

## **Kafka et le «kafkaïsme»**

### **La référence à l'expressionnisme comme procédé de figuration de l'écrivain à l'écran (Kafka, de Steven Soderbergh, 1991)**

**Alain Boillat**

Résumé :

Cette étude examine la manière dont le film *Kafka* de Soderbergh (1991) procède à une « projection » du romancier tchèque dans le monde même de son œuvre. Cette étude ne s'appuie pas sur le repérage systématique des diverses citations convoquées, mais interroge plus fondamentalement la démarche post-moderne qui sous-tend une telle pratique du pastiche. Celle-ci est en l'occurrence nourrie de références au genre du film noir et à l'expressionnisme allemand.

---

*Kafka n'est pas le kafkaïsme. Depuis vingt ans, le kafkaïsme alimente les littératures les plus contraires, de Camus à Ionesco. [...] À la fois réaliste et subjective, l'œuvre de Kafka se prête à tout le monde mais ne répond à personne. Il est vrai qu'on l'interroge peu; car ce n'est pas interroger Kafka que d'écrire à l'ombre de ses thèmes.*

Roland Barthes<sup>1</sup>.

L'un des épisodes de la série télévisuelle américaine *Breaking Bad* s'intitule « Kafkaesk » (2010: s3e9); l'adjectif y est rapporté à l'implication de Jesse Pinkman (Aaron Paul) dans la fabrication massive de méthamphétamine pour un patron invisible appartenant à un cartel de la drogue. Il s'agit là d'une acception commune du qualificatif, utilisé pour décrire le fonctionnement dépersonnalisé et la structure hiérarchisée jusqu'à l'absurde d'une bureaucratie aux rouages insondables (étant elle-même « kafkaïenne » en ce sens, l'industrie du cinéma est portée à situer les représentations qu'elle produit dans le périmètre du capitalisme qui la fonde). Lorsque, à deux reprises, le terme apparaît dans une réplique de *Breaking Bad*, la situation souligne l'opacité que le mot revêt pour les personnages, il y a là une « étrangeté » qui ne tient pas tant à l'univers du romancier qu'à l'inadéquation supposée de cette référence avec le grand public visé par la série. Pourtant, l'auteur Kafka est présent au cinéma : plusieurs cinéastes, de Terry Gilliam aux frères Coen, écrivent leurs scénarios et filment, comme l'écrivait Barthes, « à l'ombre de ses thèmes » (1964: 139). Steven Soderbergh est de ceux-ci, comme en témoigne son *Kafka*, sorti en 1991, auquel nous consacrons la présente étude. Nous montrerons comment ce film déjoue les attentes liées à la figuration de l'écrivain en présentant, sous les dehors d'un *biopic*, un récit qui s'apparente à une adaptation et renvoie à une œuvre littéraire elle-même encline à la

transgression des frontières entre les univers<sup>2</sup> (notamment du fait que son héros est désigné par la simple initiale « K ») — ou plutôt en proposant, en l'espèce d'un agencement postmoderne, une transposition visuelle d'une notion, le « kafkaïsme », précisément convoquée dans la mesure où sa définition demeure diffuse.

Dans une étude consacrée à la manière dont les films mettant en scène des figures d'écrivains occultent l'acte d'écriture par diverses stratégies de déplacement (Boillat, 2010), nous avons déjà abordé, entre autres exemples, la question de la représentation de l'écrivain dans le film de Steven Soderbergh. Nous proposons de revenir sur ce long-métrage en nous concentrant sur ses sources : si *Kafka* est une « adaptation », quel est donc son objet? Nous verrons qu'il ne s'agit pas prioritairement pour le scénariste Lem Dobbs de transposer des éléments issus de l'œuvre de Franz Kafka<sup>3</sup>, mais plutôt de puiser la matière du film dans diverses manifestations cinématographiques de la diffusion du « kafkaïsme ». Le « déplacement », dans ce cas, s'opère à partir de l'horizon référentiel de la littérature vers l'histoire du cinéma. Certaines caractéristiques stylistiques et narratives préalablement constituées sont ainsi mises au service d'un acte de référence à la vie et à l'œuvre de Franz Kafka. En dépit de l'emprunt ponctuel de motifs romanesques propres à l'auteur pragoïse, on peut en effet dire, en reprenant la terminologie systématisée par Gérard Genette pour aborder les phénomènes de la transtextualité (1982), que l'hypotexte littéraire tend, dans le cas d'un pastiche comme *Kafka*, à se voir substitué par un intertexte filmique qui repose sur certaines conceptions canoniques de l'histoire du cinéma. L'étiquette « kafkaïen » est plus spécifiquement corrélée dans le film de Soderbergh à deux autres constructions historiographiques qui informent le processus du transfert intersémiotique : le genre du « film noir » et le courant de « l'expressionnisme » allemand. *Kafka* s'élabore par rapport à ces référents sur la base de citations ou d'allusions, mais également en intégrant, comme on le verra, les discours qui ont été popularisés à leur propos.

*Kafka* peut donc être lu comme une agrégation de clichés associés à l'œuvre du romancier tchèque, comme l'exacerbation assumée d'une atmosphère « kafkaïenne » à la fois rapportée à son origine littéraire et librement saisie dans la superficialité inhérente au stéréotype<sup>4</sup>. C'est sans doute cette double visée qui a valu à *Kafka* d'être, comme le documente Drew Morton (173-174), un échec public et critique : l'entre-deux qu'il propose ne satisfait ni les attentes suscitées par un *biopic* traditionnel (statut que son titre suggère trompeusement<sup>5</sup>), ni celles que le spectateur peut nourrir à l'égard d'un thriller hollywoodien. Toutefois, ce second genre est le lieu d'une construction d'un imaginaire paranoïaque qui a été solidement façonné par des films « conspirationnistes » réalisés par Pakula, Frankenheimer ou Coppola, films populaires produits dans le sillage du scandale du Watergate et de l'assassinat de Kennedy, et parmi lesquels on peut compter *The Domino Principle* de Stanley Kramer (1977), où le mode de référencement à Franz Kafka, explicite, procède d'une collusion entre l'écrivain et les personnages des fictions qu'il a créés<sup>6</sup>. Cet entrelacs d'éléments réels et fictifs est fréquent au cinéma lorsqu'il est question de l'auteur du *Procès*; dans *Kafka*, l'approche s'affirme de manière

radicale.

