

LE PROCÈS

de Orson WELLES

FICHE TECHNIQUE

Titre original : The Trial

Pays : Italie / RDA / France

Durée : 2h

Année : 1962

Réalisation et scénario : Orson WELLES d'après le roman de Franz KAFKA

Directeur de la photographie : Edmond RICHARD

Costumes : Helen THIBAUT

Musique : Jean LEDRUT, Tomaso ALBINONI

Coproduction : Paris Europa Productions / Ficit / Hisa Films

Interprètes : Anthony PERKINS (Joseph K.), Jeanne MOREAU (Mlle Burstner), Romy SCHNEIDER (Leni), Orson WELLES (Maître Albert Hassler), Suzanne FLON (Mlle Pittl), Elsa MARTINELLI (Hilda)

SYNOPSIS

Assistant de direction dans une gigantesque administration, Joseph K. se voit brusquement notifier un ordre d'arrestation par deux policiers au petit matin. Joseph K. se sait innocent. De quoi peut-on donc l'accuser ?

Joseph K. en vient peu à peu à douter de sa propre innocence. Et s'il était coupable ? Sa voisine, Mlle Burstner le chasse alors qu'il voulait se confier à elle, et ses collègues de bureau le considèrent déjà comme un criminel condamné.

Joseph comparaît devant un tribunal et devant un juge d'instruction dont il dénonce publiquement l'imposture. Il fait appel à un avocat mais ce dernier le terrorise et Joseph K. fuit une nouvelle fois après avoir fait de Leni, la compagne de l'avocat, sa maîtresse. Il retourne pourtant chez l'avocat et y surprend Bloch, un vieux client en train de coucher avec la jeune Leni.

Le peintre Titorelli que d'étranges liens semblent unir aux juges ne parvient même pas à lui venir en aide. Joseph K. se sent perdu et abandonné par tous et il meurt déchiété par une explosion de dynamite devant ses deux bourreaux.

PISTES PÉDAGOGIQUES

I – Le Système d'énonciation

- a – Une présence de l'énonciateur
- b – Incertitudes au sujet de l'énonciateur
- c – Énonciation et pouvoir
- d – L'engagement de l'énonciateur

II – Travail de Composition

- a – Une esthétique baroque
- b – Les marques d'une gradation
- c – Une force perturbatrice source de tensions
- d – Un parcours dans l'espace

III – Le personnage

- a – Un personnage actif
- b – Le choix d'Anthony Perkins comme acteur
- c – Un personnage engagé dans un conflit
- d – Un personnage présentant des similitudes avec celui de l'avocat
- e – Un personnage en mouvement face aux personnages de la voix

A la différence d'André Gide, Orson Welles ne semblait pas préoccupé au premier chef par la difficulté que pourrait présenter la transposition du roman de Kafka ; interrogé sur son travail, il rappelle avoir dit précédemment « que l'on pourrait tirer un bon film du roman » sans penser particulièrement que lui-même le ferait ; il poursuit en ajoutant qu'à l'origine de cette réalisation se trouvait simplement la proposition faite par les producteurs Alexander et Michael Salkind d'adapter une œuvre littéraire, et de choisir sur une liste de quinze films possibles ; ainsi, précise-t-il, « j'ai choisi celui qui, je crois, était le meilleur : *Le Procès* », exprimant ainsi comme une attirance et un goût personnel.

En outre, il ne se prive pas d'affirmer un parti-pris par rapport à un tel travail : par exemple, au sujet de la fin du roman où l'on voit K. accepter la mort, le réalisateur soutient : « Cette fin ne me plaît pas. Je crois qu'il s'agit là d'un "ballet" écrit par un intellectuel juif avant Hitler. Après la mort de six millions de Juifs, Kafka ne dirait pas cela. Il me semble que c'est du pré-Auschwitz ». Avec cette affirmation, dont nous n'examinons pas pour l'instant le contenu, l'auteur de la transposition signale que loin de s'inscrire dans une recherche de l'exactitude par rapport à l'œuvre-source, il s'autorise un jugement sur celle-ci, en discerne les limites liées au contexte historique et se fait fort de ne pas s'y laisser emprisonner ; il précise dans un autre entretien en réponse à une question sur les modifications opérées dans l'ordre des chapitres : « Je ne crois pas qu'il y ait de romancier en dehors de Conrad qu'on puisse adapter directement à l'écran » ; l'objectif d'une fidélité précise au roman n'apparaît plus essentiel, au contraire d'André Gide et Jean-Louis Barrault qui se situaient à l'intérieur de cette exigence, même s'ils reconnaissent ne pas toujours y satisfaire ; Orson Welles explique cela en précisant : « Je crois que c'est un bon écrivain, mais Kafka n'est pas le génie extraordinaire que l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître. C'est pourquoi je n'étais pas soucieux de fidélité excessive [...] ». Il revendique ainsi une liberté dans sa démarche d'adaptation au regard de l'œuvre littéraire, et se donne le droit de s'en écarter, pas seulement en raison des contraintes liées au passage à l'image : outre les spécificités de l'écriture cinématographique, une démarche artistique affirmée, ainsi que des prises de position sur la fable ou le personnage de K. parfaitement assumées, vont contribuer à différencier sensiblement le film réalisé en 1962 de l'œuvre rédigée en 1914 et publiée pour la première fois en 1925.

I – Le système d'énonciation

Le mode d'énonciation est sans doute, comme pour la pièce de théâtre, l'élément le plus notable que le réalisateur de cinéma se voit conduit à aménager lorsqu'il porte à la connaissance du spectateur l'histoire de Joseph K. On se souvient du choix auquel est confrontée dans le cas du *Procès* toute démarche de transposition : soit, par fidélité au roman, on conserve une instance narratrice distincte du personnage, qui cependant reste très proche de ce dernier ; soit on présente les événements de la fable comme s'ils se déroulaient directement sous les yeux du spectateur. La première possibilité permettrait de garder l'impression produite par l'œuvre littéraire d'un « rêve rendu objectif » (Marthe Robert), mais comporte bien des difficultés, la deuxième, plus fréquente au théâtre et au cinéma, en ferait une histoire perçue de l'extérieur, dénuée de cette sensation d'étrangeté propre à Kafka. Il faut encore rappeler que l'instance narratrice du roman se révélait particulièrement discrète, et même impalpable, insaisissable ; le lecteur était conduit à en supposer l'existence au côté du personnage, mais sa « présence » se limitait à cette déduction abstraite.

a- Une présence de l'énonciateur

Avec l'œuvre d'Orson Welles, l'énonciateur n'efface pas les traces de son existence, et la discrétion ne paraît pas la caractéristique de son intervention ; le spectateur ressent sa forte présence, même si ce sentiment repose pour une part sur une identification un peu confuse entre l'instance énonciatrice et la personne du réalisateur. Welles affiche son existence à l'intérieur même de son film de façon conséquente et diversifiée ; il le fait par sa voix, en prononçant la parabole de la loi dans le prologue ; il est le « récitant » qui délivre au public le générique à la fin du film, et termine en précisant « My name is Orson Welles » ; même si cela n'appartient pas exactement à l'acte d'énonciation, il lui arrive fréquemment de doubler certains de ses personnages (dans *Le Procès*, il prête sa voix dès le début à l'un des policiers venant arrêter K.), et il est encore présent par son corps d'acteur, puisqu'il interprète le rôle de l'avocat Hastler ; enfin, il affirme fortement sa présence à l'intérieur de la narration, par le choix de thèmes qui lui sont comme des miroirs, nous le verrons, par le traitement qu'il leur prête, et par l'affirmation d'un style personnel. On s'éloigne ainsi considérablement d'un cinéma plus traditionnel, dans lequel l'entité responsable du monde diégétique se trouve soigneusement dissimulée : le film semble se poursuivre de lui-même ; la réalisation

peut alors prétendre concurrencer dans l'esprit du spectateur le monde réel, et faire croire à un déroulement commandé seulement par « le hasard et la nécessité ». On retrouve ici ce qui équivaut dans le mode d'expression cinématographique à la catégorie du « récit », tel que Benveniste le définissait par opposition au discours en ce qui concerne les textes.

Les traces de l'énonciation ne disparaissent donc pas avec l'œuvre d'Orson Welles ; on peut se poser la question de l'effet qui en résulte. La toute première intervention se produit avec une voix à laquelle ne correspond pas de corps ; cette particularité peut avoir pour conséquence d'accroître l'impression de puissance de l'énonciateur : la voix, non réductible à un corps, acquiert une dimension quasi transcendante et mythique ; la parole dont elle est porteuse, la parabole de la Loi, d'apparence légendaire et allégorique, revêt une valeur quasi religieuse ; cette impression se confirme, quand on sait qu'Orson Welles avait projeté dans un premier temps de jouer le rôle du prêtre : « la parabole du début aurait eu plus de sens si j'avais été le prêtre », explique-t-il, mettant en relation clairement le personnage qu'il interprète et l'énonciation de la parabole ; cela se trouvera encore souligné, non sans humour, lorsqu'un coup de tonnerre accompagne la déclaration quelque peu tonitruante de l'avocat, expliquant sa connaissance approfondie des « affaires criminelles », comme si le ciel était de la partie et se rangeait à ses côtés ; il s'en est fallu de peu pour que la voix du début soit celle du Père tout-puissant ou de son représentant... Il s'agit assurément du monde de l'œuvre filmique, sur lequel le spectateur ressent bien qu'il règne un fort pouvoir, de la part d'un narrateur paraissant manifester la grandeur que cette fonction lui procure.

Pour analyser alors les raisons de cette surprenante présence de l'énonciateur, on pourrait essayer d'observer les personnages que le réalisateur a choisi d'interpréter, comme Orson Welles le suggérait lui-même, en attirant l'attention sur la question de savoir s'il devait endosser le costume de l'avocat ou celui du prêtre. Certes l'impact obtenu par le fait qu'une même personne tienne plusieurs « rôles » et occupe des fonctions multiples dans la réalisation d'un spectacle est bien difficile à analyser, mais on peut se demander, à titre d'hypothèse, si un certain amalgame ne se produit pas pour le spectateur entre personne, personnage et fonction ; par ailleurs, la simple apparition à l'écran du réalisateur peut revêtir une forte valeur symbolique ; en témoignent les furtives intrusions d'Alfred Hitchcock devant la caméra, souvent particulièrement significatives : le choix d'un rôle n'est pas sans répercussion sur la représentation que peut se forger le spectateur de « l'auteur ». Orson Welles interprète donc le personnage de l'avocat Hastler : celui-ci « avait une solide réputation » d'après l'oncle Max ; il se prétend « en rapport avec les magistrats de la Cour », et affirme avoir une bonne connaissance de « toutes sortes d'affaires criminelles » ; il se montre au milieu d'un monceau de dossiers, et fait voir avec morgue sa supériorité sur Bloch. A sa première apparition, se succèdent des champs/contrechamps opposant K. à l'avocat debout sur l'estrade de son lit : le premier apparaît petit, le second immense, grâce à un jeu de plongées et contre-plongées. On peut alors se rappeler que le réalisateur déclarait : « Je suis de ceux qui jouent les rois. Il le faut à cause de ma personnalité. Donc, naturellement, je joue des rôles de chef, de gens qui ont une ampleur extraordinaire » ; les personnages qu'il incarne dans ses films sont effectivement souvent des puissants, tel l'avocat, mais aussi tel Kane, le magnat de la presse comparable à Randolph Hearst, dans *Citizen Kane*, tels les grands rois ou chefs shakespeariens dans *Macbeth* et *Othello*, tel encore Arkadin, magnat de la finance, dans *Mr Arkadin*, tel enfin Quinlan, le policier expérimenté et capable de toutes les manipulations, dans *La soif du mal*. On pourrait alors être conduit à supposer que le dispositif d'énonciation n'est pas sans rapport avec une position du réalisateur à l'égard du pouvoir, dans la façon dont il est perçu par le spectateur. Michel Chion montre bien comment cette thématique est fréquente dans le cinéma d'Orson Welles ; il la met en relation avec le petit théâtre de marionnettes, jeu favori de ses six ans ; ces marionnettes étaient « bien plus petites que lui-même, de sorte que par rapport à elles, sa taille était celle d'un dieu ou d'un géant » ; cette remarque ne représente pas une explication de l'œuvre par la biographie, comme si Marcel Proust n'avait pas par avance discrédité les tentatives de cette sorte avec son essai *Contre Sainte-Beuve* ; il s'agit plutôt d'analyser l'effet produit ou recherché sur le spectateur : ce « Zeus des marionnettes », ainsi que l'appelle Michel Chion, ne se dissimule pas derrière son castelet, derrière la scène ; cette instance énonciatrice, quelque peu mystérieuse, nous l'avons vu, qui paraît disposer de tout pouvoir et de tout savoir sur le monde de la fiction, fait voir manifestement sa grandeur et sa puissance, et veut exercer ainsi une certaine fascination sur le destinataire du spectacle. Cela doit aussi être rapproché de la grande expérience d'Orson Welles concernant la radio : on se souvient qu'avant d'être cinéaste, il créa de véritables œuvres radiophoniques, et se rendit célèbre avec l'adaptation de *The War of the Worlds* (1938), en faisant croire par sa seule voix à toute l'Amérique que les Martiens avaient commencé d'envahir la terre : quelle puissance ! La fascination qui en résulte serait alors une composante du spectacle ; la scène où Hastler humilie Bloch avec l'intention de circonvenir K. pourrait être emblématique de la relation entre énonciateur et spectateur : le client vit par procuration les démarches et conversations de l'avocat ; il

apparaît tour à tour suppliant, gémissant et sanglotant. Par sa seule voix, l'avocat se donne tout pouvoir sur les émotions de Bloch : ce dernier ne retrouve d'existence vraie qu'à travers elle ; le magnétisme dont il fait la démonstration vise en outre à subjuguier, comme par rebond, le destinataire de cette exhibition, Joseph K. C'est ainsi que le narrateur, de façon symbolique, veut ajouter à son pouvoir sur l'univers de la fiction, un autre pouvoir, dans le monde réel, sur celui qui l'entend et le regarde en train de raconter une histoire.

