séquence 3). Cette modification permet à Welles de faire participer le personnage de Mme Grubach au jeu de va-et-vient entre le champ et le hors-champ qui rythme les séquences 2 et 3, et de confronter dès le début du film Joseph K. et le spectateur à un flux d'informations contradictoires.

Le second déplacement concerne la suite des chapitres 3 et 4 du roman, qui voient Joseph K. se rendre deux semaines de suite dans les bureaux du tribunal. Dans le film, le retour de K. dans la salle devenue déserte du tribunal (séquence 13) ne prend place qu'après la rencontre avec le fouetteur, puis l'oncle, puis Leni et l'avocat. Cette modification se justifie encore une fois par le resserrement du temps de la fiction, pour une raison d'intérêt dramatique. Mais ce déplacement dans l'ordre des scènes oblige une nouvelle fois à considérer la place stratégique qu'occupent les scènes 11 et 12 dans la construction du film de Welles. Joseph K. est passé de l'autre côté du miroir à l'invitation de Leni (voir la séquence 12), et c'est ce même mouvement de transgression qui le fait pénétrer malgré l'interdiction dans la salle vide du tribunal et ouvrir les livres de droit, à la recherche d'une vérité derrière les apparences.

Welles a aussi inversé la scène du peintre (fin du chapitre VII) et la seconde visite chez l'avocat (chapitre 8), faisant ainsi de la visite chez le peintre la dernière tentative de Joseph K. pour survivre à son procès. Cette modification peut avoir une justification esthétique : la séquence 18 est une scène particulièrement forte sur le plan visuel, par le jeu des éclairages et des travellings qui accompagnent Perkins dans sa fuite à travers les chemins en planches, puis les égouts. L'accélération du rythme par la bande-son, les mouvements de caméra, l'image accélérée des jeunes filles courant dans le tunnel plongent définitivement le spectateur dans un univers d'incohérence frénétique qui prépare la fin du film. Mais là encore, cette modification engage le sens du film lui-même, puisque la séquence multiplie les effets de mise en abyme (très gros plans

sur les yeux des petites filles, Perkins mis en position d'acteur poursuivi par ses fans féminines, figure de l'artiste) qui annoncent la si étonnante mise en abyme dans la séquence 19, où l'avocat Orson Welles, après avoir joué son rôle d'acteur face à Block à la séquence 17, endosse face à Joseph K. le rôle du cinéaste.

Car le dernier déplacement, celui sur lequel il conviendra de s'interroger puisqu'il constitue une infidélité forte au roman de Kafka, et sans doute celui qui est le plus porteur de sens, est le déplacement énonciatif qui met dans la bouche de l'avocat Orson Welles le récit de l'apologue de la porte de la Loi (séquence 19), alors que ce rôle est dévolu au prêtre dans le roman de Kafka.

Prolongements

- Analysez la séquence 19. Relevez tous les indices relevant du procédé de la mise en abyme.
- Le plan sur l'objectif du projecteur est le dernier du film. Pourquoi ?
- "C'est Welles qui, à partir de *La Dame de Shanghai* impose un seul et unique personnage, le faussaire. Mais le faussaire n'existe qu'à travers toute une série de métamorphoses." (Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, p.189) En quoi le personnage de l'avocat peut-il être considéré comme un "faussaire" ? Quels sont les autres personnages du film qui peuvent être vus comme des "faussaires" ?

5. De Kafka à Welles : d'un *Procès*, l'autre

Le Procès d'Orson Welles d'après le roman de Kafka, tourné en 1962, était extrêmement attendu au moment de sa sortie en salle. Cela faisait cinq ans, depuis *La Soif du mal*, que cet authentique génie du cinéma n'avait rien produit. Et comme ce précédent opus, *Le Procès* était un film de commande, accepté puis assumé par Welles tandis qu'il traversait une crise sérieuse dans ses relations tumultueuses avec les producteurs et dans sa démarche créative : le projet *Don Quichotte*, auquel il tenait plus que tout, était toujours en panne.

Or, décevant presque cette immense attente, *Le Procès* fut souvent mal perçu par la critique de l'époque. Selon que l'on se situe de ce côté-ci de l'Atlantique ou de l'autre, le film fut jugé trop simple ou trop complexe, trop fidèle à Kafka ou pas assez. De prime abord donc unanimement déroutant, et par rapport à la doxa de l'imaginaire kafkaïen des années soixante, et par rapport à la trajectoire wellesienne. Pourtant, ce film compte, au point que son auteur ira jusqu'à le revendiquer, non peut-être sans une certaine part d'exagération et d'esprit de contradiction face aux réticences du public, "comme le meilleur qu'[il] ai[t] jamais réalisé"⁴⁰.

Loin d'être un exercice laborieux qui se perdrait dans les sables de l'adaptation, il est l'occasion d'une relecture magistrale et d'une ingestion du roman originel par l'un des plus grands créateurs de formes du XX^{ème} siècle, auquel Kafka sert à la fois de support mais aussi de cliché à dépasser.

On souhaite ainsi esquisser quelques pistes de réflexion permettant d'examiner les torsions et les déformations que Welles fait subir à l'œuvre de Kafka (dans l'esprit plus que dans la lettre), pour faire du *Procès* de Kafka une œuvre avant tout fidèle à Orson Welles.

De l'écriture "neutre" à la virtuosité stylistique

Ce qui frappa le plus à l'époque de la sortie du film, c'est le décalage opéré par Welles entre une certaine fidélité à la lettre du roman (disons à la trame narrative générale) et ce qui était ressenti comme une trahison radicale du style et de l'imaginaire de l'écrivain.

Fidèle à Kafka, Welles l'est en particulier dans la représentation du mécanisme infernal dont la finalité ne peut conduire qu'à la mort de K. Le cinéaste a même surdéterminé la présence de ce destin tout-puissant. Un exemple : lorsque K. se rend à la première convocation du tribunal, il désigne deux policiers en s'étonnant : "Vous savez tout ce que je fais, ces deux-là me suivent toute la journée." Il lui est alors répondu : " Pas du tout, eux, ils ont un autre travail à faire." Effet d'amorce et épée de Damoclès : ce sont bien eux qui se chargeront de l'exécution de K. De la même manière, Welles a conservé et enrichi tout ce qui marque la rigoureuse cohésion et l'ordre impressionnant du Pouvoir qui traque K., en soulignant l'une des lignes de force majeures du roman, à savoir qu'en protestant et en entravant le fonctionnement régulier de la machine cruelle et mystérieuse de la justice, K. devient un être à part et nuisible.