### **Entre biographie et fiction : un drôle de K.**

Après son premier long métrage *Sex, lies and videotape* (1989), dont la sortie unanimement acclamée lui confère d'emblée un statut d'auteur<sup>7</sup>, Steven Soderbergh, soucieux de réconcilier l'intérêt pour l'une des figures importantes de la littérature mondiale et les exigences du cinéma hollywoodien, choisit la voie d'une biographie fictionnelle. *Kafka* repose en effet sur un principe qui consiste à faire de l'écrivain pragoïse le protagoniste principal d'un récit élaboré à partir d'éléments issus des œuvres mêmes de celui-ci. De ce fait, le film de Soderbergh entend à la fois faire connaître le romancier à un plus large public et exploiter le pouvoir immersif de la représentation cinématographique : si le « kafkaïsme » renvoie avant tout à un monde<sup>8</sup>, Soderbergh et son scénariste se sont employés à nous y plonger par l'intermédiaire du personnage de l'écrivain, montré bien plus souvent en pleine action que la plume à la main<sup>9</sup>, et sans ségrégation aucune entre le produit de l'activité affabulatrice de l'écrivain et l'environnement cauchemardesque dans lequel il évolue<sup>10</sup>. Le monde y est représenté non comme le produit d'un fantasme subjectif, mais comme une situation effective.

Pure coïncidence ou signe d'une période favorable à certaines formes de réflexivité absentes des superproductions hollywoodiennes de la décennie précédente<sup>11</sup>, *Kafka*, dont la première version du scénario par Lem Dobbs date pourtant de 1980<sup>12</sup>, sort dans les salles la même année que *Naked Lunch* (*Le Festin nu*), dans lequel David Cronenberg s'approprie lui aussi très librement le monde d'un écrivain, William Burroughs. Le rapport entretenu respectivement par Soderbergh et Cronenberg à des œuvres littéraires qui partagent un important substrat biographique diffracté à l'intérieur d'un imaginaire paranoïaque diffère toutefois considérablement, et cela notamment en raison de divergences fondamentales que l'on peut observer entre les deux écrivains en termes de processus de création d'un univers fictionnel. Le film *Naked Lunch* propose en effet une transposition littérale des représentations métaphoriques ou hallucinées de l'œuvre source, tandis que, dans le cas qui nous intéresse ici, cette opération de littéralisation s'effectue déjà en amont, dans les romans mêmes de Franz Kafka<sup>13</sup>. En effet, Kafka procède à une « critique rigoureuse du symbolisme par lui-même » (Robert, 1960: 124), comme l'explique Marthe Robert :

Le roman [*Le Procès*] naît de la suppression d'un *comme si* essentiel : il [Joseph K.] *se sent arrêté*, et tout se passe *comme* s'il l'était. De même, le père de Kafka le traite de parasite (cf. *Lettre au père*), et c'est *comme* s'il était métamorphosé. En supprimant le *comme si*, Kafka fait du verbe être qui correspond à une réalité intérieure, le fondement de l'existence extérieure de son héros. (Robert: 115.)

Cette extériorisation propre à la source littéraire constitue le support de la visualisation cinématographique, et l'abolition de la distinction entre le réel et le « comme si », caractéristique de la « feintise ludique partagée » (Schaeffer: 133-157), fonde dans *Kafka* l'imbrication du biographique dans le monde romanesque :

alors que Franz Kafka faisait *comme si* ses avatars étaient distincts de lui, le film de Soderbergh abroge cette distinction en fusionnant celui-là avec certains de ceux-ci.

Dans le film de Soderbergh, la question des anthroponymes est donc loin d'être anodine, et cela dès son titre. Lorsque, à la morgue (18:00-18:31), où le personnage éponyme interprété par Jeremy Irons<sup>14</sup> est venu identifier le corps de son ami, l'inspecteur Grubach (Armin Muhler-Stahl) répète à plusieurs reprises son nom qui lui semble à la fois étrange et familier, puis lui demande s'il ne s'agit pas d'un pseudonyme, Kafka, lui, s'étonne de la question. Dans cet échange, c'est la réalité même du personnage qui est discutée : le patronyme Kafka, référence réelle introduite dans la fiction, serait-il considéré comme une fiction au sein de celle-ci? Au même titre que l'œuvre du romancier est condensée dans le film, le nom propre, à lui seul, désigne le personnage, qui semble dépourvu de prénom. On peut interpréter ce détail comme une inversion par rapport à l'un des indices biographiques de l'œuvre littéraire qui s'y lit en miroir, puisque dans le roman le lecteur n'apprend rien d'autre du nom propre du protagoniste appelé « Joseph K. » que son initiale, commune à l'auteur. Comme le cinéaste l'a souligné dans un entretien, le principe de la projection de Franz Kafka dans le monde de ses fictions, favorisée par la grande cohérence de son œuvre, s'appuie sur l'une des caractéristiques des romans de l'auteur tchèque, du moins tels qu'ils sont généralement lus, pour proposer un principe très pragmatique :

Dans ses livres, ses héros étaient souvent une version améliorée de lui-même. On a eu l'idée de le mettre à l'intérieur de ses propres œuvres car d'un point de vue cinématographique, une biographie de Kafka ne présente pas d'intérêt. Ce serait très ennuyeux. Ses œuvres sont autrement plus excitantes. (Denis: 4.)

Le personnage principal de *Kafka* partage en effet avec Franz Kafka plusieurs traits qui garantissent l'ancrage biographique. Dans la ville de Prague de la fin des années 10, il travaille dans une compagnie d'assurances et mène parallèlement une activité nocturne d'écrivain qui ne lui vaut une notoriété qu'au sein d'un cercle restreint de lecteurs; il n'assume pas son engagement dans une relation amoureuse (Felice Bauer ou Julie Wohryzek dans la vie de Kafka, la jeune Anna dans le film) et entretient des rapports pour le moins conflictuels avec son père; il confie à un ami également intéressé par l'écriture (l'ami Max Brod, transposé chez Soderbergh dans le personnage du fossoyeur) la tâche de brûler ses manuscrits inédits à sa mort; il souffre d'une grave maladie (atteint de tuberculose, Franz Kafka entre au sanatorium en 1920, alors que le héros de Soderbergh crache du sang en toussant à la fin du film dont l'intrigue, resserrée sur quelques jours, est située en 1919). En outre, un titre d'œuvre fait office d'invariant entre le réel et la fiction (*La Colonie pénitentiaire*, récit mentionné dans le film par le marbrier, 15:15-15:30), et d'autres peuvent être déduits au détour d'une citation (*La Lettre au père*, 1:29:30-1:30:00) ou d'un résumé sommaire (*La Métamorphose*, 13:50-13:58).

