

## **De la littérature au cinéma, de Kafka à Orson Welles Un exemple d'adaptation-interprétation : *Le Procès***

*Par Michel Serceau*

Seule adaptation du roman de Kafka, *Le Procès* d'Orson Welles est incontestablement une œuvre d'auteur et non, comme trop d'adaptations, un travail de tâcheron. On y discerne immédiatement non seulement un style, mais ce qu'il est convenu d'appeler une écriture cinématographique. L'esthétique de Welles n'étant pas du tout une transposition de celle de Kafka, en étant même aux antipodes, on ne peut pas dire seulement que le contenu a ici une forme ; la forme a un contenu. Est-il possible de parler, comme on l'a fait souvent, de fidélité à Kafka si l'on n'appréhende pas le film à ce niveau ?

La structure du récit est, déjà, différente. Adaptation oblige, diront certains. Mais nous avons affaire là à un des ponts aux ânes de la critique et du discours sur l'adaptation. Ce n'est pas pour souscrire à de soi-disant nécessités cinématographiques qu'un cinéaste aussi indépendant et original que Welles, non seulement resserre mais modifie la construction du roman de Kafka. Il resserre pour modifier : non content de limiter considérablement les ellipses temporelles du roman, Welles donne à l'action un tempo dramatique qui évacue la durée du roman. Welles ne va sans doute pas jusqu'à créer, sur le mode des tragédies classiques, une unité de temps. Mais la fin des séquences étant, à deux exceptions près, ponctuée par un fondu au noir, il n'y a plus de solution de continuité ; on perd de vue la perspective temporelle.

Il n'abandonne pas, il importe de le souligner, des épisodes, ni même des scènes. Il se contente d'éliminer des personnages secondaires, comme le capitaine qui loge dans le même appartement que Joseph K, ou d'en resserrer le rôle. C'est le cas de Mlle Bürstner, qui ne figure pas dans la scène du déménagement de Mlle Montag, alors que cet épisode qui peut paraître secondaire est conservé. L'exemple est très représentatif : concentré en une scène qui est transposée en extérieurs, l'épisode prend, à partir de la forme que lui donne le cinéaste, un sens qu'il n'a pas dans le roman. Mlle Montag ne change pas de chambre ; traînant une valise à roulettes, elle traverse dans la nuit, pour aller on ne sait où, un grand espace désert entre des immeubles. Scène souvent pointée par les critiques, présentée comme emblématique de la tonalité quasi-fantastique du film.

Laissons de côté pour le moment cette qualification. Contentons-nous de remarquer que la transposition en extérieurs de cette scène est pertinente de l'un des parti pris de Welles, celui qui consiste à ne jamais ramener le héros de Kafka à son domicile, à ne plus jamais le représenter dans son cadre de vie. Comme s'il était, à partir de la visite de la police, condamné à l'errance. Mlle Montag devient un, des étrangers et en rien familiers, personnages qu'il rencontre au cours de cette errance. La scène est représentative d'une autre, majeure, tonalité du film : l'espace y compte davantage que le temps. Adaptation ? On est derechef, de ce fait, sur le versant de l'interprétation. Ce n'est pas seulement, en effet, le traitement mais le statut de l'espace qui est différent. Et c'est ici, bien entendu, que l'écriture cinématographique fait sens, que la forme engendre un contenu. Welles rompt avec ce que j'appellerai, pour simplifier, le souci documentaire de Kafka. L'appartement du héros disparaît, encore une fois, de l'action et de la représentation. Le siège de l'entreprise où il est employé est beaucoup moins représenté. En ce sens qu'il n'y en a pas, dans la construction dramatique qu'a choisie Welles, autant d'occurrences. Peu de détails documentaires : on ne sait quel travail fait le héros, quel est au juste son statut et son rang dans la hiérarchie de la maison ; on ne sait même pas de quelle entreprise il s'agit. Elle n'a pas du tout, donc, en tant que lieu de travail, la même épaisseur. Très brièvement représentée dans la seconde séquence, elle n'a de réelle

prégnance que dans la quatrième. Parce que se trouvent réunis là des épisodes (les policiers dans le débarras, la visite de l'oncle) qui se situent dans des chapitres différents, et donc à des moments différents, du roman. Surtout parce que les caractéristiques géométriques et architecturales, la topologie en bref, d'un lieu choisi pour son gigantisme est amplifiée par l'usage du plan d'ensemble, de certains angles et de certaines focales, et par les mouvements de caméra.