En revanche, le style de Welles s'éloigne considérablement du style de Kafka. Dans le roman, en effet, ce qui prime c'est une sorte d'écriture neutre, volontairement blanche et administrative qui nous introduit plus dans une sorte d'envers détimbré et décoloré de la réalité que dans une fantasmagorie. Ce n'est pas pour rien que l'on associe souvent Kafka à la fameuse "inquiétante étrangeté". Le malaise naît directement chez l'écrivain de la familiarité et d'une sorte d'outrance du quotidien. A titre de comparaison, on pourrait se référer à une autre adaptation cinématographique de Kafka, celle que proposent Jean-Marie Straub et Danièle Huillet avec *Amerika, rapports de classe* d'après *L'Amérique (L'Oublié)*, pour voir comment à l'écran cette "oppression" de la banalité kafkaïenne pouvait être rendue. Car Welles s'en éloigne spectaculairement au point même d'annihiler ce qu'il y a de plus spécifique dans l'imaginaire kafkaïen. Pour Kafka le mécanisme judiciaire n'est pas une machination extérieure : par essence elle ne détonne pas, car elle est assumée par le personnage, ayant fondamentalement partie liée à la notion de culpabilité. Welles au contraire accumule jusqu'à la démesure le délire visuel, multipliant les effets de grandiloquence, d'emphase, de mise en relief hallucinatoire et de virtuosité stylistique, objectivant ainsi le malaise kafkaïen. En cela Welles reste très fidèle à son maniérisme cinématographique propre, fait de réminiscences expressionnistes et de trouvailles

⁴⁰ Orson Welles, *Orson Welles*, Cahiers du cinéma, Paris, 1986, p. 40.

baroques, au point même de faire du *Procès* un catalogue de procédés wellésiens poussés jusqu'à la caricature. Citons-en les plus caractéristiques.

- Les cadrages jouent systématiquement sur le décentrement par rapport aux personnages et par rapport aux décors. Cet effet de décadage est renforcé par le format du film (le 1.66) et par l'utilisation savante du grand angle (lentille à courte focale qui permet d'embrasser une vaste portion d'espace mais qui incurve les lignes droites) que Welles avait fait trafiquer par Edmond Richard, son chef opérateur sur *Le Procès*, pour en maximaliser l'effet.

- Les nombreux mouvements de caméra (longs travellings, en particulier), viennent renforcer l'impression d'un monde éminemment instable dans lequel le plus petit changement de perspective ou déplacement de la caméra associé à la courte focale entraîne un basculement et une métamorphose des lignes.

- Les angles baroques de prises de vue dont Welles s'est fait une spécialité (plongée forte ou contre-plongée permettant de mettre les plafonds dans le champ, comme dans la séquence inaugurale dans la chambre de K. - ce qui suppose un dispositif d'éclairage particulier et compliqué), renforcent cet effet d'hétérogénéité de l'espace dans lequel le regard du spectateur semble inexorablement emporté comme dans un mouvement centrifuge tourbillonnant vers l'extérieur du cadre.

- La grande profondeur de champ (la signature de Welles) permise par l'utilisation conjuguée de la courte focale, d'un objectif très diaphragmé et d'un fort éclairage des arrière plans, permet d'ouvrir au regard un point de fuite. La mise en scène de Welles consiste alors à rejeter en profondeur ce qui est important pour disposer l'accessoire au premier plan, utilisant ce qu'André Bazin nommait "l'échiquier dramatique de la profondeur de champ". Cet effet concourt essentiellement dans *Le Procès* à créer une impression d'étagement des simulacres et des illusions en creusant dans l'image comme une sorte de double-fond du réel. Ce procédé est l'une des mises en scène essentielles chez Welles, au moins depuis *Confidential report (M. Arkadin)*, de la thématique du secret.

- Le travail sur la lumière vient renforcer cette sensation hallucinatoire généralisée. En effet, celle-ci apparaît dans le film comme tantôt "neutre", sans aucune ombre portée, créant un effet de bocal comme dans la séquence inaugurale dans la chambre de K., tantôt au contraire contrastée à l'extrême, Welles retrouvant là les leçons de l'expressionnisme muet (on pense par exemple beaucoup à Murnau ou au Robert Wiene du *Cabinet du docteur Caligari*) : la scène des petites filles en étant l'un des exemples les plus accomplis.

- Remarquons enfin que l'ensemble de ce dispositif est mis en tension dans *Le Procès* par l'utilisation des plans longs confinant quelquefois aux plans séquences. Si tout dans l'image concourt en effet à créer une impression d'illusion, d'instabilité et de mirage, comme si le film renvoyait en permanence à sa propre artificialité - on y reviendra - , le moins que l'on puisse dire est que cette sensation est en permanence contrecarrée par le rythme du film. Welles nous installe dans un simulacre qui dure. Labilité de l'image et montage long créent ainsi une dynamique signifiante fondamentale, donnant corps à la forme-sens essentielle du *Procès* : celle du piège (pour les personnages comme pour les spectateurs).

On voit bien avec ces quelques exemples que Welles reste avant tout fidèle à lui-même. On pourrait d'ailleurs remarquer pour finir de s'en convaincre que *Le Procès* regorge d'autocitations. Les piles de journaux où s'ébattent Léni et K. ne rappellent-elles pas le monticule de journaux qui servait de promontoire à Charles Foster Kane dans une image ultra célèbre de *Citizen Kane* ? L'appartement de l'avocat ne trouve-t-il pas son origine dans le palais de Xanadu ? De même, le Luna-Park de *La Dame de Shanghai* revit dans les miroirs brisés où se reflètent tout à tour Léni et K.

Film qui se déplie et se démultiplie, film chausse-trappe qui se désigne lui-même comme une construction, labyrinthe de références où l'imaginaire de Welles recoupe en permanence celui de Kafka pour mieux prendre le pas sur lui, *Le Procès* correspond avant tout à un plaisir typiquement wellésien : la manipulation.

Prolongements

- Quelle scène du film de Welles vous paraît-elle stylistiquement la plus proche de Kafka ? Quelle autre vous en semble-t-elle la plus éloignée ? Comment pouvez-vous interpréter cet écart ?
- Quelle(s) scène(s) du *Procès* vous semble(nt)-elle(s) relever de l'auto-parodie ? Comment interpréter ce phénomène ?
- Après avoir visionné d'autres films d'Orson Welles, vous tenterez de reconnaître les scènes ou les personnages que cite *Le Procès*.
- Quels autres films d'Orson Welles vous paraissent-ils relever d'une thématique et d'un imaginaire kafkaïens ?

De la rationalité délirante à la logique du cauchemar

Un des autres traits importants de l'écriture kafkaïenne tient dans son rapport au délire. L'impression dominante chez l'écrivain relève d'une forme de fantastique touchant à la paranoïa où à la rationalité délirante dans lesquelles l'in vraisemblable est à chaque instant accrédité. C'est ainsi que l'on a pu dire que la puissance des récits de Kafka "viendrait de ce qu'ils sont des récits de rêves déguisés en récits d'événements réels"⁴¹.