Certains motifs sont quant à eux issus des fictions de l'auteur, comme l'a notamment relevé Lydie

Malizia (2007) : la présence oppressante d'un château qui est le siège d'une administration impénétrable, le cimetière et son tailleur de pierre ainsi que les tyranneaux mesquins au service d'un pouvoir bureaucratique (*Le Château*), ou encore un appareillage fantaisiste de réanimation du cerveau qui s'apparente à un instrument de torture (*La Colonie pénitentiaire*). Il en va de même de l'acte décisif qui consiste à franchir le seuil d'une porte (*Devant la loi*), de la surveillance policière ou du piétinement des investigations du protagoniste principal (*Le Procès*). Le personnage focal, à Hollywood, se doit toutefois d'être un héros : il y est donc délesté du poids de la culpabilité, la transposition de questionnements intérieurs en actions conduisant le film à figer le personnage de Kafka dans le rôle d'une victime d'un système plutôt qu'à le construire en sujet de ses propres désirs et névroses<sup>15</sup>.

Il faut souligner que l'anglocentrisme normatif des productions états-uniennes interdit tout travail sur la langue (en particulier sur la distinction entre le polonais comme langue courante et l'allemand de l'écrivain administratif et littéraire); *Kafka* s'en tient à la connotation « locale » de l'accent allemand du comédien Armin Mueller-Stahl, dont la présence pouvait implicitement rappeler au cinéphile son rôle d'ancien nazi dans *Music Box* de Costa-Gavras, sorti deux ans plus tôt. Le film de Soderbergh témoigne toutefois plus généralement d'un intérêt pour l'est de l'Europe qui est sans doute à corréliser avec la chute du mur de Berlin. En 1991 sort également *Shadows and Fog* de Woody Allen, lui aussi caractérisé par une patine visuelle « expressionniste » et par des motifs qui semblent issus du *Procès*. Monsieur Kleinman (un autre « K. »!), un petit employé, y est embrigadé dans un « plan » sans comprendre quelle en est la finalité, ni savoir quel rôle il est censé y jouer. Une différence toutefois entre *Kafka* et ce film dont le titre seul renvoie partiellement aux camps de concentration nazis (*Nuit et brouillard* d'Alain Resnais) : la judaïté est totalement absente chez Soderbergh, alors que le récit de Woody Allen prend l'allure d'une fable sur l'antisémitisme.

En tant que production destinée à un large public, *Kafka* présente une forme narrative qui s'apparente plus aux canons du scénario hollywoodien qu'aux récits de Franz Kafka. Selon Claude David, « *Le Procès* est un roman sans héros et sans progrès » (11); voilà des caractéristiques qui font mauvais ménage avec les exigences de l'industrie cinématographique dominante, même si Orson Welles, dans *The Trial* (1962), avait su, précisément en marge de celle-ci (il s'agit d'une co-production européenne), en proposer une adaptation qui conserve un certain degré d'abstraction. Néanmoins, bien que l'implication (accidentelle) du « héros » de Soderbergh dans les activités d'un groupe anarchiste permette d'actualiser un schéma actanciel qui demeure virtuel dans des romans fondamentalement régis par un principe d'ambiguïté, on peut dire qu'il demeure toujours en retrait par rapport aux événements, ne quittant sa position d'observateur que lorsqu'il est contraint d'échapper à ses agresseurs. Significativement, ce n'est pas lui qui amorce la bombe dissimulée dans une valise, et l'épilogue du film montre que non seulement il n'a pu sauver Gabriela (Theresa Russell) — avec laquelle, par ailleurs, aucune romance ne s'est installée qui ferait office de *second plot* —, mais que les exactions commises par les

dirigeants du château, loin d'avoir été stoppées par son intervention, sont vouées à se perpétuer en bénéficiant du soutien des représentants de l'ordre complices du pouvoir, ainsi que Kafka le constate avec impuissance et résignation. Certes, le fil rouge du complot façonne l'intrigue, avec son lot de luttes, d'assassinats, de révélations et de courses-poursuites dont les récits de Franz Kafka sont plus avarés; il n'en demeure pas moins que le personnage auquel Jeremy Irons prête ses traits s'avère fort passif en regard des standards du héros hollywoodien<sup>16</sup>.

### **1919, une année diffractée : le cabinet postmoderne du D<sup>r</sup> Murnau**

Le récit de *Kafka* naît à l'écran avec un mort : Edward Raban<sup>17</sup> est assassiné par un hideux dément trépané dont l'acte barbare est piloté par un notable, de même que Cesare tuait pour le compte de Caligari dans le film de Wiene. C'est l'absence de ce collègue au bureau (« manque » nécessaire à la mise en marche du récit), notée par l'employé Kafka, qui mettra ce dernier sur la piste des agissements abjects des élites du château (3:50-4:06). La disparition de Raban est dans un premier temps signifiée métonymiquement par un gros plan sur sa carte de timbrage, qui est la seule à rester dans le présentoir après l'arrivée sur le lieu de travail du personnel de la compagnie d'assurances. Ce support diégétique à la nomination posthume du protagoniste comprend une autre mention : l'année 1919. La date choisie par Dobbs et Soderbergh n'est aucunement fortuite, et trouve sa justification bien moins dans l'histoire universelle (il n'est jamais question de la guerre en Europe comme passé proche) ou dans la biographie de l'écrivain que dans son association à l'un des jalons de l'histoire du cinéma : *Das Cabinet des D<sup>r</sup> Caligari* (Robert Wiene, 1919)<sup>18</sup>, film co-scénarisé par le Pragoïse Janovich, et dont le titre apparaît sur une affiche à l'arrière-plan de l'une des premières images de *Kafka*. Cette mention écrite inaugurale participe d'un réseau d'allusions à la période dite de « l'expressionnisme allemand », qui incitent le spectateur à envisager nombre de termes comme des signes. Ainsi, le médecin montré dès la séquence inaugurale (3:31-3:35) par le truchement d'un gros plan sur une photo-passeport s'appelle Murnau — le personnage est donc avant tout montré comme une image manquante qu'il s'agit de retrouver, comme le réalisateur de *Nosferatu le vampire* (1922). De même, le « dossier Orlac », qui concerne les premières expériences du savant, renvoie aux *Mains d'Orlac* (*Orlac's Hände*, 1924), film de Wiene dans lequel joue Conrad Veidt, interprète du Cesare du *Cabinet du D<sup>r</sup> Caligari*. En outre, un récit similaire sera conté en 1935 dans un film de Carl Freud — opérateur et cinéaste emblématique de l'exportation des savoir-faire de l'Universum Film AG aux États-Unis —, *Mad Love*, à une époque marquée par le succès d'un certain cinéma d'horreur auquel Kafka se réfère : *Frankenstein*, 1931, ou le plus tardif *The Body Snatcher*, Robert Wise, 1945, avec le même Boris Karloff<sup>19</sup>). La dimension horrifique du film se construit donc sur des références à une période « classique » qui concourent à définir l'ancrage temporel de la diégèse filmique : nous sommes certes en 1919, mais cette date porte en germe la période située entre 1920 et la Seconde Guerre mondiale.