Comme il est fait ellipse sur les trajets du héros dans la rue, l'entreprise, et l'appartement de l'avocat se trouvent en outre, et ce en dépit d'un fondu au noir, dramatiquement liés. L'oncle, apparu plus tôt que dans le roman, fait le lien entre les deux lieux. Mais, comme chez Kafka du reste, ce n'est pas seulement l'entreprise et l'appartement de l'avocat, mais l'entreprise et les locaux de la justice qui sont, non seulement dramatiquement, mais spatialement, liés. Nul besoin ici de la médiation ou d'un raccord sur un personnage pour passer, à deux reprises, à l'issue des deux visites de Joseph K, de l'appartement de l'avocat aux bureaux du tribunal, via, dans le second cas, la chambre-atelier du peintre Titorelli. Welles fait cette fois usage du fondu enchaîné. Si, dans le deuxième cas, le passage d'un lieu à l'autre est motivé par la présence (nullement prévue dans le roman) d'un tableau de Titorelli dans l'appartement de l'avocat, les fondus enchaînés donnent aux portes une valeur symbolique. Le film ne se contente pas, donc, de faire ellipse sur les trajets du héros dans la rue. Welles ne fait des ellipses spatiales et temporelles que pour renforcer, via ces fondus enchaînés sur des portes, le sentiment, induit depuis le début, d'une contiguïté spatiale. On est ici aux antipodes, par exemple, de l'esthétique de Bresson.

Interprétation et pas seulement adaptation : les bureaux des tribunaux et l'appartement de l'avocat acquièrent de facto, du fait de ces ellipses et resserrements, du fait de ces ponctuations qui donnent le sentiment d'une contiguïté, une autre, voire plus grande, prégnance. Ils l'acquièrent d'autant plus que, à l'opposé là encore du roman, ils ne sont pas représentés comme banals, étriqués. C'est ici certainement que ces traits de l'écriture de Welles, qui consistent à utiliser fréquemment le grand angle et la profondeur de champ pour filmer des lieux déjà choisis pour leurs particularismes, fait le plus effet de sens. C'est ici que l'espace, ou plus exactement la sensation de l'espace, subsume les référents sociologiques et géographiques. Non que l'architecture et l'identité propre des lieux ne comptent pas : il faut tenir compte de ce que Welles a trouvé dans la gare désaffectée d'Orsay<sup>1</sup>, dans des grands ensembles ou des ensembles de bureaux typiques du début des années 1960, un pro-filmique servant son projet d'adaptation ; soit de lecture et d'interprétation du roman. Mais il faut souligner l'insuffisance ou les limites d'une analyse qui verrait, du fait de ce pro-filmique, du fait de la modernité des vêtements et des objets, du fait de la présence des ordinateurs, l'adaptation de Welles comme une actualisation du contenu du roman, ce que certains appellent un « transfert historico-culturel ». Maints critiques ont du reste souligné que le pro-filmique du Procès de Welles juxtaposait des architectures d'âges sensiblement différents. L'âge du béton et du verre y cohabite avec, en l'espèce de la gare d'Orsay, l'âge du fer. Rien à voir, que l'on me permette de le souligner encore, avec l'univers de la science-fiction. Davantage à voir peut-être, idée que certains ont avancée, avec le fantastique. Mais il ne suffit pas de pointer le fait que ce pro-filmique est volontairement, hétéroclite, anachronique en dépit de la contemporanéité de la transposition, pour faire rentrer le film de Welles dans ce genre.