Or là encore, Welles prend le contre-pied de Kafka. En effet, dès la scène d'ouverture (un premier plan sur le visage de K. en train de dormir raccordant avec un plan sur la porte), le film s'enclenche comme un cauchemar, mettant ainsi à distance l'oppression sourde kafkaïenne, la déréalisant presque. Et le cinéaste restera sur cette ligne, exagérant à dessin le côté insolite de l'aventure de K. plutôt que son impression de réalité. Il le revendique d'ailleurs très clairement : "C'est un rêve [...], c'est l'absurdité même de cette histoire qui en fait toute l'horreur. Le film est censé incarner une angoisse, c'est une sorte de rêve qui te fait te réveiller en sursaut. C'est tout. C'est une expérience."⁴² Welles se situe ainsi dans une tradition cinéphilique (des surréalistes à Hitchcock) qui met en parallèle les pouvoirs hallucinatoires de la projection cinématographique et les phénomènes psychiques oniriques : le film est bien un rêve éveillé pour son spectateur, comme l'est le défilement inexorable de son procès pour K. Et de ce point de vue, peut-être faut-il chercher dans une œuvre comme *La Maison du docteur Edwardes* de 1945, qui présente l'une des scènes de rêve les plus connues de l'histoire du cinéma, imaginée par Dali et Hitchcock, une source non négligeable du film de Welles.

De ce parti pris réfléchi de faire du *Procès* une expérience de cauchemar pour le spectateur, découle une différence majeure entre le texte littéraire et le film. Conformément, pourrait-on dire, à toute logique de rêve, le film rend explicite ce qui n'était que latent dans le roman, comme si le premier déployait en les mettant à plat les sous-entendus du second. De là une nette tendance chez Welles à rendre moins ambigu Kafka, à manifester l'implicite du texte, ce qui en première analyse pourrait passer pour un appauvrissement ou une simplification. Ainsi par exemple des personnages de Block et de Maître Hastler. La violence qui régit leur relation est encore contenue et larvée chez Kafka, tandis que Welles la met au jour, la faisant passer à l'acte dans une scène d'humiliation entièrement de son cru. De même, l'anonymat pesant des bureaux où exerce et déambule K., dont on ressentait la pesanteur diffuse dans le roman, est rendu patent et sensible, physique même, par les images du film qui en démultiplient à loisir et à grand renfort de mouvements de caméra et de profondeur de champ le caractère irrationnel et incommensurable, comme si du livre au film on passait du qualitatif au quantitatif.

Cet aspect cauchemardesque du film, servi par une logique du pire, n'est pas gratuit ni facile. Il est pour Welles une manière de réfléchir et de mettre en scène le travail de contamination de l'oppression : du livre au film, du regard de K. à celui des spectateurs, la fantasmagorie délirante est de plus en plus tangible car elle investit inexorablement le champ de la subjectivité, des subjectivités, et l'expérience individuelle devient menace collective qui s'impose à tous.

Prolongements

- Etudiez comment le montage du film contribue grandement à entretenir une impression de cauchemar.
- Comparez l'insolite kafkaïen et le fantastique wellésien.
- En utilisant votre connaissance de certaines œuvres surréalistes (poèmes, récits de rêve, scénarii, dessins), vous direz si certains aspects du film s'apparentent au surréalisme.

Du procès de la culpabilité à celui de la responsabilité

La troisième des distorsions imposées à Kafka par Orson Welles réside dans le passage de l'individuel au collectif. Par rapport à sa propre histoire, à sa culture, Kafka interroge et sonde la notion de culpabilité et ses paradoxes : le sentiment de la faute est une marque de distinction mais il offre en même temps au système l'occasion de la résorber. Or cette dimension n'intéresse pas

⁴¹ Pierre Pachet, *Nuits étroitement surveillées*, Paris, Gallimard, 1980, p. 193.

⁴² Orson Welles, *Moi, Orson Welles*, Belfond, Paris, 1993, p. 300.

vraiment Welles dont tout le questionnement dans *Le Procès* va précisément consister à dépasser cette sphère.

Remarquons tout d'abord qu'il n'est pas sûr que le personnage de K., même s'il l'a rendu plus combatif que dans le roman, trouve réellement grâce aux yeux du cinéaste. Welles apprécie habituellement les personnages machiavéliques aux passions violentes, manipulateurs et conquérants (qu'il aime d'ailleurs interpréter lui-même). Tous ses héros, Charles Foster Kane, Macbeth, Iago, Arkadin, Quinlan, ont en commun de savoir faire triompher leur cause et leur vision, par le crime et le mensonge s'il le faut : en bons metteurs en scène, ils savent user du faux pour imposer leur vérité. On pourrait même dire que K. et Kane (outre cette initiale commune) ont pour point commun d'être l'inverse l'un de l'autre. Kane est un individu délirant et mégalomane, parangon du capitalisme libéral triomphant, qui cherche à imposer sa loi à la société. Le personnage du *Procès* subit au contraire les représentations d'une société délirante. Et s'il devait ressembler à un autre personnage wellésien, ce serait à un faible, au O'Hara de *La Dame de Shanghai*, car comme lui il pourrait s'écrier au moment de mourir : "A quoi bon vivre dans un monde où tout le monde triche."

Et justement, dans le passage de Charles Foster Kane à K., du positif au négatif, du fort au faible, ce qui se lit c'est la généralisation du mensonge désormais érigé en loi universelle, voire en mensonge d'Etat. Peu de temps avant le tournage du *Procès*, Welles se montre très lucide sur sa démarche : "Dorénavant je m'intéresse plus aux abus de la police et de l'État qu'à ceux de l'argent, parce qu'aujourd'hui l'État est plus puissant que l'argent"⁴³. Ainsi des années quarante aux années soixante, ce qu'enregistre le cinéaste, c'est le sens même de l'Histoire, de la découverte des camps à la montée des idéologies. Il ne peut plus désormais être question d'interroger les fictions par lesquelles un individu s'invente son propre pouvoir pour en faire un instrument de domination sur les autres (Kane), ni de mettre en scène la manipulation des faits pour les rendre conforme à la loi (Quinlan dans *Touch of evil*). Non, ce qu'il faut désormais démonter, et à quoi s'attelle précisément *Le Procès*, c'est l'assemblage des fables et des images qui fondent et garantissent la loi, c'est la collusion de l'art et du pouvoir.