L'étiquette « expressionnisme » couramment utilisée par les historiens classiques du cinéma pour qualifier les productions allemandes de l'époque de la République de Weimar (*Le Cabinet du D<sup>r</sup> Caligari* faisant office de borne inférieure de cette périodisation) fonctionne, chez un grand nombre de commentateurs, comme un dénominateur commun entre les champs littéraire et cinématographique. Dans son essai *L'Écran démoniaque*, fort célèbre (notamment aux États-Unis), Lotte Eisner se réfère à l'un des partisans et théoriciens de l'expressionnisme dans le roman et la poésie, Kasimir Edschmid, dont elle cite un ouvrage de 1919 (Eisner, 1981: 14). Même s'il n'est à notre connaissance pas spécifiquement question de Franz Kafka dans de tels ouvrages sur le cinéma allemand des années 20, le rattachement fréquent de son œuvre à l'expressionnisme littéraire<sup>20</sup> permet un pont que Steven Soderbergh, imposant le noir et blanc pour son film, n'a pas hésité à franchir. « L'équivalence » en termes d'adaptation s'opère ici par le détour de références à l'histoire du cinéma.

Un autre ouvrage mérite d'être cité dont les thèses ont connu une large diffusion et trouvent indubitablement un écho dans la lecture de l'œuvre de Franz Kafka proposée par le film : *De Caligari à Hitler* (1947), rédigé en anglais par Siegfried Kracauer (en exil à New York) dans un contexte de l'immédiat après-guerre encore fortement marqué par la défiance envers la dimension propagandiste du médium cinématographique (Albera, 2008: 104). Kracauer envisage le cinéma dans une perspective sociologique et postule que de telles productions résultant d'un travail collectif se font le *reflet*, voire le révélateur des mentalités d'une nation. Kracauer débute le chapitre consacré au *Cabinet du D<sup>r</sup> Caligari* en précisant que l'un des scénaristes du film, le poète tchèque Hans Janovitz, a vécu à Prague, « cette ville où la réalité se confond avec les rêves et où les rêves se métamorphosent en vision d'horreur » (Kracauer: 65). La question de la frontière entre rêve et réalité joue d'ailleurs un rôle-clé dans le film de Wiene, structuré par un enchâssement, ainsi que dans l'interprétation qu'en propose Kracauer (Boillat, 2014: 116-118). Pour le sociologue, *Le Cabinet du D<sup>r</sup> Caligari* présage l'obsession du cinéma allemand des années 20 pour la mise en scène de tyrans « au pouvoir hypnotique » (Kracauer: 78). Ce que Kracauer souligne notamment dans le film de Wiene n'est pas sans parenté avec les expériences du D<sup>r</sup> Murnau de *Kafka*, qui manipule concrètement, chirurgicalement, les cerveaux pour obtenir une totale servitude des individus. Le constat de Kracauer mène à ce que Francesco Casetti définit comme une « conclusion paradoxale » : « le cinéma allemand nous offre un portrait de la mentalité de l'époque si précis que l'on ne peut en trouver que des confirmations dans les événements qui suivirent » (Casetti: 142). C'est de ce paradoxe temporel que se nourrit *Kafka* : l'œuvre « adaptée » n'y est pas considérée dans sa seule époque de production, mais associée à un héritage qui nous rapproche d'elle. La réception du film de Soderbergh donnera d'ailleurs lieu, dans l'espace de la réception critique, à une reconduction involontaire des thèses kracaueriennes<sup>21</sup>, dont la conception téléologique est encouragée par la démarche adoptée dans *Kafka*, où les procédés de la création fictionnelle engagent une lecture spécifique de l'histoire du cinéma. Le récit kafkaïen est ainsi domestiqué grâce à un phénomène d'assimilation qui porte

d'une part sur l'expressionnisme cinématographique, d'autre part sur les filiations de ce « courant » telles qu'elles ont été identifiées par l'historiographie. Les strates d'un feuilleté temporel (1919-1924; 1933; 1946-1950) tendent alors à se confondre en une temporalité nouvelle qui est celle du monde de la fiction<sup>22</sup>.

Émaillé de tels clins d'œil<sup>23</sup> issus d'époques différentes et placés côte à côte, le film de Soderbergh brouille les repères temporels jusqu'à confiner à l'ahistoricité des représentations proposées par les productions culturelles que Fredric Jameson a rattachées au postmodernisme<sup>24</sup>, et qui consistent selon lui en « l'imitation de styles morts, [en] un discours qui emprunte tous les masques et toutes les voix emmagasinés dans le musée d'une culture désormais mondiale » (Jameson: 57). On peut effectivement dire à certains égards du film *Kafka*, conçu en référence à une figure de la *Weltliteratur*, qu'il procède à « une cannibalisation aveugle de tous les styles du passé » (Jameson: 58). Cependant, comme nous le montrons ici, l'« aveuglement » y est circonscrit par une volonté d'érudition qui s'étend aux discours mêmes émis à propos des productions du passé<sup>25</sup>. Par ailleurs, cette approche, critiquée par Jameson en raison de sa vacuité, a le mérite de renverser la hiérarchie entre l'original et la reprise, qui fut longtemps dominante dans les réflexions sur l'adaptation : dans un tel bric-à-brac citationnel, le sacro-saint critère de la « fidélité à l'œuvre » perd toute pertinence, au profit d'une conception renouvelée de l'exploitation de l'intertexte (Slethaug, 2014: 20-31). Paru l'année même de la sortie du film de Soderbergh, l'ouvrage *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* de Jameson pointe la généralisation d'une esthétique nostalgique (le « néo ») : *Kafka* s'inscrit pleinement dans cette mouvance en se référant au « néo-noir », un genre fréquemment discuté en tant que lieu d'expression d'une démarche postmoderne<sup>26</sup>.