Le roman de Kafka est sensiblement éloigné de ce dispositif : non seulement l'instance énonciatrice est à peine perceptible, mais il n'y a pas non plus la mise en scène de cette « conscience de soi », appartenant à un autre pôle que K. ; à l'intérieur de la fiction, rien ne détient d'existence véritable si ce n'est le personnage principal, seul à être jugé ou à craindre de l'être, seul à éprouver des sentiments ; avec le film, on peut supposer que la présence de cet autre pôle crée comme une instance de sensibilité, de jugement possible à l'égard du personnage, à distance de lui, pouvant comporter une autonomie de pensée. Et, si l'on utilise les notions définies par André Gardies, on passe d'une « polarisation personnage » à une « polarisation énonciateur » : le roman ne permettait pas au lecteur d'en savoir plus que le personnage, d'adopter un autre point de vue que le sien ; le film donne le sentiment que l'énonciateur est le détenteur véritable du savoir, l'organisateur du spectacle qui se déroule sous les yeux du spectateur ; l'univers du film porte la trace d'une omniscience et d'un créateur, ce qui n'était pas le cas du monde de Kafka, trouvant sa raison d'être dans le seul personnage ; l'énonciateur de cinéma est celui qui connaît, qui peut prévoir ce qui arrive, et qui peut donc prévenir son spectateur, comme son personnage, avec une parabole, par exemple, ou encore avec les avertissements délivrés par l'avocat Hastler : son savoir excède considérablement celui du personnage ; rien de tout cela ne pouvait exister pour l'essentiel dans le roman : ni le personnage ni l'instance énonciatrice n'étaient en mesure d'entrevoir ce qui allait arriver ; cela expliquait un motif récurrent de la réflexion du personnage, consistant à se reprocher de ne pas avoir prévu ce qui allait se produire ; et l'instance énonciatrice ne disposait d'aucune avance par rapport au savoir du personnage. Certes, pas plus que le roman de Kafka, le film ne délivre de vérité sur le monde ; par contre, avec le roman, on en restait au désordre de l'univers, tandis qu'avec le film, une voix s'impose qui désigne, montre et met en valeur ce désordre : on est ainsi passé de « l'obtus » à « l'obvie », selon l'expression de Roland Barthes à propos d'Eisenstein, d'un sens enfoui et immanent à l'œuvre, à un sens rendu évident, imposé, semble-t-il, depuis l'extérieur du monde de l'œuvre. Joseph K. lui-même paraît désigner ce phénomène à l'intérieur du film : « Oui !... Le voilà, le complot ! Le vrai complot ! Il s'agit de nous faire croire que le monde entier est dément, informe, absurde, chaotique et imbécile. C'est ça leur but... » : le personnage peut ainsi figurer un spectateur chez qui on cherche à guider la réflexion et l'attitude, au prix d'un véritable coup de force dont le responsable n'est autre que l'avocat Hastler, derrière lequel se profile l'ombre de l'instance énonciatrice. Le rapport instauré entre l'œuvre et son récepteur a changé : le lecteur était amené à découvrir de lui-même, en compagnie de K., l'absurdité du monde représenté, le spectateur perçoit cette absurdité comme un énoncé émanant de la puissance qui régit le spectacle filmique ; le résultat peut en être contradictoire : l'affirmation devient plus forte, davantage incontournable, mais une certaine distance peut aussi s'instaurer par rapport à l'histoire, puisque l'illusion de réalité s'est quelque peu dissipée ; le monde du film n'est plus le miroir du réel, il devient l'affirmation d'un auteur.

b- Incertitudes au sujet de l'énonciateur

En même temps, cette instance énonciatrice tellement présente semble paradoxalement se dissimuler pour une part et s'envelopper d'un certain mystère, on a déjà pu commencer à l'entrevoir. Le prologue est caractéristique de cette disposition, et mérite d'être détaillé ; le film commence avec un texte prononcé par une voix off, racontant la parabole de la Loi, accompagné d'images à caractère illustratif, les fameuses images obtenues sur des écrans d'épingles par Alexandre Alexeïeff et Claire Parker ; ces images fixes, en noir et blanc, fortement contrastées, sont caractérisées par une stylisation importante de la réalité, ce qui peut aisément leur conférer une qualité onirique ; puis la voix off précise : « Cette histoire est contée dans un roman intitulé *Le Procès*. Ce qu'elle signifie ?... Ce qu'elle semble signifier ? Il n'y a ni mystère, ni énigme à résoudre. On pourrait dire que la logique de cette histoire est la logique d'un rêve... ou d'un cauchemar ». Après un fondu au noir, apparaît à l'image Joseph K. endormi, en gros plan, d'abord flou, puis progressivement net : le spectateur aussitôt ensuite sera amené à partager le regard de celui-ci, en contre-plongée, sur la chambre et la porte qui s'ouvre.

Un tel enchaînement d'images et de sons se révèle porteur de plusieurs compréhensions possibles successives, qui parfois se contredisent entre elles, et cela contribue à créer chez le spectateur une forte impression d'incertitude. Une hypothèse plausible dans un premier temps serait que les images et le contenu de la parabole de la Loi

correspondraient à un rêve de K., que nous voyons s'éveiller peu après en gros plan ; le signe codé du flou qui s'estompe sur son visage est là pour confirmer cette impression, ainsi que le texte évoquant la « logique d'un rêve... ou d'un cauchemar ». Le spectateur comprendrait donc rétrospectivement qu'il était placé en « ocularisation » interne par rapport au personnage, selon l'expression forgée par François Jost, qui transpose ainsi la notion de focalisation au cinéma. L'instance narratrice adopterait alors à ce moment-là le point de vue de K., permettant au spectateur d'accéder à son intériorité la plus intime, puisqu'il aurait le sentiment d'avoir pu partager le contenu même de ses rêves, d'une façon identique à ce qui se passait au théâtre avec la scène du cauchemar. La narration épouserait donc à la fois le Conscient et l'Inconscient du personnage, ce qui établirait à ce moment une proximité plus grande entre lui et le public que ne le faisait le roman, sans cet éloignement que produisaient une écriture de procès-verbal et le passage du « je » au « il » : ici, il n'y aurait plus d'intermédiaire entre le moi du personnage et celui du spectateur, et cette proximité se retrouvera à d'autres moments du film, lorsque le spectateur sera amené à partager le regard de K. sur les inspecteurs, la foule du tribunal ou ses bourreaux.

Cette hypothèse devra pour le moins être précisée ou nuancée au vu de la fin du film : à la cathédrale, l'avocat Hastler exhibe un projecteur d'images fixes, qui envoie sur un écran les mêmes images d'Alexeïeff ; l'avocat prononce un texte proche de celui du début, résumant la parabole ; K. réagit en répliquant : « Je l'ai déjà entendu. Tout le monde l'a entendu ». Il poursuit en prenant le relais de l'avocat dans la narration de la parabole. Ainsi pourrait-il s'agir d'un récit, bien connu dans l'univers où existe K. ; il n'est pas interdit de supposer qu'il a pu meubler ses rêves et fournir des images à son imaginaire. Mais ce rêve ne présenterait pas de contenu personnel, et ne permettrait en aucune façon une connaissance intime du personnage ; il serait seulement une introduction au monde dans lequel il vit, et ne représenterait pas la possibilité d'approcher une quelconque individualité. Cela permettrait de conserver ce qui se produisait dans le roman, avec la parabole, présentée comme un texte des « écritures », un écrit ancien propre au monde de l'œuvre, dont toutefois le sens demeurerait obscur et discuté : dans le film comme dans l'œuvre littéraire, nous serait exposé un monde, distinct du nôtre, et privé de sens ; il comporterait encore quelques vestiges de légendes anciennes, qui viennent de loin, et ne se révèlent plus guère intelligibles, ainsi que l'analyse Marthe Robert ; avec le film, s'ajoute l'impression que ces légendes sont si désespérantes que les hommes cherchent plutôt à les oublier, car elles n'aboutiraient qu'à développer le sentiment d'opacité et de finitude qu'ils éprouvent au sujet de leur existence.

Cependant il semble bien que si l'on en restait à ces compréhensions, l'identification de la voix off accompagnant les images d'Alexeïeff ferait difficulté, et il faut y revenir : cette voix affirme énoncer le récit d'un rêve ; néanmoins il convient aussi de préciser qu'elle-même ne peut pas représenter des paroles ou des pensées du rêveur ; elle ne peut pas être interne au rêve, appartenir à ce domaine onirique, et par là elle se trouve en décalage par rapport aux images qu'elle commente ; en effet, elle renvoie, quant à elle, à une conscience lucide, capable d'utiliser un vocabulaire précis pour désigner des réalités littéraires (« un roman, intitulé *Le Procès* ») ; avec cette référence, elle manifeste une connaissance qui excède le savoir possible d'un personnage diégétique, et même le domaine de l'œuvre filmique ; « l'ocularisation interne », envisagée un instant, s'avère un « trompe-l'œil » en quelque sorte, puisque le savoir mis en œuvre dépasse largement le point de vue interne à un personnage : on se trouve bien en présence d'un commentaire, qui oriente le spectateur vers certaines attentes – il s'agit de l'adaptation d'une œuvre littéraire –, qui en exclut d'autres (« il n'y a ni mystère, ni énigme à résoudre ») ; ce commentaire justifie d'une certaine façon la succession des images (« la logique de cette histoire »), feint de préciser une signification qui aurait pu rester apparemment plus incertaine : le spectateur est alors conduit à identifier cette voix non pas à un personnage en train de rêver, ni même à un autre personnage de la fiction – comment pourrait-il avoir accès de l'extérieur à ce rêve ? – mais à celui qui organise le spectacle, qui le conçoit et s'en trouve à l'origine ; en réalité bien sûr, il n'est lui-même qu'un élément subordonné en dernier ressort à l'instance plus abstraite qui préside à la narration filmique, « l'énonciation impersonnelle » qui est « le site » du film, pour reprendre les expressions de Christian Metz. Cependant celui qui se trouve à l'origine de cette voix représente bien pour le spectateur un « personnage » un peu particulier, extérieur au monde de la fiction, présent seulement par sa voix, mais privé de corps.

Michel Chion définit une telle voix comme « acousmatique », reprenant l'ancien mot exhumé par Pierre Schaeffer dans les années 50, désignant « un son que l'on entend sans voir la cause dont il provient » ; tant qu'il n'apparaît pas à l'écran, l'être dont on entend ainsi la voix est appelé « acousmètre », « mot-valise » forgé par Michel Chion. Cette situation contribue largement à créer le mystère de ce début de film : une voix sans visage, quand il ne s'agit pas d'un documentaire, fait naître le plus souvent une interrogation, une attente, et un effort de l'imagination.

L'interrogation est d'autant plus forte que cette voix paraît venir de partout et nulle part ; elle « sort d'un corps insubstantiel, non-localisé et semble n'être arrêtée par aucun obstacle », selon Michel Chion ; elle semble disposer de l'omniscience qui lui permet de délivrer le Sens, et apparaît comme radicalement extérieure au monde de la fiction ; elle peut renvoyer, dans la mémoire du spectateur, « à la voix de la Mère ou du Père parlant à l'enfant qu'ils tiennent sur leurs genoux et qui les entend au-dessus de lui, leur voix l'enveloppant comme un grand voile » ; cette impression se trouve renforcée par le mode de défilement des images, qui semble évoquer la succession des pages d'un livre, placé sous les yeux de l'enfant, peut-on imaginer ; il est alors possible de s'approprier cette voix, de la ressentir comme une voix de son enfance, ou encore de « l'entendre résonner en soi comme s'il s'agissait de sa propre voix » : en effet elle est caractérisée par une « proximité maximale par rapport au micro », de telle sorte « qu'aucune distance ne soit perceptible entre elle et notre oreille », et par une « matité, une absence de réverbération » ; la réverbération en effet « pourrait créer le sentiment d'un espace où elle serait englobée » et mise à distance ; ainsi l'identification à cet « être » mystérieux est favorisée, et en même temps, a posteriori, le spectateur peut en prendre conscience, cet être reste caché ; se produit alors le désir de savoir quelle est son identité et pourquoi il se dissimule ainsi... « L'acousmètre, explique Michel Chion, est facteur de déséquilibre, de tension, il est une invitation à aller y voir. » On peut aussi noter que le texte prononcé par la voix, déjà cité, qui suit la parabole de la Loi, crée par lui-même un effet de mystère, tout au contraire de ce qu'il prétend ; il comporte des modalisations : « ce qu'elle semble signifier », où le verbe « sembler » est mis en valeur par son introduction dans une reprise, et « on pourrait dire » ; pourquoi ces réticences de l'énonciateur par rapport à ce qu'il essaie d'indiquer ? La question ne recevra pas de réponse ; de cette façon aussi, une certaine imprécision demeure ; en outre une alternative est posée, sans être ensuite tranchée : « un rêve » ou « un cauchemar » ? La succession des deux éléments comporte une gradation et s'achève sur le plus inquiétant des deux, ce qui fait craindre le pire.