On avait déjà parlé de fantastique à propos du roman. Tzvetan Todorov s'est même efforcé de montrer que l'on entrait avec Kafka dans une autre période du fantastique, que l'on assistait à une mutation du genre. Mais il est inutile, je l'espère, de rappeler les limites de cette approche générique. On n'a rien ici en effet de l'incertitude dont Todorov fait lui-même

---

<sup>1</sup>. Alors qu'il devait tourner dans des décors construits en Yougoslavie.

un critère du genre. On est dans un monde extrêmement paradoxal mais dont on ne peut douter. Le roman de Kafka ayant ceci de propre en effet, d'aucuns l'ont bien dit, d'introduire l'étrange, voire l'irréel, dans le quotidien sans rompre absolument, quant aux lieux tout du moins, avec le principe de vraisemblance, on est dans un monde extrêmement paradoxal, mais dont on ne peut douter. L'environnement n'est au fond inattendu que dans la mesure où les tribunaux et leurs bureaux n'ont pas pignon sur rue, parce qu'ils sont dissimulés dans les immeubles d'habitations mêmes, parce qu'ils se trouvent dans les greniers, dans les espaces où les habitants étendent leur linge. Invraisemblance, certes, eu égard à ce qu'est la réalité historique, institutionnelle. Mode de dissimulation qui n'est pas non plus conforme aux projections de la science-fiction, mais symbolisation de la présence sournoise de la justice, aussi bien dans des sociétés présentes que dans des sociétés imaginées. Symbolisation, certains l'ont dit, de l'inconscient d'une société, voire d'une culture. On est en ce sens bien plus dans l'ordre de la fable que dans celui du fantastique.

Et ce qui est vrai pour le roman ne l'est pas moins pour le film. Mais pour des raisons inverses. L'environnement est, d'un côté, plus invraisemblable que celui du roman : il est, hors des bureaux et des tribunaux, inhabité ; les rares extérieurs, vues de rues ou de places, nous donnent à voir un monde curieusement désert. Mais, futuriste ou anachronique peu importe, n'est-il pas en même temps plus vraisemblable dans la mesure où bureaux et tribunaux forment là, en dehors des lieux d'habitation, un ensemble spécifique ? À ceci près que dans la dernière séquence les bureaux des tribunaux, où, comme chez Kafka, on a accès directement de chez Titorelli, communiquent, via des souterrains, avec l'église. K y arrive sans solution de continuité et sans motivation du spectateur là où, dans le roman, sa visite y était motivée par la mission, à lui confiée par le directeur de la banque, d'y guider un client italien.

Entorse à la vraisemblance, mais davantage de fantastique. Car, encore une fois, aucune volonté de nous faire douter. Welles ne fait rien, pour m'en tenir à cet exemple, d'autre qu'annexer l'église, l'englober, en tant que lieu institutionnel, référent d'une culture, dans son processus de symbolisation. Symbolisation, selon de nombreux commentateurs, d'un monde régi ou menacé par le totalitarisme, voire de l'univers concentrationnaire. Des référents que n'avait pas le roman, qui sont le support d'une interprétation, qui sont une clef de lecture. Des référents dont il y a, des policiers au tribunal<sup>2</sup> et à la foule hagarde, à demi-vêtue, portant au cou des pancartes-matricules<sup>3</sup>, sur la place que traverse K la première fois qu'il se rend au tribunal, plusieurs degrés et modalités d'occurrence. La représentation tend parfois ici à l'abstraction : on va, avec la statue voilée qui est au centre de cette place, et au pied de laquelle passera encore K lorsque les bourreaux le conduiront à la mort, jusqu'au symbole pur et simple. Mais, à considérer le référent, plus plastique que littéraire<sup>4</sup> la tonalité est autant, voire plus, surréaliste que fantastique.