### **De l'Europe aux États-Unis : la migration du genre noir**

Si *Kafka* crée un pont avec les années 10-20 en entretenant sciemment un flottement temporel, c'est aussi parce que l'expressionnisme allemand y est évoqué par le filtre du « film noir », genre à la fois considéré comme typiquement américain et résultant d'une construction discursive due à la critique française dans la seconde moitié des années 40 (Lesuisse: 9-16; Esquenazi: 21-45). Dès l'affiche promotionnelle montrant en pleine course un homme, en manteau long et coiffé d'un feutre, dont l'ombre se projette sur la façade de pierre imposante d'un bâtiment urbain — motif tiré d'une séquence de course-poursuite du film —, *Kafka* entend renouer explicitement avec ce genre à travers les codes vestimentaires, le noir et blanc, ou l'éclairage *low key* dont les forts contrastes accentuent les ombres propres et portées. Or le film noir a habituellement été associé par l'historiographie du cinéma à l'exil d'artistes et techniciens européens aux États-Unis, qui auraient ainsi exporté avec eux la tradition du style dit « expressionniste » (Bould: 24-33). Ce raccourci historiographique<sup>27</sup> est fortement enraciné dans l'opinion commune, et constitue l'un des stéréotypes convoqués par Soderbergh afin de « médiatiser » le rapport du spectateur de 1991 à l'œuvre de Kafka. Ainsi, dans l'édition mise à jour de son ouvrage *Le Film noir américain* (1979), François Guérif mentionne *Kafka* dans un énoncé symptomatique

d'une collusion anachronique qui est devenue un véritable *topos* de la critique : « Steven Soderbergh n'hésite pas à faire de l'écrivain Franz Kafka une sorte de privé dans *Kafka* (1991), hommage au *film noir expressionniste allemand*<sup>28</sup> » (Guérif: 346). Le qualificatif « noir<sup>29</sup> » est appliqué ici de manière rétrospective au cinéma allemand des années 20. Cet amalgame propre au discours critique est transposé par Soderbergh dans le langage audiovisuel. Le réalisateur rattache en effet implicitement son film aux productions du « néo-noir », un genre essentiellement réflexif<sup>30</sup> qui s'est généralisé dans les discours de la cinéphilie américaine durant les années 70, à la suite notamment de l'engouement manifesté par Paul Schrader (1972). Si l'on se réfère aux modalités de « transformations génériques » identifiées par John Cawelti dans les productions rattachées au « néo-noir »<sup>31</sup>, on pourrait définir *Kafka* non pas à proprement parler en tant qu'entreprise de démythologisation (au contraire, tout y relève du mythe), mais plutôt en tant qu'« évocation nostalgique » visant à mobiliser des éléments d'un style antérieur afin de cultiver « l'aura d'un temps passé » (Cawelti: 237). Dans sa typologie, Richard Martin envisage quant à lui les résurgences du film noir en fonction des décennies, et isole pour chacune d'elles une tendance principale : les années 70 seraient marquées par le révisionnisme, les années 80 par le pastiche<sup>32</sup> et les années 90 par l'ironie. À cet égard, les pratiques intertextuelles à l'œuvre dans *Kafka* relèvent encore, en 1991 (mais rappelons que la première mouture du scénario date de 1980), de la seconde des trois approches, où le « cadre de référence repose principalement sur l'esthétique et le solipsisme<sup>33</sup> » (Martin: 91). *Kafka* engage un même pacte de lecture réflexive, la référence permettant, en tant que lieu commun, une forme de complicité avec le critique (ou le spectateur averti).

Les nombreuses publications cinéphiliques consacrées au « néo-noir » ne font à notre connaissance guère cas du film de Soderbergh<sup>34</sup>, qui, il est vrai, ne reprend pas les éléments d'un récit paradigmatique comme celui de *Double Indemnity*, de Billy Wilder en 1944. Toutefois, la filmographie du cinéaste est traversée, comme le montre R. Barton Palmer (2011: 69-90), par une confrontation avec cette catégorie générique et plus généralement par les implications réflexives qui en résultent, que cela soit de manière explicite — *Underneath* (1995) est un remake du film noir *Criss Cross* de Robert Siodmak (1949) — ou plus diffuse (dans *Out of Sight*, 1998, ou *The Limey*<sup>35</sup>, 1999). Dans *Kafka*, par contre, le noir est à prendre « à la lettre », c'est-à-dire, précisément, comme une proposition de conversion visuelle d'un récit scriptural.

Un auteur se dessine en filigrane de *Kafka* qui est emblématique du lien entre les États-Unis (où il rencontre des problèmes dès son deuxième film) et l'Europe (où sa reconnaissance est immense) : Orson Welles. Seul cinéaste américain à s'être attaqué à une adaptation cinématographique du *Procès*<sup>36</sup>, et auteur de *Citizen Kane*, jalon de l'histoire du cinéma notamment réputé pour l'utilisation d'un éclairage fort contrasté, Welles a réalisé plusieurs films associés au genre du film noir (*The Lady of Shanghai*, 1948; *Touch of Evil*, 1957), et a par ailleurs interprété le personnage énigmatique de Harry Lime dans *The Third Man* de Carol Reed (1949), un film qui lui est souvent erronément attribué dans l'opinion publique<sup>37</sup>. Les scènes de poursuite dans les rues de