En outre, le spectateur, il faut le préciser, est susceptible de ne pas ignorer que cette voix off du début appartient à Orson Welles, surtout s'il est familier de son œuvre ; mais il peut alors se demander à quel titre le réalisateur intervient et comment il se situe par rapport au film qui commence ; on se rendra compte par la suite qu'il s'agit bien sûr de la même voix que celle du personnage de l'avocat Hastler ; avec le générique de fin – tout au moins dans la version anglaise, la version française ne comportant qu'un générique écrit – l'intervention en voix off du même Orson Welles énumère les noms des comédiens et ajoute : « I played the advocate and I wrote and directed this film ; my name is Orson Welles » ; mais cela ne résout pas toutes les incertitudes : la voix du début ne serait-elle pas celle de l'avocat, que Joseph K. aurait pu entendre auparavant, ou bien faut-il en rester à l'hypothèse de la voix appartenant à celui qui dit s'appeler Orson Welles ? Et que penser de la version anglaise, dans laquelle le réalisateur ne double pas moins d'onze autres acteurs ? Faut-il alors attribuer cette voix à un personnage faisant partie du monde de cette fiction ? Ou bien plutôt à celui qui serait senti comme l'instance de production du spectacle, et qui serait donc extérieur à ce monde de la fiction ? L'identification de la voix, au cas où elle est réalisée, ne permet pas vraiment de dissiper le mystère.

En conséquence, le spectateur peut comprendre l'enchaînement des images du début d'une tout autre manière : il peut penser à une simple légende, à rapporter à cet énonciateur extérieur, sous l'égide de laquelle l'histoire ensuite se déroule, sans qu'il existe un lien précis avec l'intériorité de K. ; la question se pose alors de savoir quel est le rapport entre cette légende et la suite du film : est-ce un résumé allégorique des événements que le film va rapporter ? Est-ce une mise en garde, énonçant les dangers encourus par le personnage ? Quelle est au juste l'intention de ce personnage mystérieux lorsqu'il expose cette histoire ? Certes, comme le remarque Jean-Louis Bory, le message est clair, délivré « avec une insistance un peu scolaire » ; certes, les différentes hypothèses concernant la relation entre cette ouverture et le film ne s'excluent pas nécessairement ; cependant, il reste une incertitude : à qui appartient cette voix qui nous parle ? Pourquoi s'adresse-t-elle à nous avant le début de l'action proprement dite ? Rien n'est explicité à ce sujet ; le spectateur a le temps d'échafauder certaines explications, puis de les voir corrigées à la fin ; mais au bout du compte, il ne pourra pas être assuré définitivement de la justesse d'une interprétation par rapport à une autre : la voie est libre pour la construction d'une compréhension globale du film ; la responsabilité en est laissée au spectateur, qui, en ce commencement, se trouve bien démuni. Il s'agit d'un parti-pris délibéré d'envelopper de mystère l'acte de narration.

Ce dispositif présente des ressemblances avec celui du roman, on peut le constater ; il existe ainsi une instance énonciatrice pouvant être perçue comme distincte du personnage ; on l'a vu, elle reste énigmatique, en se dissimulant pour une part ; de même, dans l'œuvre de Kafka, la voix de la narration, distincte du personnage, ne s'affirmait pas, n'affichait pas son identité, se gardait de se définir d'une quelconque façon. Dans les deux cas, l'effet

produit est une atmosphère étrange, onirique ; avec le film, les imprécisions, les décalages, et les contradictions non résolues contribuent à créer cette impression ; cette voix mystérieuse, pouvant renvoyer à une situation bien connue de l'enfance et sembler provenir des tréfonds de la mémoire crée une situation étrange : le spectateur peut être déconcerté, comme le lecteur, par cette marge d'incertitude, qui enveloppe d'un halo mystérieux l'histoire racontée, qui en brouille l'origine, et qui la rend d'une certaine façon insaisissable comme le rêve, mêlant de façon déroutante le certain et l'incertain, le croyable et l'incroyable.

c- Énonciation et pouvoir

Mais en même temps, il apparaît que la puissance, dont veut se parer cette instance énonciatrice, comporte une part d'ombre : c'est ce que suggère la manière dont elle est très souvent représentée dans les différents films d'Orson Welles ; la dissimulation que nous venons d'évoquer n'a pas seulement pour effet de créer une impression de mystère, elle semble profondément liée à la domination que certains exercent sur d'autres dans l'univers filmique. Le pouvoir en effet nécessite une mystification, un mensonge, que le secret seul permet de dissimuler pour un temps ; quel qu'il soit, il ne s'exerce pas avec transparence et ne semble pas fondé sur une véritable légitimité, dans *Le Procès* ou dans les autres œuvres d'Orson Welles. Cela s'avère manifeste chez tous les personnages interprétés par le réalisateur : Kane (*Citizen Kane*) est parvenu au sommet de la richesse et de la puissance, mais tout son pouvoir ne lui permet pas de faire plier les êtres et d'obtenir leur amour, sentiment qu'il est incapable d'inspirer à autrui ; Quinlan (*La soif du mal*), le policier qui prétend représenter la loi, crée de toutes pièces les preuves dont il a besoin pour arrêter ceux qu'il croit coupables ; ou Arkadin (*Mr Arkadin*), malgré sa notoriété et sa puissance, ne parvient pas à masquer l'origine peu recommandable de sa réussite financière et sociale, la traite des blanches ; cela se vérifie aussi dans *Le Procès*, avec le personnage de l'avocat, que l'on croyait tout puissant comme on l'a vu ; on comprend à travers les paroles de Bloch qu'il est surtout compétent... en droit commercial, et qu'il se place parmi « les tout petits avocats » ; le spectateur lui-même constate sans peine le caractère dérisoire de son comportement à l'égard de Bloch : il lui est facile de l'écraser et d'en faire son « chien » ; la supériorité qu'il obtient ainsi ne lui vaut aucun mérite, et ferait plutôt voir son incapacité à la démontrer par ses propres qualités ; la seule valeur qui semble l'animer est sa volonté de puissance, qui exige la soumission et l'écrasement d'autrui ; on peut encore évoquer, lorsqu'on parle de personnages puissants, le juge du *Procès* : le détail des gravures obscènes permet à K. de dire : « Et quand je pense que ce sont ces hommes-là qui me jugent ! » ; il comprend alors ce dont il se doutait lorsqu'il brandissait les registres du juge dans la grande scène du tribunal, le pouvoir n'est que la traduction de la volonté de puissance, il ne s'appuie pas sur une compétence, sur des qualités ou des valeurs qui lui confèreraient sa légitimité ; cette construction repose sur le vide et n'est pas fondée en droit. C'est ainsi que Joseph K. en arrive à s'écrier à propos du pouvoir du garde dans la parabole et de la soumission qui lui serait due : « Quelle lamentable nécessité !... Eriger le mensonge en un principe fondamental ». Le personnage opère ainsi une démystification : l'acceptation de la domination n'est imposée par aucune vérité, elle est privée de sens. Plus nombreuses sont les protections et plus épais sont les mystères dont le pouvoir s'entoure, plus il connaît de peine à cacher la vanité de ses prétentions et sa profonde vulnérabilité.

On peut maintenant supposer, comme précédemment, que cette représentation concerne non seulement le pouvoir en général, mais encore, ainsi qu'en un miroir, le pouvoir particulier du cinéaste sur son œuvre : il ne s'agit pas uniquement d'un thème de l'œuvre, c'est aussi une modalité du système d'énonciation. En conservant l'hypothèse de cette forte relation entre le dispositif d'énonciation et la représentation du pouvoir, on peut imaginer que cette instance a d'importantes raisons de se cacher. Comme l'avocat, le réalisateur ne détient pas la vérité sur le monde, au contraire de ce qu'il peut sembler prétendre ; ce ne sont pas seulement les accès de modestie du réalisateur (« J'ai une plus piètre opinion de mon travail que tu ne pourras jamais l'imaginer », confie-t-il à un ami) ; il n'est pas seulement non plus question d'une conscience morale tourmentée ; il s'agit plutôt d'une interrogation concernant la création artistique elle-même et l'œuvre produite : le monde représenté est opaque, il présente un caractère labyrinthique, la voix du début a failli le dire : « Vous vous sentez perdu dans un labyrinthe ? Ne cherchez pas la sortie, vous ne pourriez pas la trouver... Il n'y a pas de sortie », mais ce texte n'a pas été gardé au montage ; le film montrera bien le personnage ne trouvant pas son chemin : « Où est la porte ? », dit-il, tâtonnant dans l'obscurité, cherchant à sortir de la cathédrale après l'entretien avec le prêtre qui ne lui a rien appris ; cette absence de perspective et de sens notamment conduit le réalisateur à affirmer : « Pour moi, les messages, ils pourraient tout aussi bien être écrits sur une tête d'épingle » ; plus précisément, à propos du film qui nous occupe, on peut suivre l'opinion du critique François Weyergans qui affirme : « *Le Procès* [...] devient une méditation sur une certaine forme du néant ; et ici s'éclaire la conclusion du film, donnant à voir, tout en décevant notre attente, cette

inexistence pour laquelle le film existe, dénonçant ainsi toutes les illusions : le créateur de l'œuvre ne laisse aboutir celle-ci nulle part et fait douter de sa création entière. C'est pourquoi il conclut en disant : « My name is Orson Welles » et cette affirmation est un doute ». En effet, *Le Procès*, comme la plupart des films de Welles, ne repose pas sur une poursuite, ainsi que l'ordinaire du cinéma américain, ce qui orienterait le déroulement de l'action dans un sens précis, non remis en question, accepté par tous, personnages et spectateurs ; il est plutôt construit sur une recherche : K. s'efforce de savoir comment il pourrait se défendre, à quelle aide il pourrait recourir, et quelle est cette société qui l'accuse ; le spectateur, appelé à participer de façon imaginaire à cette quête, ne peut pas être satisfait par la fin du film : les réponses aux questions posées sont partielles, partiales, et insatisfaisantes ; le conflit noué entre K. et la société qui l'entoure semble se terminer par la victoire de cette dernière, mais l'enjeu étant plutôt de savoir où se trouve la vérité, le spectateur ne peut donner raison ni à l'organisation sociale dont le film lui a fait voir la parfaite absurdité, ni au personnage dont les outrances peuvent faire penser à un « délire de la persécution », ainsi que l'énonce l'avocat ; il n'y a pas de vérité définitive : l'œuvre se résout en une interrogation, qui n'aboutit pas à la découverte d'une réponse quelconque ; la dernière image est celle d'une porte entrouverte, mais non franchie : l'accès à la vérité reste impossible, l'omniscience prétendue de l'instance narratrice se révèle incapable de fournir le sens que le spectateur attendait. On peut ainsi penser que le système d'énonciation est commandé par une démarche qui vise à faire la démonstration du pouvoir du créateur sur son œuvre, et en même temps, par une lucidité totale, à laisser ouvertement douter du bien fondé de cette posture, qui pourrait bien se révéler en réalité une imposture, un mensonge ; tout cela ne se déroule pas dans l'arrière cuisine de la conception du film, mais fait l'objet d'une claire exhibition, au sein-même de l'œuvre, de façon quelque peu théâtrale. On observe ainsi une concordance singulière entre le sujet de la plupart des œuvres d'Orson Welles – une ambition humaine démesurée, mais mal fondée et vouée à l'échec – et le mode sur lequel l'énonciateur se met en scène en train de raconter l'histoire de ses personnages. Sur ce point, la distance entre le film et le roman apparaît importante : la mince place accordée à l'instance énonciatrice ne permettait pas l'exposition de cette contradiction ; on en restait à la simple opposition d'une apparente évidence de la narration face à l'inévidence du personnage et du monde : cette dernière était seule mise en valeur. Avec le film, l'énonciation elle-même devient problématique, siège d'une contradiction partagée entre affirmation et négation de soi.