On le voit, le plan métaphysique ou moral de la culpabilité individuelle prépondérant dans le texte de Kafka se devait d'être dépassé par Welles au profit du plan politique et anthropologique afin de poser avec force la question de la responsabilité collective des systèmes de représentation. Et c'est sur ce positionnement critique que s'articule toute l'esthétique de son film dans la mesure où Welles a le courage dans *Le Procès* de prendre le médium-cinéma comme la métaphore même du mensonge et de la construction idéologiques.

Prolongements

- Cherchez tout ce qui dans le film d'Orson Welles fait référence à l'Histoire contemporaine. Pourquoi le cinéaste a-t-il selon vous éprouvé le besoin d'actualiser ainsi son film ?
- Etudiez le traitement de la notion de "faute" du roman de Kafka au film de Welles.
- Recherchez dans d'autres films de Welles les formes que prend la thématique du "faux" et du "mensonge".

De l'enfer de la Loi à celui de la Représentation

Une scène clé du film met en abyme tout le travail du cinéaste. Pourchassé par les petites filles K. vient trouver refuge dans une église. Là, très rapidement, le prêtre cède la place à l'avocat. Cette substitution est signifiante : elle indique clairement que dans le film le politique prend le pas sur le religieux, ou plutôt s'y adosse car Maître Hastler n'hésite pas à monter en chaire. De plus, le fait que Welles lui-même, dont on connaît le goût pour la manipulation⁴⁴, ait tenu à jouer le rôle de cet expert en faux-semblants, laisse augurer du morceau de bravoure qui va nous être administré. Et en effet, on projette à K. sur un écran de cinéma la parabole de la Loi. Or le spectateur du *Procès* a déjà vu ces images, il les reconnaît. Conçues par Alexandre Alexeieff et Claire Parker sur un écran d'épingles pour illustrer l'un des passages les plus fameux du texte de Kafka, elles servaient de prologue au film lui-même, apparaissant dès le début de sa projection telle une gravure en négatif

⁴³ Orson Welles, *Les Cahiers du cinéma*, Paris, n°84, p.8-9.

⁴⁴ On peut avoir présent à l'esprit qu'il s'est fait connaître dans les années quarante en provoquant une panique monstre après avoir annoncé à la radio le débarquement des martiens.

et accompagnée par la musique d'Albinoni. C'est dans cette duplication et ce redoublement que réside sans doute la force du travail de Welles. Car de la première à la seconde projection de la parabole de la Loi, tout le trajet du *Procès* a été précisément d'organiser les conditions de sa mise à distance, en particulier via le regard critique de K., relais de celui du spectateur, qui ne cesse de creuser l'écart entre la Loi et la fable de la Loi, entre la Parole et le spectacle de la Parole. Dans un cas on la subit immédiatement ; dans l'autre on en voit les ficelles et la machinerie. Ainsi, la séquence dans l'église est bien un sommet car elle nous introduit avec le personnage dans un envers du décor, dans la fabrique du pouvoir, en mettant au jour - et donc en la disqualifiant - la manière dont la culture cherche à se constituer en nature pour garantir des rapports de force.

L'itinéraire de K. est donc celui d'un élargissement ou, si l'on préfère, d'un affranchissement du regard. Il s'agit bien pour lui, comme pour le spectateur, d'apprendre à déchiffrer l'image comme construction de l'image. Voilà sans doute la raison pour laquelle Welles privilégie l'emphase et la grandiloquence stylistique dans son adaptation de Kafka. L'outrance de la mise en scène wellésienne désigne sa propre artificialité, enfin officialisée dans la scène de l'église par le cinéaste/avocat du diable lui-même. Embarqué, comme le spectateur, dans un cauchemar visuel, K. doit se réveiller, sortir de la matrice osérisions-nous presque dire, et se confronter enfin à l'écran blanc du refus des représentations. Et cet écran blanc arrive en effet, en toute fin de séquence. La projection de la parabole de la Loi se termine et laisse place à cette toile vierge et nue devant lequel K. se détache nettement, comme c'était le cas au tout début du film face aux murs de sa chambre immaculée. Comme tout parcours initiatique, *Le Procès* est une involution. Du début à la fin, il ne s'agissait que d'ouvrir les yeux.

Cette ascèse de l'écran blanc marque une réelle césure dans le film. Il sert de transition à un changement radical de décor. Exit les perspectives baroques et les volumes anamorphosés, les clairs-obscur dramatiques et les couloirs vertigineux. Car une fois la fin des illusions sonnée, le voile des apparences déchiré, la traversée des miroirs effectuée, que reste-t-il ? Un envers du réel, sans forme, un terrain vague sur lequel inexorablement la mort vous attend. On le voit, dans sa rapidité et sa brutalité, dans son refus de stylisation qui détonne singulièrement par rapport au reste du film, la séquence de la mort de K. est ambiguë. Elle semble dire qu'il n'y a plus d'espace pour l'homme revenu de toutes les illusions. Tel est le paradoxe sur lequel campe Welles *in fine*. L'homme est confiné dans cet entre-deux, dans ce *no man's land* entre expérience labyrinthique du cauchemar et cruauté d'une veille invivable, entre le trop-plein de mirages qui vous leurre et leur carence qui vous tue. L'enfer que circonscrit Welles n'est plus comme chez Kafka celui de la Loi, mais celui de la Représentation.

Prolongements

- Comment comprenez-vous l'explosion sur laquelle se termine le film ?
- Étudiez la focalisation dans le roman et le point de vue dans le film. Peut-on dire que l'on voit à travers le regard de K. dans le film ?
- Après avoir visionné le film *Playtime* de Jacques Tati (1967), comparez les trajectoires de K. et de M. Hulot. Relevez d'autres points communs entre ces deux films.

6. Les deux procès : adaptation du roman au cinéma.

Analyse comparative de deux scènes

Remarques liminaires

Qui dit adapter dit transposer, traduire (trahir ?), dire autrement, ce que le livre dit en mots et chapitres, notamment par les images, les enchaînements d'images et de séquences filmiques.

Qui dit adaptation dit aussi détachement, distance, liberté par rapport au texte écrit : les dialogues et le scénario contribuent à cette prise de distance puisqu'ils sont eux-mêmes une libre traduction du roman originel, à la fois par la sélection opérée dans les dialogues du roman et par la transcription d'un langage écrit en langage filmé.

Cette distance est accentuée par la traduction dans une langue étrangère : passage de l'allemand à l'anglais, d'abord puis sous-titres en français pour le spectateur français qui visionne le film de Welles en VO, sous-titres qui ne sont d'ailleurs pas toujours fidèles aux dialogues en anglais.

On mesure d'ici l'abîme, tant il est vrai que Welles a opéré des coupes franches dans les dialogues du roman et des transpositions en anglais du texte original en allemand, dans son scénario. Sans oublier qu'il a ajouté des phrases qui ne figurent pas dans le roman, ou qu'il en a synthétisé d'autres, pour servir son projet.