Vienne du film de Reed sont en quelque sorte rejouées à Prague dans *Kafka. The Third Man* constitue, lui aussi, une référence intermédiaire, au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, entre l'expressionnisme allemand et le néo-noir des années 90<sup>38</sup>. Soderbergh reviendra d'ailleurs sur les prémises de la Guerre froide dans *The Good German* (2006), film lui aussi tourné en noir et blanc — et au format « classique » de 1:66, comme *Kafka* — qui, par ailleurs, pastiche la manière des films policiers ou d'espionnage des années 40 (tournage en studio, recours à des transparences, etc.). Là aussi, il semble que l'époque reconstituée se doit d'être représentée avec un style cinématographique qui lui est contemporain, dans un mouvement nostalgique qui inscrit (et par-là même suspend) l'historicité en l'inscrivant dans la matérialité d'une image en imitant une autre. L'approche postmoderne consiste ici à exhiber en tant que tels, dans leur statut de simulacres, les signes de l'Histoire. Ce paradoxe n'est qu'apparent, puisque ces signifiants n'ouvrent, de fait, à aucun référent dans le récit du film. C'est pourquoi les noms propres, traces de l'œuvre de Franz Kafka, fonctionnent chez Soderbergh comme de pures étiquettes distribuées aléatoirement pour désigner les différents protagonistes, à l'instar de Gabriela Rossman, qui hérite du nom du protagoniste principal du premier roman de Franz Kafka, *L'Amérique (Amerika)*, en version originale allemande, publié posthument en 1927), ou de l'inspecteur de police qui porte le même nom que M<sup>me</sup> Grubach, la logeuse de Joseph K. dans *Le Procès*. Il en va également ainsi, dans une moindre mesure, du titre du film, puisque le nom « Kafka » ne coïncide pas entièrement, comme on l'a vu, avec l'écrivain Franz Kafka, mais se présente plutôt comme une énigme.

### **Échappée science-fictionnelle et autres prolongements**

*Kafka* témoigne d'une forte hybridité générique (on a parlé de thriller, de film horrifique, de *debiopic*, etc.). La part science-fictionnelle y prend toutefois le pas lors du segment filmé en couleurs. La coprésence du noir et blanc et de la couleur, qui constitue l'un des procédés utilisés dans certains films obéissant à une logique que nous avons qualifiée de « mondaine » (Boillat, 2014: 147-169) — dont *Pleasantville* par Gary Ross (1998), produit entre autres par Soderbergh — permet ici d'opérer une bifurcation. Une fois passé le seuil qui conduit Kafka dans les coulisses du pouvoir, le film s'affranchit presque complètement de la vie et des écrits de l'auteur (et a *fortiori* des stéréotypes visuels de « l'expressionnisme ») pour s'affirmer en tant que réécriture contemporaine. Après avoir posé le contexte d'avant-guerre, on entre dans la « modernité » clamée par le D<sup>f</sup> Murnau, dont les expériences visent à écraser toute individualité pour créer un homme nouveau à l'esprit grégaire. Cette parenthèse en couleurs dans l'antre du château semble clairement s'inspirer de *Brazil* de Terry Gilliam (1985) — le D<sup>f</sup> Murnau est d'ailleurs interprété par l'un des acteurs du film de Gilliam, Ian Holm —, film d'anticipation dont l'univers dystopique présente une organisation bureaucratique qui a souvent été comparée au *Procès* de Kafka<sup>39</sup>. L'esthétique monumentale et oppressante d'Orson Welles s'observe d'ailleurs également dans certaines séquences sombres de *Brazil* qui se déroulent dans le labyrinthique « Ministère de l'Information ». En

termes de représentation de la technologie, la « science-fiction » de Gilliam relève du rétro-futurisme : les machines informatiques y sont des sortes de télécriteurs. On y communique grâce à des tubes pour pneumatiques ou à des téléphones à clavier massifs, et les ascenseurs sont munis de grilles métalliques. Cette mixité entre l'ancien et le nouveau s'inscrit parfaitement dans le paradigme de « film de nostalgie » que Jameson considère comme emblématique du postmodernisme. *Kafka* et plus tard *Dark City* recourront à un imaginaire similaire, même si la représentation y sera moins extravagante. Par ailleurs, le film de Soderbergh emprunte à *Brazil* la présence d'attentats perpétrés par des dissidents auxquels les autorités associeront le héros. Bien que dans l'un et l'autre film cette organisation d'opposants demeure tout aussi opaque que l'appareil d'État qu'elle combat, ce motif permet de mettre en conflit des actants, et ainsi de dynamiser le récit.

Le glissement provisoire dans le film en couleurs, nécessairement réflexif en ce qu'il pointe une caractéristique de l'image même, s'accompagne dans *Kafka* non seulement d'un renforcement de la composante science-fictionnelle, mais aussi d'un ajustement aux codes du cinéma d'action dominant — selon Ivo Ritzer, on passe du « mystery thriller » à l'« action adventure » (146). Le règne du D<sup>r</sup> Murnau est incontestablement celui d'une culture de masse comprise, dans un état d'esprit proche de la méfiance des penseurs de l'immédiat après-guerre (notamment Adorno et Horkheimer), comme un moyen de contrôler les foules. À cet égard, il n'est pas anodin que la machinerie du D<sup>r</sup> Murnau s'apparente à un gigantesque microscope projetant sur la surface vitrée d'une verrière art déco l'image de très grand format de l'intérieur de la boîte crânienne du cobaye : c'est bien le dispositif cinématographique qui est suggéré ici<sup>40</sup>, et qui est associé à un instrument d'aliénation (aspect de *Brazil* qui se verra encore accentué en 1990 dans *Total Recall* de Paul Verhoeven et à une application pratique néfaste des écrits du romancier. Ainsi, *Kafka* thématise les abus des transferts qu'engage le principe même de recyclage qu'il adopte : le D<sup>r</sup> Murnau, grand admirateur des écrits de Kafka, entend mettre en pratique ce que l'écrivain a produit par son imagination. À Kafka, qui affirme n'avoir rien en commun avec lui : « J'ai tenté d'écrire des cauchemars, mais vous, vous en avez bâti un », le D<sup>r</sup> Murnau rétorque : « Vous avez vos outils, j'ai les miens. Mais nous sommes deux visionnaires. » (1:18:50-1:19:08.) Cette réponse est en fait celle que le cinéaste formule implicitement à l'intention du romancier : monter un tel film nécessite de représenter concrètement les référents de l'écrit, au risque d'importantes dénaturations. Dans cette séquence du laboratoire, le personnage de Kafka ne s'en tient pas au rôle de spectateur, car il participe, grâce à son intervention, à la destruction du dispositif. L'écrivain s'est momentanément mué en héros de film d'action hollywoodien pour mieux saper de manière symbolique les fondements de ce dernier; le retour au quotidien (et au noir et blanc) dans l'épilogue illustre combien il s'est agi là d'une vaine résistance.