d- L'engagement de l'énonciateur

Autre aspect important lié à cette intrusion manifeste de l'énonciateur : le « marionnettiste », placé sur le devant de la scène, est ressenti par le spectateur comme appartenant au même monde que lui, au monde de la réalité ; et en outre la réplique déjà citée de K., à propos de la parabole de la Loi ; « tout le monde l'a entendu » est susceptible d'être comprise de façon humoristique : elle peut paraître concerner aussi les spectateurs du film, et constituer une allusion à la réalité extérieure au récit diégétique ; ce type de « clin d'œil » au spectateur, loin d'être une nouveauté au cinéma, existe depuis l'origine, avec par exemple, entre autres, *The Great Train Robbery* d'Edwin Stratton Porter (1903) où l'on voit le héros regarder le public et décharger son revolver sur lui, comme le rappelle Noël Burch ; le « regard-caméra », quotidien dans l'émission télévisée, n'est plus un phénomène exceptionnel au cinéma depuis la « nouvelle vague », en particulier avec l'adresse au spectateur de Jean-Paul Belmondo et la réplique qui l'accompagne (« Allez vous faire foutre ! ») dans *A bout de souffle* de Jean-Luc Godard ; comme le rappelle Youssef Ishagpour : « On cherche de plus en plus à montrer la zone interdite du cinéma classique, qui n'était jamais visible : celle de la caméra, [...] du spectateur. » ; Welles lui-même précise, en parlant des mensonges du cinéma : « On prétend qu'il n'y a pas de quatrième mur, comme au théâtre, parce que c'est forcément la place de la caméra. » Ici, l'adresse au spectateur ou l'allusion de K. au public représentent encore une forme d'hétérogénéité, tout à fait absente du roman, et l'histoire se déroule bien sous un regard extérieur à elle ; certes, ce dispositif est souvent contrebalancé par un traitement dans la durée des scènes, qui permet au spectateur d'avoir l'impression de les vivre au présent ; néanmoins, il ne peut manquer de créer par moments une distance avec le monde diégétique et produit comme effet d'atténuer la croyance du spectateur, alors que le cinéma traditionnel, on s'en souvient, fonde l'illusion sur la disparition du narrateur ; cette présence d'un niveau intermédiaire à l'intérieur du film, mais distinct du niveau de la diégèse, est comparable à ce qui se produit au théâtre avec la distanciation mise en œuvre dans les pièces de Brecht : si « le montreur de marionnettes » apparaît, le public prend conscience que ce qu'il voit n'est qu'un spectacle, et ne cède pas à cette fascination que génère l'imitation de la vie réelle ; on sait que le dramaturge allemand souhaitait par là éloigner l'œuvre d'une simple fonction de divertissement pour lui faire jouer un rôle dans la prise de conscience du public.

Cet objectif n'est sans doute pas complètement absent de la démarche d'Orson Welles ; le réalisateur proclame à plusieurs reprises un véritable engagement ; à l'occasion de *La Soif du mal*, il affirmait déjà « s'intéresser plus aux abus de la police et de l'Etat qu'à ceux de l'argent, parce qu'aujourd'hui l'Etat est plus puissant que l'argent » ; lors de la conférence de presse destinée à présenter le film, il déclare : « J'ai restitué l'histoire en 1963. Je voulais peindre un cauchemar très actuel ; un film sur la police, la bureaucratie, la puissance totalitaire de l'Appareil, l'oppression de l'individu dans la société moderne... » ; et la biographie du réalisateur le montre constamment engagé pour la cause de la démocratie : membre actif du comité de soutien à Franklin Roosevelt, il participe à deux campagnes électorales démocrates, en 1940 et 1944 ; il organise à cette même époque une tournée de conférences sur les dangers du fascisme en Europe. Le contexte historique de la réalisation ne peut pas non plus être oublié : c'est la persistance de dictatures fascistes, notamment en Europe, avec le pouvoir franquiste que Welles évoque déjà dans *La Dame de Shangai* (1946), c'est aussi l'univers stalinien, dont les monstruosité sont de mieux en mieux connues, et auquel Welles avait auparavant fait une allusion dans *Voyage au pays de la peur* en 1943, c'est enfin, outre le souvenir douloureux du maccarthysme, le développement du caractère policier de nombreux états prétendus libres, comme il le montre dans *La Soif du mal* (1958). La scène de l'arrestation apparaît caractéristique de cette prise de position : le spectateur y reconnaît plus facilement que chez Kafka un archétype de l'intrusion d'un état totalitaire dans la vie privée d'un citoyen ; le questionnement serré des policiers sur les relations possibles entre K. et Mlle Burstner n'existait pas dans le roman : la vie amoureuse de K. y restait à l'abri des questions posées par les inspecteurs ; l'interrogatoire pressant auquel le personnage est soumis dans le film vise à le mettre en difficulté, à le faire se trahir, et à recueillir le moindre renseignement qui pourrait conduire à le perdre, alors que manifestement sa culpabilité n'est pas établie, et que les policiers cherchent encore l'élément qui pourrait le confondre, ce qui montre le caractère totalement arbitraire de leur action. Le détail des chemises que les inspecteurs suggèrent à K. de leur confier, originaire du roman, est amplifié par la suite avec l'allusion à ce que comprend le personnage comme le versement d'un pot de vin. La fouille des inspecteurs, absente de l'œuvre littéraire, se porte sur les livres d'un « meuble-discothèque » (découpage de l'Avant-scène) et fait dire à K. : « Navré de vous décevoir, mais j'ai peur que vous ne trouviez aucun livre subversif ou pornographique. » Le spectateur reconnaît sans mal le thème récurrent au XX^e siècle de la dictature s'en prenant aux livres, par crainte d'être démasquée et privée d'autres moyens de s'imposer que la force. L'importance et le nombre des références aux rapports écrits établis par les inspecteurs renvoie à la forme tout à fait bureaucratique que les sociétés dictatoriales ont souvent revêtue. C'est ainsi le règne de la peur, comme en témoignent les répliques de Mlle Burstner : « Juste ciel ! J'espère que ce n'est pas de la politique ! » et « Politique !... Je vous conseille de ne pas me mêler à ça. », par lesquelles se termine quasiment l'entretien avec K., répliques absentes du roman. Tous ces éléments établissent une complicité entre le spectateur et le film sur la base d'une dénonciation manifeste des pouvoirs totalitaires. On s'éloigne ainsi du roman : on retrouve l'interprétation symbolique de l'œuvre, et on peut supposer que ce glissement s'effectue pour les mêmes raisons que pour la pièce de théâtre ; l'œuvre littéraire est relue à la lumière des événements qui ont marqué le XX^e siècle : l'aventure intérieure d'un personnage en proie à la culpabilité se voit assimilée aux atteintes objectives menaçant la liberté individuelle.

II – Travail de composition

a- Une esthétique baroque

La composition représente un autre défi à l'entreprise de transposition : on se souvient de ces vingt six conversations qui constituent le roman, et de la froide monotonie que cette succession produit. L'œuvre filmique parvient à conserver un nombre plus important de rencontres comparativement à l'œuvre théâtrale ; la seule scène qui disparaît est celle de l'industriel envoyant K. auprès de Titorelli ; avec le film, c'est Leni qui le fait, en commentant le tableau représentant le juge ; par contre, une scène se voit rajoutée : dans son bureau, en présence de son oncle Max, K. interroge un « ordinateur » sur son avenir ; on peut imaginer qu'il représente comme une excroissance « logique » de l'univers bureaucratique de K. – une machine construite par les hommes, comme l'administration dans laquelle il travaille, mais qui échappe à leur contrôle et agit aveuglément, indépendamment de tout projet. Surtout, on le constate, il n'existe pas vraiment ce parti-pris d'économie que nous avons observé dans la transposition théâtrale. On pouvait imaginer la suppression de nombreuses scènes, nécessaire pour aboutir à une durée de cent vingt minutes : à titre d'exemple, une nouvelle d'une dizaine de pages comme *Une partie de campagne* est transposée par Renoir en un film d'une heure. Avec *Le Procès*, non seulement la quasi-totalité des situations de conversation est conservée, mais le plus souvent le contenu des conversations est repris : c'est ainsi que les sous-titres français de la version anglaise ne peuvent tout traduire, avec des répliques abondantes, parfois énoncées à une grande vitesse, et se chevauchant ; le film a été jugé exagérément bavard par de nombreux critiques. Il en résulte une impression de foisonnement, de richesse excessive, relevant d'une esthétique baroque. L'ambiguïté que nous avons observée à propos de l'instance énonciatrice y contribue pour beaucoup : cela produit une impression de désordre, d'absence de maîtrise et de régulation. Le monde représenté est désigné comme vivant dans la confusion ; qu'il suffise de rappeler la remarque de Titorelli à propos de la Haute Cour, où se trouve le vrai pouvoir : « Ce qui peut se passer là-haut, dans ce lupanar, nous n'en savons rien... » L'image elle aussi concourt souvent à cette esthétique : la décoration surchargée du lit de l'avocat, les nombreuses bougies de sa chambre, les paysages de ruines en clair-obscur de la scène de la convocation ou encore les passages à claire-voie menant chez Titorelli appartiennent à ce registre.

Tous ces éléments créent une sensation de surabondance, de jaillissement sans contrôle ; on peut bien sûr penser aux analyses de Nietzsche : dans *La naissance de la tragédie*, il établit une opposition célèbre entre « apollinisme » et « dionysisme » ; l'œuvre de Welles relève sans aucun doute d'un art dionysiaque : ainsi que le note Jean Mitry, cet art « ne reconstruit pas la vie, il compose avec elle. Il la suit plutôt qu'il ne l'organise, tout en la maintenant dans les frontières qu'elle suppose. Il conduit l'élan – lyrique ou mystique – sans prétendre l'enfermer dans des normes préétablies, lesquelles, tout au contraire, s'infléchissent à la mesure du contenu ou de l'idée qu'elles expriment. » : cette explication concerne à la fois les modalités d'une énonciation paradoxale, ainsi que nous l'avons vu précédemment, et une composition parfois n'évitant pas la surcharge et l'éparpillement ; de ce point de vue aussi, il existe une certaine tension dans le film, entre l'essentiel et l'accessoire, entre une ligne directrice de ce qui tient lieu d'intrigue et ce qui pourrait être considéré de l'ordre de la digression, distinctions qui paraissent étrangères au roman ; quel statut par exemple donner à certaines rencontres de K. ? Ainsi la conversation avec Leni est ressentie par K. et par le spectateur comme un éloignement de l'objet principal de la quête ; mais par la suite, à la différence du roman, c'est Leni qui permettra à K. de s'entretenir avec Titorelli ; la rencontre avec le prêtre elle aussi est ressentie comme inutile par le personnage, et le spectateur peut effectivement se poser la même question, lorsqu'il constate que le récit de la parabole est déplacé dans la bouche du narrateur et de l'avocat. Et quantité de détails ne trouveraient sans doute pas de place dans une œuvre plus proche de « l'apollinisme », à la construction autant rigoureuse que maîtrisée.

Le roman ne s'inscrit pas dans cet art dionysiaque : on se souvient de l'impression de « mise à plat », avec laquelle aucun moment ne paraît plus important qu'un autre, puisqu'il n'existe pas de véritable progression ; plus généralement, rien n'évoque un jaillissement de la vie, fauteur de désorganisation ; le désordre y est pourtant bien présent, généré par cette Loi mystérieuse qui perturbe le personnage et fait naître en lui une culpabilité définitive, étouffant l'énergie vitale ; de plus, l'écriture neutre et impersonnelle tend à relater ces événements comme s'ils faisaient partie du cours normal de la vie, sans reproduire les soubresauts et déchaînements qu'ils peuvent provoquer ; avec Welles, le monde et l'œuvre de Kafka semblent se débarrasser de toutes leurs inhibitions et exprimer au grand jour le bouillonnement dont ils étaient porteurs : le film met en scène des agissements désordonnés que rien ne semble venir freiner ou canaliser.

b- Les marques d'une gradation

En outre, l'œuvre filmique ne donne pas l'impression d'être répétitive, comme on aurait pu le craindre avec l'accumulation des rencontres ; cela est dû en partie à l'impression d'une évolution de K. : contrairement au roman, le personnage principal ne semble pas marqué par ce statisme qui le faisait apparaître identique du début à la fin de la fable ; dans l'œuvre de Welles, le personnage connaît un état initial, puis une évolution manifeste, liée sans doute aux événements auxquels il est confronté.