Il serait vain - et sans grand intérêt - de chercher une "grammaire" du film qui soit le calque exact ou approchant de la "grammaire" du livre, ou du moins de son écriture spécifique. Le discours kafkaïen a son économie propre, son style et fonctionne au service du projet du romancier, lequel n'est d'ailleurs pas si simple à décrypter. Le propos de Welles possède donc lui aussi sa syntaxe, son style, eux-mêmes au service de son interprétation du projet kafkaïen dont on vient de dire qu'il est difficile à cerner.

Autre abîme qui ne devrait pas effrayer plus que cela le spectateur du film s'il fait sienne d'emblée l'idée - essentielle ici - que, s'il a à voir avec le roman, le film a assez peu à faire avec lui : Welles instaure un autre espace, un autre temps (ne serait-ce que dans le déroulement propre du film) ; en outre, il invente un récit avec ses lois propres, qui existe indépendamment du roman qui l'a inspiré.

De ce fait, les notions de fidélité ou d'adéquation du film au livre n'ont pas grande pertinence et ne doivent ni gêner ni parasiter le visionnement du film au regard de la lecture du roman. Il faut, tout au plus, établir des parallèles, analyser des distances, chercher des points de ralliement et d'éloignement, sans pour autant se préoccuper de savoir si Welles a été fidèle ou non à Kafka.

C'est à cette unique condition que l'on tirera profit de l'étude comparée de ces deux œuvres, en gardant toujours à l'esprit qu'ici et là deux auteurs sont à l'œuvre, pour qui la matière de base est sensiblement la même mais dont la mise en mots ou en images diffère, pour un plaisir aussi intense dans les deux cas.

Orson Welles l'infidèle ?

Dans cette optique, il paraît intéressant d'étudier successivement deux scènes du film de Welles qui illustrent assez bien cette fidélité/infidélité à Kafka et qui toutes deux signent l'œuvre du cinéaste.

La première est celle où K.-Perkins rejoint et suit l'amie de Melle Burstner (Suzanne Flon), laquelle traîne longuement une lourde malle dans un décor de terrain vague, sur fond d'immeuble "moderne" (scène tournée en Yougoslavie, mais ce pourrait être n'importe où dans une banlieue de grande ville, et l'on rejoint ici l'aspect "moderne" du film de Welles - ou du moins l'ancrage dans son époque (1962) -, alors que d'autres scènes ont pour décors des endroits "hors du temps", voire désuets, tels l'hôtel et la gare d'Orsay).

Cette séquence filmique est représentative de ce que le critique Labarthe appelle le "bric à brac" du film, considéré par lui comme un montage bout à bout de séquences, en lien plus ou moins direct entre elles.

Ainsi, cette séquence (dont l'utilité resterait à démontrer dans l'économie globale du film...) n'entretient quasiment aucun lien avec l'œuvre écrite de Kafka, si ce n'est par une phrase,

d'ailleurs extraite des "fragments", non retenus par Max Brod lors de la parution du roman : "J'ai proposé de l'aider et aussi de la faire aider par la bonne, mais elle est têtue, elle veut tout transporter elle-même", dit Mme Grubach à K. à propos de Melle Montag, l'amie de Melle Burstner.

Toute la séquence filmée s'organise autour et à partir de cette unique phrase ; et le dialogue entre K. et l'amie de Melle Burstner consiste en un interrogatoire de cette amie, mené par K., afin de savoir quelle vie mène Melle Burstner. Or, ce que nous apprennent les dialogues du film dans cette séquence n'a pratiquement rien à voir avec ce qu'en dit le livre, quand ce n'est pas en franche contradiction avec lui ! Par exemple, dans le roman, Melle Burstner « était une petite dactylo qui ne pourrait lui résister longtemps », alors que dans le film, elle travaille dans une boîte de nuit.

Quant au personnage de K. portant un gâteau dans un carton, on aurait du mal à le retrouver dans le roman : c'est peut-être seulement l'aspect gauche, emprunté, décalé du personnage qu'a voulu ici traduire le cinéaste ; K. n'est pas "avec" l'amie de Melle Burstner, mais "à côté", il la suit ou la précède (et cette attitude rythme exactement le long plan-séquence), il ne communique guère avec elle, comme d'ailleurs avec la plupart des personnages du film et du roman ; dans cette séquence du film, l'amie boîteuse le rejette même violemment, tant en paroles qu'en gestes.

La séquence (chapitre 5 du DVD intitulé : "Est-ce que ce n'est pas la malle de Melle Burstner ?") occupe environ 8 minutes. Elle se décompose en deux temps : un long plan-séquence filmé en travelling avant, qui dure près de 7 minutes, suivi de cinq plans filmés et montés en champs/contre-champs qui n'occupent que quelques 30 secondes. Pas de musique de fond. Tournage en extérieur-nuit. L'éclairage est celui d'un terrain vague de banlieue, avec un immeuble de type HLM en toile de fond, puis une route en surplomb éclairée par des lampadaires alignés. Les sons ont visiblement été ajoutés après tournage : aboiements de chien (tout début de séquence), dialogue entre les deux personnages avec des moments de silence, bruits de circulation automobile, lors des champs/contre-champs, (mais seulement lorsque K. - Perkins est dans le champ), ce qui ajoute à l'aspect artificiel de la bande-son. A peine perçoit-on le bruit du glissement de la malle sur le sol et la claudication de l'amie Suzanne Flon lorsque, seule ou avec K., elle est visible à l'écran.

Ce qui frappe le spectateur dans cette séquence, c'est l'effet de ralenti, rarement utilisé dans le film (la trajectoire de S. Flon avec sa valise évoque Sisyphe, à n'en point douter), ainsi que la sensation de vide (espace, dialogues), d'incommunicabilité, à quoi s'ajoute une "modernité relative", surtout si on la rapproche de la scène qui la suit immédiatement : lorsque cette séquence s'achève brille le lustre d'une salle d'opéra à l'italienne. La caméra accompagne la déambulation des deux personnages dans un long travelling avant (et l'on peut presque ici parler de plan-séquence, voire de plan-séquence d'ensemble), puis la scène se clôt sur un jeu alternatif de champs/contre-champs qui cadrent nettement K-Perkins en contre-plongée (il est sur la route en surplomb) et qui montrent Suzanne Flon à demi-tournée vers le spectateur mais pas en plongée, comme devrait la voir K.-Perkins si Welles avait voulu utiliser à fond la caméra subjective.

Que signifie donc cette scène ? Que veut dire Welles ? Que traduit-il là des intentions de Kafka ?