Dans le film de Soderbergh, la vie et les récits de l'auteur pragois forment le support d'une amplification fictionnelle qui annule toute pertinence de la notion de « fidélité » (au réel, à l'œuvre). Cette amplification se

poursuit d'ailleurs à travers ce que l'on pourrait appeler, sur le modèle d'une rétrotraduction, une « rétro-adaptation » romanesque due à François Rivière, scénariste de plusieurs albums de bandes dessinées par Floc'h. La première de couverture de ce roman intitulé *Kafka* reprend telle quelle l'image de l'affiche publicitaire du film de Soderbergh, avec la mention suivante : « Roman. D'après le scénario de *Kafka*, un film de Steven Soderbergh écrit par Lem Dobbs [...] » (Rivière, 1992). L'histoire du film de Soderbergh y est elle-même enchâssée dans le récit contemporain d'un couple de cinéphiles férus de cinéma « expressionniste » allemand, Elas et Clive, en visite à Prague, où ils font la rencontre du fils d'Henryk Galeen, le coscénariste du *Cabinet du Dr Caligari*. Ce dernier leur apprend que son père, qui avait fait la connaissance de Franz Kafka peu avant sa mort, a consacré en 1924 à l'écrivain un film resté inédit dont il a encore une copie de travail (Max Brod, en tant qu'exécuteur testamentaire, aurait tout fait pour en détruire les bobines qui trahissaient des confidences de l'écrivain), et qu'il propose de projeter, dans une version sonorisée ultérieurement, à ses nouveaux amis. Un enchâssement est alors mis en place, le présent de la projection alternant avec le récit du film projeté, qui n'est autre que celui de Soderbergh; l'histoire est retravaillée par endroits, certaines séquences donnent lieu à une interprétation<sup>41</sup>. Présenté comme un film des années 20, le pastiche de Soderbergh se confond dès lors avec ses sources pour donner lieu à une nouvelle strate d'actualisation où le récit du film en vient, dans une dernière partie du roman, à interférer avec le récit-cadre, le personnage d'Elsa gagnant sur les pas du *Kafka* de Soderbergh les coulisses qui ne sont pas celles de l'administration du château, mais du tournage du film de 1924. On peut se plaire à imaginer que le roman de Rivière fasse à son tour l'objet d'une adaptation cinématographique, en un palimpseste vertigineux...

- 
1. BARTHES, Roland. 1971 [1964]. « La réponse de Kafka », in *Essais critiques*. Paris : Seuil, p. 138-139.
  2. À propos de l'organisation sémantique complexe des univers dans l'œuvre de Franz Kafka, voir Dolezel, 1984.
  3. L'œuvre de l'écrivain est conçue dans *Kafka* comme un tout, non comme une production singulière, dans une démarche fort différente de celle, usuelle dans le montage financier d'un film, qui consiste à obtenir les droits d'adaptation d'un ouvrage particulier.
  4. Ainsi le critique Nicolas Saada exprime-t-il l'avis suivant sur le film : « Si *Kafka* irrite à ce point, c'est plutôt parce que Soderbergh donne l'impression d'être allé puiser son matériau dans un "catalogue" de thèmes kafkaïens (l'aliénation, les glissements entre le rêve et la réalité) afin de satisfaire les besoins d'une machine scénaristique et visuelle ». (Saada: 50-52.)
  5. Ainsi lit-on le commentaire suivant dans un dictionnaire du cinéma grand public : « On attendait une vie de Kafka, on a un mauvais pastiche des films expressionnistes. » (Tulard, rubrique « Kafka » supprimée dans l'édition 2010 du même dictionnaire.)
  6. Le commentaire énoncé en voix hors champ durant le prologue du film de Kramer témoigne, au moment où s'opère à l'image un zoom avant sur une gravure — image chargée de transposer visuellement la dimension artistique et abstraite de la référence littéraire —, d'un surprenant amalgame entre le monde du romancier et la Pologne réelle : « Like the hero of a book written by Franz Kafka 50 years ago, we feel ourselves Polish, unable to control anymore what really happens to us. Perhaps we're all the victims of some applauding conspiracy. » (1:36-1:47.) Plus tard dans le film, lorsque Roy Tucker (Gene Hackman), le héros manœuvré par une instance secrète omnipotente qui veut en faire un assassin, questionne l'agent du « gouvernement » (Richard Widmark) qui lui transmet des consignes, ce dernier lui répond en ricanant par une citation tirée du premier chapitre du *Procès* (Kafka, 1925: 27) — citation qui figure, référencée, en épigraphe du roman d'Adam Kennedy, dont le film homonyme de Kramer est adapté. Sa position de maîtrise se voit ainsi signifiée par sa connaissance même de l'œuvre du romancier. Le héros reconnaît ensuite ne pas savoir qui est Kafka, et il n'en saura pas davantage : la référence n'est en fait mentionnée qu'à l'intention du spectateur afin qu'il perçoive le cynisme du film et rattache cette histoire contemporaine à un comparant littéraire, gage de légitimité culturelle.
  7. Le film lui vaut notamment la Palme d'or à Cannes.