Les premières scènes, avec Mme Grubach et avec Mlle Burstner, développent un motif dont on trouvait seulement le germe dans le roman : K. présente ses excuses à sa logeuse pour les inconvénients qu'a pu occasionner son arrestation ; comme dans le roman, il lui rend visite et se reproche devant elle de ne pas s'être préparé à cette situation ; la scène du film comporte alors une accentuation : la phrase « K. s'excusa distraitement de venir si tard » devient cette réplique du personnage : « Je suis navré... Je vous dois des excuses, Mme Grubach. » ; outre l'insistance qui succède à l'atténuation de l'adverbe « distraitement », le passage du style indirect au discours direct n'est pas seulement l'effet de la « monstration » du cinéma : cet élément n'est plus traité à la façon d'un « sommaire », mais se voit intégré dans une « scène », pour reprendre la distinction de Gérard Genette, et la réplique passe au premier plan. Le phénomène est encore plus net avec Mlle Burstner : à six reprises, de façon parfois différente, K. présente ses excuses à la jeune femme ; cela conduit celle-ci à s'exclamer : « Pardon, pardon, pardon... Vous ne savez dire que ça... On s'en fout de vos pardons ! » Pour expliquer ce comportement, K. remonte à son enfance, en parlant de son père et de son maître d'école : « Et même si je n'avais commis aucune sottise, je me sentais fautif. » ; cette allusion est absente du roman ; dans les œuvres de Welles, l'enfance représente souvent la possibilité d'une explication ultime du personnage, sans laquelle on ne saurait prétendre lever son opacité ; surtout, un état initial dans l'évolution du personnage est ainsi rendu manifeste. Cette référence au passé est indispensable pour faire voir par contraste une évolution, dont le film n'est censé montrer que les derniers instants : la progression fait paraître le personnage de plus en plus assuré, déterminé ; la fin du film le voit lancer des défis à la Cour, à la société et au monde entier, alors qu'auparavant, il s'agissait d'un être fragile, surestimant ses faiblesses. Cette gradation a pour conséquence qu'aucune scène ne peut être vraiment semblable à une autre : le personnage s'épanouit, résiste ou triomphe, puis meurt. Une telle évolution se révèle source de dynamisme : elle conduit le spectateur à être attentif aux plus petits signes susceptibles de révéler une avancée, un recul ; elle renforce son attachement au personnage, fondé sur des valeurs telle que l'affirmation de la vie ; la perception des tentatives de culpabilisation qui peuvent être comprises comme un dressage de l'individu pour étouffer tout ce qui pourrait menacer l'ordre social va dans le même sens ; la distance avec le roman paraît ici importante : l'attachement à la vie y est incertain, bien d'autres valeurs semblent l'emporter, inspirées par le monde dans lequel le personnage se trouve ; on y accorde davantage d'importance au respect des autorités, à la rigueur intellectuelle, et à l'honneur, comme peut l'indiquer la toute dernière phrase : « C'était comme si la honte dût lui survivre. » ; il en résulte pour K. une immobilité transie et inquiète dans la crainte de manquer à ses obligations. On retrouve à travers cette opposition entre le film et le roman l'idéologie nietzschéenne d'une morale de la négation et du ressentiment face à l'affirmation originare de la vie : le personnage romanesque s'immobilise tel l'homme de la parabole devant la porte, saisi par les tergiversations, la fatigue et un découragement humiliant, là où l'œuvre filmique montre un mouvement de conquête de soi-même et d'épanouissement de son vouloir-vivre.

c- Une force perturbatrice source de tensions

L'impression de statisme s'évanouit aussi du fait de la tension qui règne dans le film : le personnage s'y trouve confronté à un monde monstrueux et désespérant, particulièrement agressif ; on assiste ainsi, parallèlement à l'évolution du personnage, au développement d'une puissante force perturbatrice, constituée de la réalité même, telle que le film la représente, et la monstration lui confère un caractère d'objectivité auquel l'écriture romanesque ne lui permettait pas d'accéder.

C'est ainsi que l'on remarque d'abord une accumulation de scènes humiliantes pour K. : se succèdent l'arrestation, qui n'épargne du regard des inspecteurs aucun aspect de sa vie privée, la conversation avec Mlle Burstner, femme expérimentée devant laquelle K. à force d'excuses se déstabilise lui-même, on l'a vu, puis la rencontre avec Miss Pittl ; cette dernière scène est inspirée du chapitre II du roman « L'amie de Mlle Burstner », mais elle s'en éloigne sensiblement en la dramatisant : ce personnage devient une femme infirme qui transporte une malle très lourde et doit parcourir ainsi un vaste espace ; elle explique que Mlle Burstner déménage de l'appartement de Mme Grubach,

que Joseph K. « n'y est pas pour rien » ; le spectateur peut constater l'humiliation extrême du personnage, qui se traduit par un juron : « Oh ! Nom de Dieu de nom de Dieu ! » ; K. explique ensuite : « Pourquoi faut-il que je m'arrange toujours pour me mettre dans mon tort sans même avoir compris comment ? » Mlle Montag, dans le roman, faisait simplement obstacle au désir de K. de rencontrer Mlle Burstner ; avec le film, Miss Pittl invite Joseph K. à faire « son examen de conscience », en précisant qu'à cause de lui non seulement une pauvre infirme transporte une malle très lourde, mais qu'en plus une jeune femme dont il est en train de ternir la réputation par ses vociférations, heureuse jusque là, devra se contenter d'un « pauvre petit logement, sombre, humide et mal chauffé » ; cette accumulation hyperbolique présente une valeur fortement ironique : l'instance de la narration semble prendre plaisir à anéantir le personnage, à lui rendre son éducation de la culpabilité insupportable ; le spectateur, qui a constaté auparavant la propension du personnage à exagérer l'importance de ses fautes, peut s'amuser avec l'énonciateur de l'embarras extrême dans lequel ce dernier le met ; le malheur, suggéré avec quelque exagération, n'est plus occasion de compassion, mais plutôt de sourire : une complicité peut s'établir avec celui qui place son personnage dans une telle situation. Cette scène est suivie immédiatement par celle de la convocation au tribunal : K. doit alors traverser ce qui ressemble étrangement à un camp de concentration, avec « des personnes, vieilles pour la plupart, presque nues... des pauvres frissonnants et misérables... ils tiennent leurs affaires et leurs vêtements, pauvres possessions, entre leurs bras nus. De grandes pancartes numérotées pendent à leur cou » (découpage de L'avant-scène) ; on peut penser que cet élément correspond au monde postérieur à Auschwitz dans lequel Orson Welles déclarait vouloir inscrire sa transposition ; à l'intérieur de la fiction, le personnage confronté à une telle réalité est censé mesurer le danger encouru au moment de son jugement. Succèdent à cela des scènes identiques pour l'essentiel au roman, dans lesquelles cependant les agressions subies par K. sont mises en relief et accentuées : au tribunal, K. se trouve entouré par une foule menaçante et empêché de se déplacer, non pas seulement pour « rétablir l'ordre » en ce qui concerne les accouplements de la laveuse et de l'étudiant, mais aussi pour sortir simplement de la salle, pour échapper à une pression inquiétante et dangereuse ; la rencontre avec l'oncle est dénuée de toute la tendresse que faisait naître la lettre de la nièce ; à sa place subsistent de vifs reproches : « Et tu restes là, assis tranquillement ! », expression comparable à la réplique du roman, et « Quand je pense que cette pauvre gosse est venue te voir et que tu l'as laissée à la porte ! », exclamation absente du roman. On pourrait énoncer comme dernier exemple de ces agressions la scène du « ordinateur », non conservée au montage : la machine affirme que le crime que K. serait le plus capable de commettre serait le suicide. Une autre forme d'accentuation ne doit pas être omise : K. analyse avec plus de lucidité des scènes pourtant à peu près identiques du roman au film ; cela apparaissait lors des conversations avec Mme Grubach, Mlle Burstner et Miss Pittl déjà évoquées ; de même, alors que dans le roman il voyait simplement le départ de la laveuse avec l'étudiant comme « la première défaite irréfutable auprès de ces gens », au cinéma, il crie : « Vous m'avez menti ! C'est ça, hein ? » Ces quelques éléments font voir un déroulement narratif semblable à l'une des passions du réalisateur, la tauromachie, à laquelle il s'était essayé dans sa jeunesse ; il déclarait souvent envisager de réaliser un film sur ce sujet : la corrida « permet un grand et bref moment où s'exprime à l'état pur la force d'un caractère » ; ces positions extrêmement dangereuses paraissent nécessaires pour que Joseph K. puisse enfin s'affirmer ; c'est ainsi que le personnage se voit poursuivi et attaqué de toute part ; l'immobilité paraît l'attitude la plus périlleuse, comme le lui affirme son oncle ; il manque de se trouver mal dès qu'il s'arrête, dans les archives ou chez Titorelli ; l'image le montre souvent empêché d'avancer, se débattre, et finalement retrouver son élan, puis s'échapper, dans la foule du tribunal, dans le cabinet de débarras, ou à la cathédrale. Cela aussi est source d'un grand dynamisme narratif, créant une instabilité presque constante ; Orson Welles explique : « Je crois que cela correspond à ma vision du monde ; elle reflète cette sorte de vertige, d'incertitude, de manque de stabilité, ce mélange de mouvement et de tension qui est notre univers. » La question que le spectateur peut se poser est de savoir si le personnage que l'on sait fragile pourra résister à ces situations humiliantes et redoutables ; dans la mesure où, contrairement à ce que l'on aurait pu croire au tout début du film, K. est présenté en « ocularisation » externe, le spectateur n'a pas accès à son intériorité ; il ne dispose que de quelques signes pour imaginer ce qu'il ressent : un certain suspens est ainsi instauré, quelque peu dérangent dans la mesure où l'on est conduit à prendre part au destin de ce personnage. Cette dynamique est bien sûr absente du roman : le réel n'y était perçu qu'à travers l'existence de K. ; les soubresauts, les convulsions du monde extérieur n'apparaissent pas vraiment détenir une existence objective, mais semblaient plutôt refléter un immuable partage du Moi entre souci de préservation et forces de la culpabilisation. La tension en se déplaçant de l'intérieur à l'extérieur du personnage acquiert une virulence que le roman ignorait.

d- Un parcours dans l'espace

Autre élément sensible de variation, conséquence logique des continuel déplacements de K. : les changements de décors sont nombreux, et apportent ainsi une fluidité au récit filmique. Avec le roman, on s'en souvient, les lieux ne disposaient pas d'existence propre, objective ; ils n'étaient que faiblement présents, à travers le regard de K., et n'acquerraient pas de réelle consistance. Dans le film, l'espace devient comme un personnage vivant, capable de réagir, de surprendre Joseph K. et le spectateur avec lui. Les changements de décors sont sans cesse étonnants : ils se font grâce à un travail minutieux effectué au montage ; le plus souvent, on voit K. marcher dans un espace, vers la droite du cadre, puis le plan suivant nous le montre continuant à marcher naturellement et rentrant par la gauche dans le cadre, poursuivant son mouvement ; mais pendant le raccord, le décor a changé du tout au tout ; c'est ainsi que, comme le note Claude Miller, « une salle de théâtre donne sur des couloirs poussiéreux qui eux-mêmes conduisent à des ruines » et à ce qui ressemble à un camp de concentration, présentant en son milieu une statue voilée ; « la chambre de Titorelli communique avec les locaux de la justice », qui communiquent aussi avec la cathédrale, dans laquelle se tient un certain avocat muni d'un projecteur d'images fixes... Ces enchaînements créent une géographie mentale, assemblant de façon synthétique des lieux très divers, arrachant la narration à toute apparence de représentation du réel, et produisant un véritable espace imaginaire ; c'est pourquoi à la cathédrale, K. interroge l'avocat : « Qu'est-ce que vous faites ici ?... Dans cette église ? Suis-je moi-même dans l'église ?... Ou bien est-ce une dépendance du tribunal ? » Les lieux ne paraissent plus délimités entre eux, ce qui produit une confusion chez le personnage comme chez le spectateur. Le passage du tribunal à la cathédrale s'est fait avec une course de K. poursuivi par les fillettes qui harcèlent Titorelli ; à certains moments, le défilement des images se voit accéléré, et on assiste à des « filages » sur les soupiraux puis sur une série de vitraux, dans un souterrain, ce qui est apparu à beaucoup comme une allusion au *Troisième homme* de Carol Reed, film comportant des scènes d'action et d'espionnage, dans lequel Orson Welles a joué un rôle important ; cela correspond à une accélération de l'action, provoquée par la course des fillettes : le rythme se précipite, dans une succession de décors hétéroclites et pourtant juxtaposés, loin de toute vraisemblance. Gilles Deleuze analyse l'espace du film comme « des nappes de passé » dans lesquelles le héros cherche la faute dont il est coupable : « Il y a la région des livres, celle de l'enfance et des fillettes, celle de l'art, celle de la religion. » ; l'église trouve ainsi sa raison d'être : après le tribunal, elle constitue un pouvoir moral, devant lequel K. semble s'autoriser à comparaître ; dans la succession des espaces, elle a été précédée de passages souterrains, ce qui peut figurer la profondeur et l'abaissement imaginaire que représente la confrontation aux autorités morales ; et l'atelier, situé en hauteur, pourrait bien évoquer par sa configuration aérienne la tentation de fuite dans une activité esthétique, source de sublimation possible, mais aussi de situations grotesques et ridicules, comme les incarne le peintre Titorelli ; on constate ainsi une géographie qui trouve sa cohérence imaginaire dans l'opposition du haut et du bas, de l'élan prométhéen et de l'obéissance. Gilles Deleuze en vient alors à préciser : « Les régions du passé ne livrent plus d'images souvenirs, elles délivrent des présences hallucinatoires. » ; cette explication a le mérite de rendre compte de la contiguïté que l'on peut observer entre les espaces ; le personnage passe d'un décor à l'autre, sans parfois qu'il y ait intention délibérée de sa part : s'il se rend volontairement chez Titorelli, c'est par hasard, semble-t-il, qu'il se trouve ensuite à la cathédrale, à la différence du roman, avec lequel il doit venir y guider un client italien ; cet enchaînement peut rappeler les analyses de Proust et Bergson concernant la mémoire, dont le fonctionnement échappe parfois à la conscience ou à la volonté, et qui peut rendre simultanément présents des éléments parfaitement hétérogènes ; le personnage apparaît ainsi happé par ces « nappes de mémoire », ce qui permet des transitions rapides entre des espaces tout à fait dissemblables, mais pour lui proches les uns des autres et même contigus : entre la hauteur et la bassesse, l'espace aérien et l'espace souterrain, l'élévation esthétique et la soumission humiliante, les séparations n'existent pas. La spécificité de l'art cinématographique explique pour une grande part cet éloignement du roman : le montage et les mouvements de caméra permettent de faire accepter des ruptures et des ellipses dans le mouvement qui ne passeraient pas inaperçues avec le texte ; ce dernier, au contraire du film, justifie tous les déplacements de K., les prévoit et les insère dans une cohérence au moins apparente ; l'apparente logique inscrite à l'intérieur de l'absurde disparaît pour une bonne part dans le film, ce qui supprime cette prévisibilité un peu lourde qui accompagnait l'action de l'œuvre littéraire : il reste une succession apparemment désordonnée de décors, renvoyant symboliquement aux diverses régions de la pensée d'un personnage. Paradoxalement, grâce à cette fluidité étrangère au roman, la démonstration, qui tend nécessairement à rendre plus objectif l'univers de K., parvient à lui restituer pour une part sa dimension subjective.