Il est clair que le cinéaste, ici, fait montre de qualités techniques indéniables et maîtrisées (lumière, décor, jeu des plans, ambiance). Toutefois cette scène n'ajoute rien à la compréhension du message diffusé par l'ensemble du film et ne témoigne en aucune manière de la fidélité de Welles à l'œuvre écrite de Kafka. Ce serait même tout le contraire.

On recherchera utilement avec les élèves, dans l'œuvre filmée, des séquences qui s'éloignent le plus possible du livre, afin de mieux cerner et comprendre l'idée qu'en adaptant le roman de Kafka, Welles n'en fait pas moins œuvre de créateur et qu'il met en place ici une autre œuvre, un objet filmique unique, parce que personnel.

Orson Welles le fidèle ?

Welles paraît plus fidèle à Kafka dans une autre scène, celle où K. se rend chez le peintre Titorelli : cette visite occupe quelques 24 des 51 pages du chapitre intitulé "L'Avocat, l'industriel, le peintre" ; dans le film (chapitre 17 du DVD) ; la scène occupe 12 minutes (dont 15% occupés par la montée de l'escalier et 30 % par les propos du peintre sur les trois types d'acquittements). Et paradoxalement, cette fidélité en rend l'analyse plus complexe.

Cette scène constitue à elle seule un moment fort aussi bien dans le roman, de par la densité des propos échangés (liés directement au thème central du procès fait à K. et au thème du Jugement "en général") que par l'ambiance extra-ordinaire (angoissante, délirante, fantasmagorique...) de la scène filmée. Dans les deux cas, la présence constante, invasive, hystérique, voire effrayante des "petites filles" ponctue la scène et lui confère - plus encore dans le film que dans le livre où elle est pourtant fortement connotée - un poids charnel, une emprise sexuelle évidente. "Tous ces visages et ces petites filles rangées des deux côtés offraient un mélange d'innocence et de dépravation" dit le livre ; le film souligne fortement l'emprise physique que leurs mains, leurs jambes, leurs cris exercent sur K. lors de sa montée affolée dans l'escalier. A ce propos, on regardera avec intérêt la bande-annonce de la sortie française du film de Welles en 1963 qui insiste amplement sur les scènes scabreuses et met nettement en valeur cette "montée d'escalier" infernale, en présentant le film sous un aspect sexuel qui occulte largement la dimension "juridique" du *Procès* !

Trois choses frappent le spectateur lors du visionnement de la séquence : le nombre de plans, le rythme et les jeux d'ombre et de lumière qui font de cette scène hallucinée une sorte de mise en image "surréaliste", sur fond de libido, accompagnée d'une musique de jazz. L'image est travaillée, en particulier la lumière qui est dure, agressive, trompeuse ; le rythme est endiablé, la bande-son saturée. Piranèse est proche, avec ses escaliers, ses labyrinthes. On ne sait où l'on grimpe (début de la séquence) mais l'on grimpe vite et haut, avec obstacles, cris, fureurs. K. est harcelé, suivi, précédé. Son œil est hagard, et surtout, des yeux le guettent, le cherchent, ne le quittent jamais, y compris celui du peintre qui occupe, à un moment précis de la séquence, toute la gauche du plan, visage zébré par la lumière que les lattes de bois diffusent, réfractent, concentrent, égarant le spectateur autant que K. lui-même. Il faut procéder à de fréquents arrêts sur image, en visionnant cette scène, pour mesurer au mieux tout le travail du chef de la photographie (Edmond Richard) qui a ici remarquablement traduit les intentions de Welles. On mesure également comment le génie du cinéaste s'est mis au service d'une scène écrite, elle-même hallucinée, même si de longues digressions intellectuelles viennent "calmer le jeu" dans le récit de Kafka. Si on ne dénombre pas moins de 14 allusions aux petites filles, à leurs regards ou à leurs voix, dans les 24 pages consacrées à cette scène du roman, il est difficile de compter le nombre de plans dans le film, où l'on voit un œil isolé fixant le spectateur autant que le personnage (et l'on ne peut s'empêcher de penser à l'œil du *Chien andalou*) comme de discerner ce que les petites filles disent vraiment à travers la cloison !

Même si le film insiste davantage sur l'aspect "sexuel" de l'agression des fillettes (notamment en début de séquence), lesquelles sont d'ailleurs peu à peu remplacées, dans le film, par des jeunes femmes nettement "sexuées", la relecture attentive du chapitre montre une plus grande fidélité au texte de Kafka que dans la séquence précédente.

Cette fidélité est indéniable, si l'on songe à l'ambiance, au rythme, à la présence obsédante des fillettes, à l'ambiguïté du personnage du peintre, que son double-jeu rend effrayant, à l'écran comme dans le roman, à la progressive indisposition de K. qui souffre de claustrophobie et d'excès de chaleur, comme c'est le cas du spectateur lui-même, agressé qu'il est par l'image, la lumière, le son, l'enchaînement effréné des plans. Il semble là que Welles soit resté au plus près de l'écrit et qu'il ait cherché à transcrire fidèlement en images un texte angoissant : mais le peu de poids que tient le discours du peintre sur le procès (relativement à la place qu'il occupe dans le roman) permet de penser que là encore, Welles a adapté, c'est-à-dire gardé, éliminé, raccourci, condensé, et qu'il a surtout retenu de cette scène le rythme et l'atmosphère délirante, ce qu'il traduit surtout esthétiquement (jeux d'ombres et de lumière, accélération des plans, surcharge de la bande-son, etc.) alors que le délire de la scène écrite réside surtout dans la folie des propos de Titorelli à propos des différents types d'acquiescement.

On relira pour cela avec bénéfice le chapitre où figure cette scène, en comparant la place prise par le discours pur, par rapport aux notations narratives ou purement descriptives (voir plus bas : quelques suggestions pédagogiques).

On le voit une fois de plus, Welles fait un film qui est - sans l'être - une adaptation de l'œuvre de Kafka, à condition, cette fois encore, qu'elle serve l'idée qu'il se fait - à un moment donné - du cinéma.

Quelques suggestions pédagogiques

Cette étude comparée des deux scènes - l'écrite et la filmée - n'est pas exhaustive : elle trouvera un prolongement utile avec les élèves, en particulier grâce à la comparaison des dialogues dans l'un et l'autre extrait :

- leur longueur respective : la place du visuel accordée par Welles est bien supérieure en poids à celle des notations descriptives ou proches des didascalies chez Kafka : "Mais ce deuxième acquittement n'est pas définitif non plus, fit K. en détournant la tête, l'air dégoûté." p. 102 ;

- le poids informatif (lourd) des paroles du peintre : largement monologuées chez Kafka (K. intervient assez peu et surtout pour relancer les explications du peintre : voir plus haut), elles expriment avec force l'absurdité et l'horreur des trois procédures d'acquittement qui nous enfoncent encore davantage dans le cauchemar du procès intenté à K. ; dans la séquence filmée, elles donnent lieu à quelques remarques seulement (qu'il faudrait analyser et mesurer avec les élèves) ;

- la présence du tableau représentant un juge et l'analyse de celui-ci dans son aspect allégorique, qui sont essentiels dans le roman au regard du thème central du *Procès*, disparaissent pratiquement dans le film de Welles qui n'a pas jugé bon de les retenir.