La diégèse est donc symbolique plus que fantastique, emblématique plus qu'onirique. En dépit de ce qu'a déclaré Welles et de certains commentaires inclus dans le film. Ces rues et places désertes, cet immense bureau où sont au contraire concentrés des centaines d'employés, ces corridors et couloirs sans fin où attendent des rangées d'êtres mornes et abattus, l'appartement gigantesque de l'avocat..., autant de lieux qui dénotent la déshumanisation. D'où, en termes idéologiques, une lecture de l'histoire de Joseph K comme métaphore du totalitarisme. Des lieux qui sont aussi, en termes bachelardiens, aux antipodes de toute rêverie du repos et de l'intimité, et même de la volonté. D'où, en termes de poétique,

---

<sup>2</sup>. La référence aux procès staliniens est ici indéniable. Elle l'est aussi, dans la scène, inventée par Welles, des policiers venant chercher K, convoqué au tribunal, à l'opéra.

<sup>3</sup>. Le pyjama rayé que porte Titorelli va dans le même sens.

<sup>4</sup>. On est, toutes proportions gardées, du côté de Chirico, de Magritte.

une autre lecture : ces lieux s'affirmant de plus en plus comme contigus, les couloirs, et les mouvements de caméra qui y accompagnent le trajet du héros, alternant avec les grands espaces et les prises de vue en grand angle, on a ici une figure directrice, celle du labyrinthe. Elle est représentatrice de l'errance, mais aussi d'un trajet initiatique. À ceci près que, dans la mesure où il va vers la mort, le héros l'effectue à rebours ; c'est une antiphrase de l'initiation que met en scène Welles.

On notera qu'il trahit moins par là le roman de Kafka qu'il n'amplifie une de ses suggestions. Conduisant directement son héros des couloirs du tribunal à l'église et à la place où l'attendent ses bourreaux, Welles trahit sans doute dans le détail Kafka. Mais il ne trahit pas, quant au fond, le sens du passage du héros de Kafka par l'église. Il ajoute, certes, à ce moment, à l'abbé l'avocat, qui, peu vraisemblablement surgit en cet endroit. Mais cette dernière apparition, qui est donc un ajout, est le point d'orgue de ce qui est, non seulement une transposition, mais une lecture, du personnage. L'avocat a dans tout le film plus de présence, et, à travers les formes de la représentation, plus de prégnance, que chez Kafka. D'autant plus que le rôle est interprété par Welles lui-même. Le personnage n'a pas seulement, donc, pour référent le héros de Kafka, mais ceux de Citizen Kane, de La dame de Shanghai, de Macbeth, d'Othello, de La soif du mal, dont le réalisateur a déjà été l'acteur principal. Il s'effectue ici, pour le spectateur qui connaît ces films, ce que j'ai appelé ailleurs<sup>5</sup> une « transcaractérisation » des rôles... Non content de relayer les propos de l'abbé, l'avocat ne se substitue pas par hasard, donc (modification cette fois et non ajout) à lui pour le récit du fameux apologue de l'homme et de la sentinelle aux portes de la loi.

Cette scène hautement significative confirme, par la pragmatique même du récit, que l'on a affaire à une fable. Au commentaire connotant comme onirique l'histoire de Joseph K, il faut opposer ou superposer le sort fait ainsi par le cinéaste à un apologue narré (et représenté), ici comme dans le roman, à Joseph K. Mais en partie seulement. Parce que le spectateur, qui a ici sur le héros une avance, le connaît déjà : il a fait, dans sa version complète, la matière d'un prologue. Ce n'est pas seulement l'avance, mais la distance du spectateur vis-à-vis d'un personnage auquel, contrairement à ce qui se passe dans le roman, il ne peut s'identifier, qui est ici, confirmée, et en quelque sorte théorisée. L'avocat projetant avec une lanterne magique les images de l'apologue sur un écran où l'on voit la silhouette du héros se projeter, où on la verra se détacher ensuite seule, le réalisateur-interprète fait un parallèle entre l'apologue et le film ; il présente explicitement le premier comme une clef de lecture du second. Ce recours à la réflexivité ne trahit pas non plus l'écrivain : il donne cinématographiquement corps à un des intertextes du roman. Mais ce n'est plus seulement, comme chez Kafka, une fable-clef ; c'est une méta-diégèse<sup>6</sup>.