III – Le personnage

a- Un personnage actif

C'est enfin le personnage de K. qui subit une évolution importante dans la transposition de l'œuvre littéraire au cinéma. La première impression donnée est celle d'un personnage actif, énergique : Orson Welles reconnaît cette modification par rapport au roman ; il ajoute peu après : « Pour m'intéresser, les personnages doivent faire quelque chose, du point de vue dramatique s'entend. » Alors que dans le roman, on l'a dit, le personnage apparaît en creux, actant incertain et improbable du récit, le film multiplie les signes d'une détermination, jusque dans les scènes finales, où il en vient à adopter une attitude de défi. Auparavant, on peut dégager comme exemple de l'activité de K. son attitude dans le tribunal vide ; il y affirme à Hilda : « Ca serait pourtant une belle revanche si je vous enlevais à ces deux hommes. », parlant du juge d'instruction et de l'étudiant Bert, alors que le roman lui faisait reconnaître à plusieurs reprises pour la même situation : « Il n'y a rien à faire ! » ; peu après, il réaffirme à Guard, le mari d'Hilda, son absence de peur, à l'inverse du roman, dans lequel K. craint qu'une réaction de sa part n'indispose l'étudiant qui pourrait se venger en influant sur le déroulement de son procès ; il déclare encore à Guard être venu pour voir « si leur fameux système judiciaire était aussi ignoble qu'il le paraissait de l'extérieur », alors que dans le roman, il demande : « Y a-t-il donc quelque chose de curieux à y voir ? », se laissant entraîner par l'huissier dans les archives : d'un côté, le personnage est conduit par une simple curiosité, comme appelé par la réalité extérieure, de l'autre côté, il se déclare déterminé à vérifier la validité de son jugement, afin d'agir ensuite en connaissance de cause ; dans une scène ultérieure, il affirme à sa cousine ses « aptitudes » qui lui permettront de « dresser des plans et de harceler les fonctionnaires sans l'aide de personne », alors que le roman, après lui avoir fait envisager cette perspective dans un monologue intérieur, le décrit « écrasé par la difficulté de rédiger la première requête » et le montre incapable d'y parvenir, passant « un temps énorme... à rêvasser », et fatigué de tels efforts ; dans le film, à la suite de son entretien par lequel il se défait de l'avocat, Joseph K. enfonce la porte pour sortir de la maison ; son ascension dans les escaliers qui conduisent à l'atelier de Titorelli, puis sa descente dans les souterrains et la cathédrale semblent manifester un désir d'occuper tout l'espace, le haut et le bas, ainsi qu'on l'a évoqué ; ce mouvement apparaît parfois frénétique : on a vu qu'il enfonce une porte, puis il doit se débarrasser des fillettes, il court tout en cherchant son chemin ; l'aboutissement a déjà été indiqué ; le personnage affirme : « Je n'ai qu'une alternative : me défendre moi-même ou vous défier ! », à quoi l'avocat interroge : « Défier la Cour ? » ; une réponse avait été prévue, mais n'a pas été retenue au montage : « Vous défier tous. » ; le verbe « défier » est bien sûr absent du roman. Il fallait ainsi un personnage actif, manifestant fortement son vouloir-vivre, constitué comme opposant à la volonté de puissance de l'avocat, afin de créer la tension que nous avons déjà observée ; on peut penser aussi qu'il était dans la logique de l'engagement démocratique de Welles de faire évoluer le personnage de cette façon : peu après une question sur la manière dont il conçoit Joseph K., on lui demandait s'il était d'accord pour dire que son œuvre est « une lutte pour la liberté et la défense de l'individu », et il répond : « Une lutte pour la dignité. Je ne suis absolument pas d'accord avec ces œuvres d'art, ces romans, ces films qui, de nos jours, parlent du désespoir. Ce genre de sujet ne peut être utilisé que lorsque la vie est moins dangereuse et plus clairement affirmative. » Le dernier acte de K., même si le spectateur n'en connaît pas le résultat, revêt une forte valeur symbolique : on voit le personnage « qui se baisse, ramasse quelque chose (un caillou ? le paquet de dynamite ?...) et amorce le geste de lancer l'objet » d'après le découpage d'Orson Welles (L'avant-scène du cinéma) ; l'image n'en montre pas plus, mais l'essentiel est bien cette réaction de K., accompagnée de son rire puissant : cette fin ouverte, invitation à l'action, à valeur exemplaire, laisse penser qu'un espoir est toujours possible, même au fond du ravin où se trouve K. ; comme il l'affirmait devant l'aumônier, il semble croire qu'« il y a de nombreuses possibilités [...] pas encore exploitées » : le spectateur peut y voir le refus du fatalisme, et la nécessité d'un optimisme à toute épreuve, face à un monde dont l'absurdité n'est plus discutée.

b- Le choix d'Anthony Perkins comme acteur

Autre élément à examiner : le choix de l'acteur américain Anthony Perkins n'est pas sans conséquence sur la définition du personnage. Cet acteur, on le sait, avait connu un énorme succès avec son rôle dans le film *Psychose* d'Alfred Hitchcock, en 1960 : Norman Bates y représente un personnage de schizophrène psychopathe ; par-delà ce personnage, il faut observer que de nombreux emplois de jeune homme fragile ou anxieux lui ont été confiés : *Le Procès* paraît correspondre à cette caractérisation, avec un Joseph K. à l'apparence frêle face aux obstacles qu'il affronte. Cependant les critiques de l'époque se sont montrés plus sensibles à d'autres aspects. Jean-Louis Bory explique ainsi : « L'excessive personnalité de Perkins me paraît une erreur, il n'a pas un visage pour initiale. » ; il

avait indiqué à propos des images du réveil : « Il existe trop pour incarner le personnage quasi anonyme, le monsieur grisâtre réduit à une initiale. » Surtout, Paul-Louis Thirard explique : « Abandonnant le côté "juif tchèque" de Kafka, Perkins s'est transformé en jeune héros américain. Certaines de ses réactions font penser à un personnage de Capra fourvoyé dans un univers kafkaïen. » ; Michel Ciment intitule sa critique du film « Citizen K. », avec comme sous-titre « Amerika » ; cette intrusion d'un aspect quelque peu américain dans une œuvre très européenne mérite d'être examinée. La façon dont le personnage est presque constamment habillé, son visage lisse, sa jeunesse, son dynamisme et l'énergie qu'il déploie n'ont pas pour origine l'œuvre source. Il ne présente pas l'apparence de l'employé terne et introverti que l'on peut imaginer à partir du roman. D'autre part, K. semble pour une part hétérogène au milieu qui l'environne à l'intérieur du film lui-même : il s'oppose à la totalité des autres personnages masculins ; l'avocat, Bloch, Titorelli, les trois employés de son bureau, les inspecteurs, le juge, le prêtre, apparaissent plus âgés, plus immobiles à l'image, moins soucieux de leur apparence physique et vestimentaire ; ils semblent dépourvus d'ambition sociale, se contentant d'occuper une position acquise ; K. ne paraît pas non plus en harmonie avec des décors formés d'immeubles contemporains, aperçus du balcon de Mme Grubach, lors de la scène avec Miss Pittl, ou dans le parcours le menant à l'exécution, et qui peuvent faire penser à n'importe quelle banlieue de grande ville européenne, notamment des pays de l'est : on y découvre des architectures impersonnelles, sans originalité, reflets d'une société qui accorde peu de place à l'individualité. Ne pourrait-on pas voir dans cette autre contradiction, exposée par les images du film, la représentation symbolique d'une opposition très traditionnelle entre un code de valeurs fondées sur la responsabilité individuelle, associé au mode de vie américain, et tous les obstacles bureaucratiques, étatiques, politiques qui peuvent s'opposer à un tel code de valeurs ? On comprendrait ainsi l'affirmation de K. à la cathédrale, mise en valeur grâce à une incohérence apparente par rapport à la réplique précédente du prêtre : « Le prêtre – Vous ne voyez donc rien ? K. – Oui, je suis responsable. », scène que Joseph MacBride commente comme « une formidable affirmation de la responsabilité individuelle ». Cependant, le critique ne manque pas de le préciser, cette affirmation ne va pas sans ambiguïté : le dernier geste du personnage peut être compris comme « portant en lui la destruction de l'univers », et « le héros, jusque là sans défense, utilise, immédiatement après l'avoir découverte, sa nouvelle force morale avec des visées bien plus diaboliques que n'avaient Macbeth ou Arkadin ». On peut de cette façon associer K. à un autre univers : celui de son lieu de travail immense, sur lequel il semble régner, parfaitement géométrique, composé de 700 bureaux identiques auxquels sont assises autant de secrétaires accomplissant les mêmes gestes machinaux ; celui-ci est complété par le « ordinateur », pour lequel Welles s'était informé auprès de la société I.B.M., et qui connote la puissance technologique américaine ; ce mode de vie, marqué comme importé d'outre-Atlantique, n'est pas seulement celui de la responsabilité individuelle : il est aussi constitué de domination et d'inhumanité. La contradiction sur ce point encore est exposée, sans que Welles ne permette au spectateur de trancher dans un sens ou dans l'autre. L'ambiguïté n'est pas dépassée : il n'existe dans le film aucune conscience supérieure permettant d'établir un jugement définitif ; les aspects complexes du personnage ne sont pas transformés ou infléchis au nom d'une conception générale qui organiserait une prise de position, et cela concourt aussi à l'esthétique baroque de l'ensemble.

En ce qui concerne le rapport avec l'Amérique, on peut se douter qu'il était totalement absent du roman de Kafka ; certes une autre de ses œuvres s'intitule *L'Amérique*, mais elle présente une figure ordinaire au début du siècle au sujet des relations entre l'Europe et le Nouveau Monde : il s'agit de l'histoire d'un émigrant, sans lien avec ce que peut représenter Joseph K. dans le film ; ce dernier, sous les traits d'Anthony Perkins, semble quelque peu étranger à l'univers de Kafka, arrivant d'une époque qui lui est tout à fait postérieure, marquée par la modernité : cet anachronisme, ce décalage entre lui et ce qui l'environne le plus souvent contribue à mettre en relief par contraste l'absurdité dépassée et sans avenir d'un monde représenté comme ancien et désespéré. L'antagonisme est établi par l'image, sans que le spectateur soit amené à se sentir attiré par la modernité ou par la tradition.

c- Un personnage engagé dans un conflit

En outre, Joseph K. semble inscrit dans un conflit avec d'autres personnages, ce qui contribue aussi à le caractériser ; la composition de l'œuvre, on s'en souvient, fait apparaître une importante évolution, avec une affirmation de soi progressive chez le personnage, ainsi qu'une tension entre lui et le monde extérieur. Il reste à expliquer comment le spectateur peut percevoir le personnage lui-même, engagé dans cette tension : est-il amené par exemple à se trouver concerné par le sort de K. ? Plus généralement, quelle relation l'œuvre instaure-t-elle entre le personnage et le public ? On a eu l'occasion de constater, avec la scène de Miss Pittl, un regard amusé, inscrit dans le film, sur le sentiment excessif de culpabilité qui caractérise Joseph K. S'ajoute à cela, de façon plus

importante, la parabole du début qui évoque la destinée malheureuse d'un homme face à la loi : en représentant l'impossibilité de franchir la porte qui donne accès à la vérité, cette légende établit dès le départ un éloignement ironique à l'égard de K. ; quelles que soient ses réactions et ses tentatives, son échec semble prévu, rendu inévitable par le prologue et par l'instance narratrice qui le délivre, puisqu'ils se réclament de la Loi ; le personnage en apparaît démuni, bien isolé, comme si le film ne lui laissait par avance aucune chance de s'en sortir.