L'analyse fine de l'alternance et de la succession - affolée, surtout en début de séquence - des plans et du rythme que lui confère cette même alternance se révélera également d'un grand profit (inserts, champs/contre-champs, plongées, contre-plongées, mouvements tournants de la caméra comme des protagonistes...).

On notera également avec intérêt toutes les "fidélités" de Welles au texte de Kafka : respect de la chronologie - de l'arrivée de K. à l'immeuble où réside le peintre jusqu'à sa sortie par enjambement du lit et découverte du couloir menant au greffe derrière ce lit -, mise en scène de la claustrophobie et des malaises de K., ponctuation constante de l'échange dialogué par les interventions des "petites filles", travail sur l'exiguïté de l'atelier-mansarde et sur l'emprisonnement "visuel" de K. (jeux d'ombres et de lumière, découpage strié de l'espace, barreaux et lattes "réelles mais aussi nettes zébrures de l'image...), ambiguïté enfin de l'attitude de Titorelli qui - comme dans le roman - invite K. à s'asseoir sur son lit mais s'y assied lui-même très près de K. !

Encore une fois, c'est de l'examen attentif du va-et-vient entre les fidélités et les infidélités du cinéaste que pourra naître la comparaison la plus intéressante, donc la plus vivifiante, dans la mesure où elle est porteuse de sens et révélatrice de la volonté créatrice personnelle des deux artistes que sont, chacun dans leur domaine, Kafka et Welles.

NB. Toutes les références de cet article se rapportent à l'édition du Livre de poche.

Annexe 1. Terminologie pour l'étude d'un film

L'étude d'un film ne nécessite pas chez les professeurs de Lettres une formation spécialisée dans le domaine des techniques du cinéma. Les méthodes d'analyse narratologique et sémiologique que requiert l'étude des œuvres littéraires s'appliquent en effet avec la même pertinence à celle des œuvres cinématographiques. Il suffit d'y ajouter la connaissance de quelques notions spécifiques et d'une brève terminologie appropriée.

Les unités constitutives de l'œuvre filmique

L'étude de l'œuvre filmique est fondée sur l'analyse des unités qui la constituent et de leurs liaisons établies par le montage :

- la séquence, ensemble de plans formant une unité narrative définie selon les unités de lieu, de temps et d'action ;
- le plan, unité d'origine technique (en ce sens, il s'agit de la portion de film impressionnée par la caméra entre le début et la fin d'une prise de vue, et gardée sans coupure au montage).

Le cadrage

Le cadrage est l'organisation de l'image délimitée par les quatre côtés de l'écran (champ), jouant sur l'échelle des plans, les angles de prise de vues, la profondeur de champ, l'éclairage et les mouvements de caméra.

Les champs

Le champ est l'espace visible à l'écran. Il est délimité par le cadre.

Le contrechamp est la portion d'espace opposée à la précédente. Un dialogue entre deux personnages peut par exemple montrer tour à tour chacun des deux interlocuteurs dans un montage "champ-contrechamp".

Le hors-champ est l'espace contigu au champ, non visible à l'écran, comprenant ce qui se passe hors du cadre, par exemple ce que voit ou entend un personnage, sans que le spectateur puisse voir ce que voit ce personnage. Le son est dit *off* lorsqu'il émane d'une source située hors-champ, donc non visible à l'écran.

La profondeur de champ montre en perspective un premier plan et un arrière-plan nets. Elle permet par exemple de présenter simultanément des personnages, des objets ou des actions proches ou éloignés.

L'échelle des plans

Le plan général ou plan d'ensemble montre l'ensemble d'un décor ou d'un paysage, dans lequel peuvent être intégrés des personnages.

Le plan de demi-ensemble présente le personnage dans son environnement.

Le plan américain cadre le personnage à mi-cuisse.

Le plan rapproché cadre le personnage à la ceinture ou à la poitrine.

Le gros plan cadre le personnage au visage.

Le très gros plan isole un détail.

L'échelle de plan peut varier à l'intérieur d'un même plan grâce au panoramique ou au travelling.

Les angles de prise de vues

Les angles de prise de vues sont définis par l'emplacement de la caméra.

La plongée est une prise de vues faite d'un point d'observation plus élevé que le sujet.

La contre-plongée est une prise de vues faite d'un point d'observation moins élevé que le sujet.

L'angle plat est une prise de vues faite d'un point d'observation situé au même niveau que le sujet. C'est le cas le plus courant de prise de vues.

Les mouvements de caméra

Le panoramique est le mouvement de la caméra qui pivote sur son axe de droite à gauche, de gauche à droite ou verticalement, vers le haut ou vers le bas.

Le travelling est le mouvement par lequel la caméra se déplace dans le décor. Il peut être avant (la caméra s'approche du sujet filmé) ou arrière (la caméra s'éloigne du sujet filmé), latéral (la caméra accompagne une action ou parcourt un décor), ascendant (la caméra s'élève au-dessus du sujet filmé) ou descendant (la caméra descend par rapport au sujet filmé).

Le zoom est un travelling avant ou arrière réalisé à l'aide de l'objectif zoom, sans déplacement de la caméra.

Le montage

Le montage est l'opération technique qui consiste à coller les plans bout à bout. Au sens esthétique, le terme désigne l'ordre et l'enchaînement des plans et des séquences.

Le montage organise le récit et en commande l'ordre, le rythme et le sens.

- Le montage chronologique présente l'action dans l'ordre de son déroulement.
- Le montage parallèle juxtapose des actions éloignées dans le temps et dans l'espace.
- Le montage alterné juxtapose des actions simultanées.
- L'analepse ou *flash-back* est un retour en arrière.
- La prolepse est, à l'inverse de l'analepse, l'annonce d'un événement ultérieur.
- L'ellipse fait passer instantanément d'un point du temps à un autre, sans faire mention des événements, généralement attendus, qui se sont déroulés durant la période ainsi omise, mais en laissant le spectateur les imaginer ou s'interroger sur eux.

Le montage agence les liaisons (ponctuations ou césures) entre les plans et les séquences.