Le seul point sur lequel Welles trahit peut-être Kafka, ou tout du moins s'en écarte, concerne l'attitude du personnage principal. Ce n'est donc pas une petite entorse. Anthony Perkins incarne, sans du reste qu'il y ait « transcaractérisation<sup>7</sup> » un Joseph K moins humble et soumis que celui de Kafka, plus revendicatif, voire agressif. Welles n'a pas par hasard, dans la conversation entre K et l'abbé, et dans la dernière conversation entre Joseph K et l'avocat, ajouté des répliques qui dénotent une opposition philosophiquement appuyée. « Je ne suis pas votre fils », dit-il au second. « J'ai perdu mon procès... Vous aussi... Tout est perdu », dit-il au

---

5. Michel Serceau, *L'adaptation cinématographique des textes littéraires, théories et lectures*, Liège, CEFAL, 1999.

6. La diégèse étant l'univers filmique, le monde imaginaire créé par l'écriture (qui est plus donc, que le récit).

7. Ce n'était pas le cas sur le moment : sa prestation n'a rien à voir avec celle qu'il avait faite deux ans auparavant chez Hitchcock, qui l'avait fait émerger. Ce n'est pas plus le cas maintenant : Anthony Perkins n'a pas eu, après *Psychose* et *Le Procès*, de rôles marquants; on n'a pas vu se constituer une image symbolique.

premier. D'où, sans doute, la fin. L'explosion nucléaire dans laquelle disparaît Joseph K, qui a naturellement retenu l'attention de tous les commentateurs, est sans doute, eu égard à la cohérence et à la prégnance des représentations du totalitarisme, quelque peu plaquée. Elle peut apparaître comme une trop explicite, trop discursive, intervention d'auteur<sup>8</sup>. Effet de la dynamite jetée in fine, une fois qu'ils ont renoncé à l'égorger, auprès de lui par les deux bourreaux, elle est, en termes de logique narrative, et en termes de logique tout court, invraisemblable. Mais elle est précédée de l'énorme éclat de rire que jette Joseph K, non seulement à la face de ses bourreaux, mais à celle de tout ce monde qu'il a traversé, dont il a éprouvé l'absurdité.

Si l'éclat de rire, acmé de la révolte contenue du personnage, est aux antipodes de la soumission du héros de Kafka, cette absurdité n'est pas du tout étrangère au roman. Si Welles interprète le livre, il n'est pas, donc, sans en rejoindre, par des voies qui sont les siennes, le contenu. Il trahit la forme pour en rendre le fond, ou tout du moins, en faire une lecture. Son adaptation n'en pose pas moins problème. Du fait du déficit d'identification du spectateur, qui contrevient aux lois du cinéma. Art mais aussi industrie, art mais spectacle, il ne peut être diffusé et fonctionner que s'il prend en compte les attentes de ce qui est et demeure un spectateur. L'art des grands cinéastes classiques était d'avoir intégré cette réalité, d'être capables d'utiliser les codes et les lois du spectacle. Welles étant, lui, ce que certains appellent un cinéaste de la modernité, il innove quant au langage, il approfondit l'art, mais franchit la frontière : si *Le procès* est un œuvre artistique au plein sens du terme, les formes y ont la préséance sur les personnages et leurs points de vue, la représentation y prend le pas sur la diégèse.

Michel Serceau

---

<sup>8</sup>. Welles, qui n'aimait pas le fin du roman de Kafka, introduit ici un motif auquel il songera aussi pour la fin de *Don Quichotte*, qu'il ne pourra mener à terme.