C'est aussi par l'image, et en particulier par la représentation de l'espace, que le personnage semble être mis en danger, comme s'il était en conflit avec l'instance énonciatrice. Les décors du film, souvent immenses, ne paraissent pas à sa mesure, et se révèlent organisés tout exprès pour qu'il s'y égare. L'utilisation d'objectifs à courte focale, familière à Orson Welles depuis ses débuts au cinéma, a pour effet de faire paraître en contre-plongée K. plus grand qu'il n'est en réalité, mais montre en même temps les plafonds qui s'étendent au-dessus de lui ; André Bazin a produit une analyse célèbre de cette construction de l'image ; il écrit à propos de *Citizen Kane* : « La volonté de puissance de Kane nous écrase, mais elle est elle-même écrasée par le décor. Par le truchement de la caméra, nous sommes en quelque sorte capables de percevoir l'échec de Kane du même regard qui nous fait subir sa puissance. » ; de même dans *Le Procès*, la scène de l'arrestation fait voir K. comme s'il était déjà en prison, enserré dans un espace trop étroit, sous des plafonds trop bas, pour lesquels il est trop grand. D'une façon semblable, à la sortie du tribunal, on se rappelle que le personnage doit refermer une porte devenue immense, dont la poignée se trouve au-dessus de sa tête. Cela se produit après une scène où K., comme dans le roman, s'est livré à une longue intervention, au terme de laquelle le Président lui rétorque : « Vous avez irrémédiablement compromis les avantages d'un interrogatoire. » ; le film peu après amplifie l'impact de cette sentence avec la réplique de Leni : « Tu parles trop. » K. se retrouve tout petit à la sortie du tribunal, et la grandeur de la porte fait voir symboliquement qu'à la différence du personnage de la parabole, c'est lui-même qui la referme, qui s'interdit l'accès à la vérité et à la loi. L'image a ainsi manifestement montré l'échec de K., un échec dont on ne peut attribuer la responsabilité à personne d'autre que lui. Par rapport aux tensions qui existent avec d'autres personnages, ce parti-pris à l'encontre de K. dans l'image même revêt une portée sensiblement différente : le spectateur peut avoir l'impression que c'est la réalité objective qui s'oppose à K. – du moins est-ce là l'effet produit. François Jost le rappelle, l'intervention d'un narrateur au cinéma ne s'effectue pas seulement par une voix off qui paraît s'adresser au spectateur : elle peut devenir sensible « au moment où l'image se détache de l'illusion mimétique (par décadrage, mouvement étrange de la caméra, raccord, etc.), c'est-à-dire lorsque, à travers les énoncés visuels, sont perçues des marques d'énonciation. » Mais il faut encore préciser que les interventions de cette sorte ne paraissent pas avoir pour origine le « personnage » du narrateur ; elles semblent plutôt appartenir à l'instance plus abstraite qui préside à la production du film : le spectateur éprouve de plus grandes difficultés à les mettre à distance et à prendre position par rapport à elles ; le résultat est manifeste : le projet de maîtrise du personnage semble réellement mis en échec.

Le personnage est donc quelque peu placé à distance, d'une manière ironique, à la façon des héros de Flaubert ; néanmoins on se rappelle qu'avec Flaubert, c'est le réel qui est opposé aux rêveries du personnage, alors qu'ici il s'agit d'une « loi » exposée dans une histoire mystérieuse ; on peut se demander en quoi consiste cette loi. « Je suis contre tous les Faust, explique Welles en 1958, parce que je crois qu'il est impossible à un homme d'être grand à moins d'admettre qu'il y a quelque chose de plus grand que lui. Ce peut être la Loi, ce peut être l'Art ou n'importe quelle conception, mais cela doit être plus grand que l'homme. » Le spectateur peut effectivement partager ce sentiment : dans le mouvement qui l'amène à s'affirmer, confiant dans sa force, K. se laisse conduire par sa volonté de puissance et va jusqu'à lancer un défi au monde entier ; cette attitude est aussi dérisoire que celle de l'homme de la parabole qui suppliait les puces d'intercéder en sa faveur : « Il retombe en enfance. », précisent le roman comme le film, et le spectateur est mis en situation de constater ce dont le personnage n'a pas conscience. De cette façon, on pourrait juger que le spectateur serait amené à prendre parti contre le personnage, au nom d'une loi qui serait l'exigence de lucidité, qualité dont K. semble cruellement privé à son tour à la fin de la narration.

Mais parallèlement, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le film ne semble pas prendre position en faveur des forces opposées à K., dont fait partie notamment l'avocat : outre les caractéristiques propres à ce personnage de pouvoir déjà évoquées, les tentatives de ce dernier paraissent elles aussi vouées à l'échec, puisqu'il ne parvient pas à faire accepter de K. ce que le monde tente de lui imposer, la soumission et le renoncement. En effet, lorsque K. lance, à la cathédrale, face à l'avocat et au prêtre, cette phrase déjà citée : « Oui !... Le voilà, le complot ! Il s'agit de nous faire croire que le monde entier est dément, informe, absurde, chaotique et imbécile. C'est ça leur but. », il se rebelle contre la machine judiciaire qui l'a jugé, mais aussi contre cette parabole de la loi que l'avocat a brandie une nouvelle fois ; il la dénigre de façon sarcastique en s'écriant : « Après le sermon, la conférence ! » ; il ajoute : « Et

vous espérez que je vais avaler ça ? », réagissant de façon provocatrice aux injonctions de l'avocat. Ces exclamations étaient bien sûr absentes du roman de Kafka : on ne peut en déceler qu'un germe, lorsque K. discutait le commentaire de la parabole, et la réplique qui clôt l'entretien manifeste de la résignation plutôt qu'une quelconque révolte : « Triste opinion, le mensonge devient l'ordre du monde. » ; le héros du roman s'était soumis, là où celui du film veut marquer son refus. Les affirmations de l'avocat ne rencontrent pas d'approbation, et semblent plutôt renforcer les convictions contraires de K.

Avec le film, il s'établit ainsi une lutte, une véritable tension, et le spectateur ne peut discerner la voix dominante, entre la parabole qui suggérerait le fatalisme qu'imposerait une fin inévitable, et le personnage qui mobilise toute son énergie contre l'échéance ultime. Ce dernier est enfin amené à déclarer : « J'ai perdu mon procès... Et puis après ! Vous avez perdu vous aussi ! Tout est perdu. » Il confirme par là l'impression d'un combat sans résultat tangible : aucun adversaire ne l'a emporté sur l'autre ; K. n'est pas parvenu à convaincre de son innocence et à gagner le combat qu'il avait engagé ; par ailleurs, force est de constater que la Cour, à laquelle il s'adresse à travers l'avocat et le prêtre, n'a pas réussi à soumettre le personnage, à le dompter. Sa nature semble rebelle, comme celle qui est représentée sur l'un des tableaux que Titorelli vend à K. : « Nature indomptée ».

Tout en plaçant le personnage à distance, le film permet ainsi d'entendre sa voix ; elle est cependant bien différente de la voix de la narration, avec laquelle elle apparaît même en conflit. Au contraire, chez Kafka, il ne semblait pas y avoir réelle polyphonie, pour reprendre l'expression de Mikhaïl Bakhtine, entre la voix de la narration et celle du personnage : la distance qui les séparait était particulièrement réduite, au point de n'être sans doute que formelle, de n'exister que dans ce passage du « je » au « il » selon la formule de Maurice Blanchot déjà mentionnée ; le film, lui, ménage une position particulière au spectateur : selon les épisodes du conflit, d'un côté, il nous arrive d'être placés en position de juges, et « nous établissons une distance idéologique avec le héros », d'un autre côté, « nous pouvons tout de même éprouver de la sympathie » pour lui, comme l'analyse Joseph Mac Bride. Il peut aussi bien se produire chez le spectateur un éloignement à l'égard d'un personnage condamné qu'un sentiment de compassion pour son destin malheureux, accompagné d'hostilité envers un monde absurde incarné notamment par l'avocat : ces différentes positions peuvent se succéder, ou même se présenter simultanément.

Alors que le lecteur de l'œuvre littéraire n'est pas supposé prononcer un jugement à l'égard du personnage, la présence d'un conflit dans l'œuvre filmique pourrait appeler le spectateur à prendre position ; mais aucun « parti » ne semble désigné pour représenter les forces du bien : il est bien difficile au spectateur de se ranger définitivement d'un côté ou de l'autre ; c'est pourquoi Jean Gili explique : « L'opposition traditionnelle entre le bien et le mal, la culpabilité et l'innocence, perd ici toute signification. Adieu le manichéisme simple, la division entre l'enfer et le ciel. » La raison profonde de cette crise du jugement mise en œuvre dans le film peut être trouvée dans une certaine influence nietzschéenne du réalisateur ; on sait que dans sa jeunesse il avait rédigé un court essai sur *Ainsi parlait Zarathoustra* ; comme l'analyse Gilles Deleuze, avec ce réalisateur, « il n'y a pas de valeur supérieure à la vie, la vie n'a pas à être jugée, ni justifiée, elle est innocente, elle a l'innocence du devenir, par delà le bien et le mal. » ; cela n'est-il pas un résumé de la scène à la cathédrale, où l'on voit simplement Joseph K. affirmer son élan vital, ce qui le conduit à défier le monde simplement parce qu'il refuse tous les obstacles et toutes les mutilations ? C'est à ce titre qu'il ne peut accepter les tentatives de culpabilisation, et que par avance il refuse toute dépendance et toute soumission : au prêtre qui lui lance 'Mon fils !... », il rétorque : « Je ne suis pas votre fils. » Gilles Deleuze poursuit : « Welles ne cesse de construire des personnages injugeables. (...) Que reste-t-il ? Il reste les corps, qui sont des forces, rien d'autre, rien d'autre que des forces. Mais la force ne se rapporte plus à un centre, pas plus qu'elle n'affronte un milieu ou des obstacles. Elle n'affronte que d'autres forces. » Il s'agit de « volontés de puissance » qui s'entrechoquent les unes contre les autres, et la tension entre ces forces subsiste jusqu'au dernier moment, sans que le spectateur soit amené manifestement à se ranger d'un côté ou de l'autre. Le manque de vainqueur désigné semble indiquer, comme au Moyen Age, l'absence de jugement de Dieu : la fable du film apparaît privée de victoire, et privée du même coup d'orientation morale. Le personnage de K., ni vaincu tout à fait, ni victorieux non plus, apparaît « par delà le bien et le mal ».

d- Un personnage présentant des similitudes avec celui de l'avocat

Malgré l'opposition qui sépare l'avocat et Joseph K., on ne peut manquer de déceler certaines similitudes propres à ces deux personnages. Leur attitude en ce qui concerne le pouvoir comporte des ressemblances : on a déjà évoqué la domination cruelle de l'avocat sur Bloch, on peut aussi se rappeler l'attitude de K. face à sa cousine, son refus

intransigeant de la recevoir à la banque, alors que le roman ne montrait à ce sujet que de la négligence ; par ailleurs, K. manifeste lui aussi une certaine suffisance, liée aux fonctions relativement élevées qu'il occupe dans sa profession ; il met fin à l'entretien avec le prêtre en alléguant l'importance de son activité : « Je vais être en retard. Il faut que j'aille à mon bureau. Après tout, ne suis-je pas le directeur adjoint de mon service ? » Cette phrase acquiert du relief par rapport au roman, extraite du monologue intérieur auquel elle appartenait : ce n'est plus seulement une pensée, mais plutôt une affirmation de la considération qui lui serait due, face à un prêtre moralisateur et paternaliste. Orson Welles affirme ainsi : « lui aussi fait attendre les autres, lui aussi est plein de morgue et de faux mystère. K. est vaniteux, arriviste ».

Le film présente un autre élément commun qui rapproche les deux personnages : aucun d'eux n'occupe le centre de gravité du monde diégétique ; la narration ne quitte jamais K., mais celui-ci apparaît toujours à la recherche de ce qu'il n'obtient pas ; il ne parvient jamais à rencontrer la haute autorité qui préside aux destinées des hommes : il a seulement accès au peintre Titorelli, dont les relations se limitent à des juges subalternes ; l'artiste lui précise, à propos de la Haute Cour : « Ca, mon petit, elle nous est inaccessible à tous ! » ; il en est de même pour l'avocat : « On fait tout ce qu'on peut pour nous décourager. Si tu voyais la salle réservée aux avocats, dans les bureaux de la Cour !... C'est un réduit crasseux », explique-t-il, ce que commente l'oncle en ajoutant : « Je ne soupçonnais pas toutes ces difficultés. » ; Bloch confirmera cet éloignement de l'avocat des centres de décision, dans une expression déjà citée : Hastler fait partie des « tout petits avocats » ; et il précise : « Les grands avocats, les vrais, je n'en ai même jamais vus ! » ; tous ces éléments proviennent du roman, mais, replacés dans l'œuvre de Welles, ils revêtent une nouvelle signification : chez Kafka, ils faisaient voir surtout le grand éloignement qui sépare Joseph K. de la Loi, puisque tous les représentants subalternes ne font que l'empêcher d'accéder à la vérité, contrairement à ce qu'on aurait pu penser ; chez Welles, outre ce thème que le film ne fait pas disparaître, se trouve développé par là le motif d'une similarité profonde entre le personnage principal et l'avocat.