- Le montage *cut* fait se succéder les plans de façon abrupte, avec un effet comparable à celui de l'asyndète.
- Le raccord marque la continuité de deux plans successifs, soit que la caméra filme les deux plans dans le même axe (raccord dans l'axe), soit qu'elle accompagne le mouvement d'un personnage (raccord dans le mouvement), soit qu'elle montre ce qu'il regarde (raccord regard), soit encore par la continuité sonore (raccord sonore).
- Les fondus assurent un enchaînement. Le fondu au noir, en début ou fin de plan, fait apparaître ou disparaître progressivement l'image. Le fondu enchaîné fait disparaître progressivement la fin d'un plan en lui superposant graduellement le début du suivant.
- La fin d'un plan ou d'une séquence peut être aussi soulignée par un effet musical ou visuel indépendant du seul montage.

Le cinéma est par son histoire comme par ses modes de représentation, un art de l'illusion et, pour créer l'illusion, il peut recourir à des moyens nombreux ou variés : images virtuelles, ralentis, accélérés, fondus, inserts, iris, inversion de bandes, trucages et effets spéciaux.

Annexe 2. Propositions bibliographiques

Sur le roman

La bibliographie consacrée à Kafka et au *Procès* est particulièrement riche et volumineuse. Les propositions ici rassemblées se veulent réalistes et proposent aux collègues les textes (le plus souvent sous forme d'articles) qui nous ont été immédiatement utiles. On assume ici le risque du palmarès, et donc celui de la subjectivité. On pourra d'abord et avant tout proposer aux élèves de lire une autre œuvre de Kafka, qu'il s'agisse de *La Colonie pénitentiaire*, *La Métamorphose*, *Le Château*, *La Lettre au Père*, etc. Toutes sont disponibles au format poche.

Introductions à Kafka

- Marthe Robert, *Kafka*, collection "Bibliothèque idéale", Gallimard, 1960. Difficilement trouvable dans les librairies, cette très éclairante introduction est à consulter en bibliothèque. Elle demeure encore inégalée par sa clarté et sa profondeur.
- Klaus Wagenbach, *Kafka par lui-même*, Seuil, collection "Ecrivains de toujours", 1968. Ouvrage pertinent et manipulable par les élèves, qui n'est pas toujours disponible en librairie.
- Claude David, *Franz Kafka*, Fayard, 1989. Une biographie par le grand spécialiste de Kafka, éditeur de ses *Œuvres complètes* dans la Pléiade.
- Claude Thiébaud, *Les Métamorphoses de Franz Kafka*, collection "Découvertes", Gallimard. Publication récente, et donc disponible en librairie, alerte et comme toujours richement illustrée ; l'étude est sans doute la plus facile à aborder par les élèves.

A propos de l'esthétique romanesque

- Walter Benjamin, "Franz Kafka" article de 1934 disponible dans toutes les éditions au format poche des œuvres de Benjamin (Denoël, Folio). Etude remarquable et d'une très grande richesse, notamment sur ce que peut être l'"exégèse" au sens de Kafka.
- Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, collection "Idées". Dans ce rassemblement des écrits de Maurice Blanchot consacrés à Kafka, on se reportera tout particulièrement aux articles suivants : "La littérature et le droit à la mort", "La lecture de Kafka", "La voix narrative".
- Albert Camus, "L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka" Bref et clair article de 1943 disponible en annexe de toutes les éditions actuelles du *Mythe de Sisyphe*.
- Roland Barthes, "La Réponse de Kafka", *Essais critiques*. Dans l'édition Points/Seuil, cette étude comprend cinq pages ; elle est cependant l'une des plus riches et des plus stimulantes qu'il soit donné de lire.
- Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986 - tout particulièrement la cinquième partie, "Quelque part là-derrrière". Milan Kundera interroge surtout la dimension "prophétique" de l'univers de Kafka, en démontrant que la pertinence historique de son œuvre est liée à l'autonomie radicale du roman par rapport à l'historique et l'idéologique. La démonstration est intéressante, l'enjeu limité.

A propos du Procès

- On consultera avec grand profit les notice et notes de l'édition Pléiade du *Procès* dans le tome I des *Œuvres complètes de Kafka*, pp. 950 à 1118.
- Jean-Pierre Morel, *Franz Kafka - Le Procès*, Foliothèque n° 71. Très bonne étude accessible aux élèves, dont il faut souhaiter qu'elle ne les empêche pas de construire leur propre lecture.
- George Steiner, "Une note sur *Le Procès* de Kafka", *De la Bible à Kafka*, réédition Pluriel/Lettres, Hachette littérature. Très claire mise au point et très efficace parcours dans le livre, l'interprétation infinie et l'importance du judaïsme dans la conception du livre.

Pour aller plus avant

- Marthe Robert, *Seul comme Franz Kafka*, Calmann-Lévy, 1979. Une étude très approfondie et très riche.

- Pietro Citati, *Kafka*, Gallimard 1989, réédition Folio 1991. Une étude à mi-chemin de la biographie et de l'analyse textuelle, dont l'élégance et la séduction littéraire dissimulent parfois des références allusives et floues.
- Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Kafka - pour une littérature mineure*, éditions de Minuit, 1975. Etude singulière, remarquable, originale, à ne proposer qu'aux connaisseurs, sous peine de contresens assurés.

Sur le film

Sur *Le Procès*

- Avant-scène cinéma avec découpage et dialogues du film.
- Cahiers du cinéma n° 141.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une Caméra visible* (III, Les films de la période nomade, pp. 471-552), Editions de la Différence (Les Essais), 2001.

Sur Welles

- Cahiers du cinéma *Orson Welles*, Editions de l'Etoile, 1986 (avec en partie un entretien sur *Le Procès*).
- Dossiers Orson Welles dans Positif n° 167/378/449-450 (avec entretiens).
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste - Une caméra visible* (I, Mais notre dépendance à l'image est énorme...), Editions de la Différence (Les Essais), 2001.
- Orson Welles et Peter Bogdanovitch, *Moi, Orson Welles* (entretiens), Points Seuil.
- André Bazin, *Orson Welles*, Petite bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1996.

Ce document a été réalisé par la direction de l'enseignement scolaire.

Avec la participation de :

Olivier BARBARANT	Professeur au lycée Pierre d'Ailly de Compiègne
Laurent CANEROT	Professeur au lycée L'Essouriau des Ulis
Marie-Claude DEMAY	IA-IPR de lettres dans l'académie de Poitiers
Renaud FERREIRA DE OLIVEIRA	Professeur au lycée de Sèvres
Jean JORDY	Inspecteur général de l'Éducation nationale
Philippe LE GUILLOU	Inspecteur général de l'Éducation nationale
Pascal VALLAT	Professeur au lycée Descartes de Tours

Coordination :

Aline BIBILY	Direction de l'enseignement scolaire. Bureau du contenu des enseignements
--------------	--