Celle-ci conduit inévitablement à une concurrence et à une confrontation ; ce n'est pas la première fois dans les films de Welles qu'on observe ainsi un couple antagoniste formé d'un personnage âgé et d'un personnage plus jeune, placés en situation de rivalité : ce peut être Kane et Leland dans *Citizen Kane*, Arthur Bannister et Michael O'Hara dans *La Dame de Shanghai*, Arkadin et Van Stratten dans *Mr Arkadin*, Quinlan et Vargas dans *La Soif du mal* ; selon Joseph MacBride, « Le point culminant de tous les films de Welles est le moment où le personnage principal est démasqué par le personnage le plus jeune qui, voyant sur son visage la honte de sa culpabilité et de sa corruption, peut aussi la voir en lui-même. Le thème central est toujours la capacité des êtres à se tromper sur eux-mêmes et à refuser de prendre conscience de la réalité. » K. et l'avocat sont deux être identiques, mais l'un, plus lucide, perçoit clairement la vanité et le mensonge de l'autre, reproche que néanmoins il pourrait tout aussi bien encourir ; ces deux figures, semblables comme des miroirs l'une pour l'autre, apparaissent comparables à deux moitiés de l'humanité, telle que Welles la représente ; elles se livrent un duel perpétuel ; l'une, plus âgée, a contribué à modeler le monde, mais n'est plus en état de le faire ; l'autre, plus jeune, en est au moment où elle découvre ce monde truqué, et s'aperçoit en même temps qu'elle peut elle aussi participer au mensonge : « Selon moi, il y a deux grands types d'humanité dans le monde, et l'un d'eux est Faust », explique Orson Welles ; ces personnages vendent leur âme, renoncent à toute considération morale pour acquérir leur puissance ; cela ne se fait pas dans l'ombre : K. disposait d'une certaine lucidité, et ne cessait de demander pardon à autrui du mal qu'il pouvait occasionner, au début du film ; par la suite, il est amené à discerner une vérité du monde que l'avocat ne voit plus, ou feint de ne plus voir ; cette profonde dualité du personnage principal est rendue visible par l'instance filmique : sa lucidité initiale ne l'empêche pas de devenir semblable à ceux auxquels il s'oppose, et de pactiser comme eux avec le diable. L'élan vital ne trouve pas les régulations nécessaires en lui-même, mais l'œuvre d'art est là qui met à nu ses débordements, pour les condamner, tout au moins dans la réalité ; c'est ce qu'explique Orson Welles à propos de ses personnages : « Je ne les condamne pas nécessairement au cinéma, je les condamne seulement dans la vie ». Les personnages injugeables, par leur complexité dans le film, font naître des critères de jugement qui se révèlent opératoires dans le monde réel : le refus du mensonge et des abus de pouvoir permettrait de condamner les personnages diégétiques, si leur insertion dans la narration n'était pas aussi complexe ; cette exigence peut garder toute sa valeur pour la vie réelle.

Par cet aspect, l'œuvre de Welles s'éloigne considérablement du roman de Kafka : on n'observe pas cette contradiction entre le pouvoir et la lucidité, entre les valeurs de l'action et celles de la connaissance ; effectivement, en aucun de ces domaines, le personnage kafkaïen ne trouve un accomplissement : on a déjà évoqué sa passivité, et le poids insurmontable des obstacles qui l'empêchent d'accéder à la vérité ; pour reprendre une expression de

François Truffaut, complétant une formule due au réalisateur du film lui-même, « Orson Welles est bigger than life, Kafka est smaller than life », expression que l'on peut transposer à propos de leurs personnages respectifs. L'absurdité du monde chez le romancier semble pouvoir conduire à un renoncement ; au contraire le cinéaste montre la nécessité d'agir et de savoir tout aussi présente que la monstruosité inacceptable à laquelle ses héros sont confrontés.

e- Un personnage en mouvement face aux personnages de la voix

L'antagonisme entre le personnage principal et l'avocat paraît revêtir encore une autre forme ; on a déjà évoqué la différence d'âge qui les sépare : elle se traduit par la mobilité de l'un face à l'immobilité de l'autre ; K. apparaît à l'image souvent en mouvement, même si parfois il est menacé d'être arrêté dans son élan ; à l'opposé, l'avocat est montré malade et impotent ; ses déplacements sont rares ; Michel Chion le qualifie de « bouddha sans membres » ; cela pourtant ne suffit pas à le particulariser comparativement à K. : par la définition de sa profession, il est un personnage de la parole, et il manifeste ses qualités d'éloquence, notamment dans la scène déjà évoquée avec son client Bloch ; son impuissance paraît ainsi avoir pour corollaire sa volubilité. K. de son côté ne paraît pas disposé à lui laisser le monopole des discours ; il a montré auparavant au tribunal son ambition d'affirmer sa présence par la parole, seul contre tous ; il continue en déniait à l'avocat le droit de parler à sa place, et en se défaisant de lui ; à la cathédrale, il ne lui laisse pas le soin de poursuivre la narration de la parabole, et le fait à sa place ; il n'accepte pas de rester cantonné à proximité de l'écran, du côté de l'image, mais cherche à s'approcher du projecteur, à l'endroit où l'on commente les images, où grâce à la parole, on leur donne un sens. Ce personnage, avant tout caractérisé par le mouvement et l'occupation de l'espace, semble ne pas avoir acquis la position qu'il souhaite occuper en ce qui concerne la dimension sonore ; Michel Chion, à propos du *Procès*, oppose « une voix stable, assise, par rapport à des voix agitées, instables, projetées » ; cette disposition apparaît selon lui dès le début du film : « C'est un rapport de pouvoir créé par l'artifice d'un truc. », à propos du dialogue « entre Joseph K. tout agité et le policier qui vient lui annoncer son inculpation, et dont la voix a été très probablement doublée par Welles lui-même. » K. serait alors un personnage qui cherche son avènement dans le domaine de la voix, face à une position bien établie des instances de pouvoir, et notamment de l'avocat. Ce dernier, on s'en souvient, se trouve dans une proximité symbolique avec l'énonciation même du film ; il constitue une représentation de l'énonciateur, tel qu'il peut être reconstruit par l'imagination du spectateur : un « personnage », lui aussi, disposant d'une grande puissance, mais cantonné à l'immobilité dans ses fonctions de narrateur et de réalisateur absents de l'écran ; symboliquement, il est celui qui dirige à distance, qui raconte, qui organise et manipule, qui fait agir, mais n'agit pas lui-même. On a déjà pu observer que les multiples formes de la présence de Welles dans son film comportent une forte représentation du pôle de la parole : outre le narrateur du début et le récitant de la fin, c'est aussi l'avocat bavard, et le doublage de quantité de comédiens. La scène montrant Hastler manipulant le projecteur d'images fixes et commentant ces images, comme il aurait pu le faire au début du film en tant que réalisateur, accrédite cette hypothèse. Ce « personnage » bénéficie d'un pouvoir dont aucun autre ne peut disposer, placé à la frontière qui sépare le monde du spectacle et celui de la réalité, ainsi que le montre cette scène de cinéma dans le cinéma : l'écran sur lequel sont projetées les images de la parabole est absolument semblable à un écran de cinéma ; quand les images d'Alexeïeff y apparaissent, on se trouve en présence d'un miroir du dispositif filmique. Et avec un avocat qui prétend rendre compte de la réalité et la transformer par ses injonctions, face à un personnage qui affirme son autonomie de mouvement, ne pourrait-on pas voir là une image de la tension qui existe entre la voix et l'image en ce qui concerne le film lui-même ? On peut se demander si de cette façon, à travers la fable, le réalisateur ne représente pas ce qui constitue le cœur de son projet artistique et des difficultés qui en résultent : « Je sais qu'en théorie la parole est secondaire au cinéma, mais le secret de mon travail, c'est que tout est fondé sur la parole. Je ne fais pas de cinéma muet. Je dois commencer par ce que disent les personnages. » On connaît l'anecdote selon laquelle il avait tenté de réaliser un de ses premiers films en enregistrant d'abord la parole des acteurs, et en leur faisant ensuite jouer pour l'image leur rôle ; les grandes difficultés techniques lui ont fait renoncer à cette méthode ; mais il continue à ouvrir la plupart de ses films par la parole, en voix off, et il persiste à dire : « Ce qui arrive, c'est qu'après le tournage des composants visuels, les paroles s'obscurcissent. » Cela se traduit dans *Le Procès* par d'un côté une voix dont le statisme et l'immobilité n'empêchent pas de parcourir l'espace, de commenter la marche du monde et de la prévoir, de prétendre même l'organiser, de délivrer le Sens et la Loi, alors que de l'autre côté, dans le domaine de l'image, le mouvement continu ne permet pas l'affirmation de soi, on en reste à l'insaisissable, aux apparences et au devenir, dont on ne trouve pas la porte de sortie ; la voix est première, elle seule compte, mais, au cinéma, la parole doit bien à un moment ou à un autre s'incarner, ne pas rester prisonnière de son immobilité, ce qu'elle échoue à faire complètement : « J'ai abandonné mon lit de malade », explique l'avocat, et K. lui répond : « Eh bien !

Retournez-y dans votre lit. » L'impotence des personnages de la voix, opposée au dynamisme du personnage de l'image, pourrait renvoyer symboliquement à une décadence de la parole face à l'image ; outre les remarques importantes d'Edgar Morin sur la prééminence historique de l'œil au détriment de l'ouïe à l'ère du cinéma, c'est à l'intérieur du film la capacité de la voix à soumettre les hommes, à ordonner les images, à leur donner un sens qui pose problème ; l'éclat de rire prométhéen de Joseph K. au moment où il va probablement mourir montre que toute prétention de soumettre les individus est vaine : la contradiction n'est pas résolue, le conflit semble rester ouvert, il n'existe rien qui puisse le surmonter. Et le monde en reste à son désordre : la lutte qui s'est déroulée tout au long du film sous les yeux du spectateur ne se termine pas avec la victoire de l'ordre ; K. meurt dans un paysage chaotique, entouré de bourreaux parfaitement silencieux ; la tentative d'organiser la réalité par la parole a échoué.

On ne s'étonnera pas de l'absence de cette perspective précise dans l'œuvre littéraire, cantonnée au verbal, et qui ne prétendait pas faire correspondre à son discours une représentation visuelle. Par contre, le germe de cette tension y était bien présent, sous une autre forme, plus abstraite : il s'agissait de l'étonnement de K. face aux événements, surprenants et sans logique ; la contradiction se déployait simplement entre le Moi du personnage et le « monde extérieur » de son rêve ; l'étonnement qui en résultait ne se prolongeait pas dans une révolte, dans un déploiement d'énergie pour trouver une issue : il se résolvait plutôt dans une soumission à la mort ressentie comme inéluctable, puisque les éléments apparemment objectifs n'étaient sans doute que la projection d'une intériorité et qu'il s'agissait d'une renonciation face à soi-même ; on aboutissait ainsi à la dissolution du personnage. Avec Welles, la tension se révèle plus forte, plus persistante, et plus violente : elle résulte d'une démarche inscrite dans le projet artistique, qui consiste à paraître se fabriquer des obstacles en forgeant un personnage prêt à conquérir son propre pouvoir ; le déséquilibre est constant, la contradiction est conduite jusqu'à son terme, pouvant même aboutir à une destruction généralisée, ainsi que certains critiques l'ont vu en assimilant le nuage de fumée final à celui d'une explosion atomique ; l'œuvre et son personnage, se mettant en cause réciproquement, donnent l'impression de n'avoir pu durer que jusqu'à ce qu'ils se détruisent mutuellement. La fable, maintes fois répétée par le réalisateur, du scorpion et de la grenouille, semble représentative de cet imaginaire : le scorpion a besoin de la grenouille pour traverser la rivière, néanmoins il ne pourra s'empêcher de la tuer et par le même mouvement de se détruire lui-même ; l'énergie vitale, échouant dans ses projets de conquête, finit par se retourner contre elle-même : au-delà de toute morale, le film devient une exploration des luttes que se livrent des forces aveugles, orientées indifféremment vers la vie ou la mort. L'œuvre a trouvé ainsi une architecture qui reflète sa thématique profonde : le combat ne trouve sa fin qu'avec la mort de ceux dont l'énergie vitale a fait naître l'antagonisme.