8. Roland Barthes renvoie à cette réception dominante en mentionnant « les constantes de ce que l'on appelle l'univers kafkaïen » (Barthes: 139).
9. Ce transfert de l'écriture à l'action est explicite dans l'usage auquel le personnage de Kafka destine sa plume lorsqu'il pénètre dans le château : il dépose sur le sol des gouttes d'encre afin de pouvoir se repérer dans cet espace labyrinthique sur le chemin du retour.
10. Il s'agit là d'un cas de « métalepse », au sens de Genette (2004), singulier en ce qu'il exclut tout niveau extradiégétique.
11. Notons que *Barton Fink* des frères Coen sort également en 1991, et un autre film mettant en abyme l'écriture scénaristique à Hollywood en 1992, *The Player* (Robert Altman). Par ailleurs, sans doute à la suite de *Misery* (Rob Reiner, 1990) adapté de Stephen King, on observe dans le genre horrifique, avec lequel *Kafka* voisine dans certaines séquences, un regain d'intérêt pour la figuration d'écrivains, de *In the Mouth of Madness* (*L'Antre de la folie*, John Carpenter, 1994) à *Secret Window* (*Fenêtre secrète*, David Koepp, 2004).
12. Cette information est donnée dans le dossier de production du film (source déposée à la Cinémathèque suisse, Lausanne).
13. Notons à cet égard que Cronenberg ne manque pas dans ce film de faire allusion à *La Métamorphose*, la référence valant pour une explicitation du procédé.
14. Rappelons que l'acteur était encore auréolé de cette ambiguïté identitaire attachée à son célèbre double rôle de frères jumeaux dans *Dead Ringers* (*Faux Semblants*) de David Cronenberg, sorti en 1988.
15. Ainsi, la thématique de l'instrumentalisation des personnages féminins présente dans *Le Procès* de Franz Kafka est totalement absente (et même inversée) dans le film, dont le personnage éponyme n'est mû que par un souci de justice et de vérité.
16. Précisons que *Kafka*, bien que diffusé aux États-Unis par Miramax, est produit par trois compagnies indépendantes. Dans l'épilogue de son ouvrage consacré au cinéma indépendant américain, Geoff King mentionne précisément le cas de la filmographie de Steven Soderbergh comme emblématique d'un entre-deux entre le statut d'indépendant et l'industrie hollywoodienne, avec des changements brutaux, à l'instar du passage de *Sex, lies and videotapes*, conçu sur un mode très « indépendant », à *Kafka* (dont il mentionne « the disappointing performance and reception », King, 2005: 262). En raison de son éclectisme, la filmographie du cinéaste se laisse difficilement appréhender à l'aune d'une grille de lecture strictement « auteuriste », à moins de postuler, comme Ivo Ritzer, la formule paradoxale suivante comme définitoire de son cinéma : « His consistency appears in his inconsistency, with the themes in his various works quite divergent » (Ritzer: 145).
17. « Raban » est le nom du premier héros de Kafka, issu du récit fragmentaire *Préparatifs de noce à la campagne* (1907-1909); son statut de « première esquisse » en regard de personnages apparaissant dans des romans ultérieurs est en quelque sorte thématisé par l'intrigue policière du film, puisque nous passons initialement par lui (tout en l'effaçant) pour arriver à Kafka.
18. Si la date officielle retenue par la plupart des histoires du cinéma est 1919, la diffusion du film en Europe eut lieu entre 1920 et 1921.
19. Ivo Ritzer note par ailleurs une forte analogie entre le décor du laboratoire du D<sup>r</sup> Murnau et celui du film de 1957 de Terrence Fischer, *The Curse of Frankenstein* (Ritzer: 150).
20. Ainsi lit-on par exemple à la rubrique « Kafka » de l'encyclopédie *Larousse* en ligne la remarque suivante à propos du *Verdict* : « [L]e style limpide et dépouillé, la technique nouvelle qui remplace le fantastique des œuvres de jeunesse par un réalisme étrange, obsédant, rapprochent l'œuvre de l'expressionnisme le plus pur. » Dans leur histoire de la littérature allemande, Herbert et Elisabeth Frenzel font figurer *La Métamorphose* et *La Colonie pénitentiaire* parmi les œuvres phares décrites dans leur chapitre sur l'expressionnisme (Frenzel, 1993: 553 et 560-561).
21. Ainsi, par exemple, l'affiche du film sera utilisée en page de couverture d'un numéro de *Télérama* proposant un dossier intitulé « Cinéma. Le réveil des spectres d'avant-guerre », comprenant un article, « Le spectre de l'expressionnisme », qui donne l'information suivante : « Dans les années 20, Robert Wiene tourne *Le Cabinet du D<sup>r</sup> Caligari*, qui, comme toutes les œuvres expressionnistes, annonce la prise de pouvoir d'Hitler. » (Anonyme, 1992: 22).
22. Semblablement, le roman *La Mort à Breslau* de l'écrivain polonais Marek Krajewski, édité en français dans la collection « Série noire » de Gallimard, fait alterner deux époques (1933-1934 et 1950) et entremêle le récit historique de la période nazie et le genre « noir », instaurant (dans un cadre plus réaliste) un pont à celui proposé dans *Kafka*.
23. « L'allusion, dans le cinéma postmoderne, se fait toujours sous la forme d'un clin d'œil, à un spectateur dont l'énonciateur "sait qu'il sait" — c'est-à-dire qu'il est capable d'identifier [...] l'allusion et de l'apprécier [...] » (Jullier, 1997: 27). Ivo Ritzer qualifie explicitement *Kafka* d'œuvre postmoderne (151).
24. Jameson note par exemple à propos de *Body Heat* : « Tout dans ce film conspire à occulter sa contemporanéité officielle et cherche à donner la possibilité au spectateur de recevoir le récit comme s'il se déroulait dans des années 30 éternelles, par-delà le temps historique réel » (62). Jullier corrèle postmodernisme et « culte d'un éternel présent » tel qu'envisagé par l'ethnologue Karnoouh (Jullier: 114).
25. Ainsi, si Anne Friedberg (1993: 168-179) reproche à juste titre à Jameson d'attribuer au cinéma postmoderne des traits présents dans des pratiques antérieures (notamment dans toutes les formes de pratiques sérielles, ou dans les remakes), *Kafka* exemplifie à notre sens très bien, en raison de l'imbrication des références culturelles qu'il propose, le type de « nostalgie » discuté par Jameson.

26. Voir par exemple les références à *Chinatown* et *Body Heat* chez Jameson (59-62), ou l'étude de *The Man Who wasn't there* (2001) des frères Coen par M. Keith Booker (2007: 97-103).
27. Contesté notamment par des chercheurs qui, à l'instar de Thomas Elsaesser (1996), ont quant à eux mis l'accent sur la filiation du film noir avec la tradition hollywoodienne du (mélo)drame.
28. [Nous soulignons.]
29. Il fait son apparition à la fin des années 30 dans des articles consacrés à des réalisations françaises, puis dès 1946 à des productions américaines, avant de se généraliser grâce à la diffusion du *Panorama du film noir américain* de Borde et Chaumeton paru en 1955.
30. Delphine Letort souligne les qualités métafictionnelles et métagenériques du « néo-noir » : « l'appellation même suggère qu'un glissement de valeurs a infléchi le sens des stéréotypes, que le travail de récréation a élargi le champ d'exploration des films » (Letort: 197).
31. L'étude de cas proposée par Cawelti porte sur *Chinatown* (1974) : quoique le film de Roman Polanski colle bien plus fidèlement aux récits « noirs » classiques mettant en scène des détectives, certains constats émis par Cawelti quant aux particularités du « (anti-)héros » (237), telles que la passivité, valent également pour le protagoniste principal de *Kafka*.
32. À propos de cette notion dans le contexte du « néo-noir », voir également Dyer (2007: 119-136).
33. Martin examine d'ailleurs au sein de cette catégorie le film *After Hours* de Martin Scorsese (1985) à propos duquel il note que la référence littéraire aux romans de Franz Kafka vise à exhiber le statut de simulacre de la représentation (99).
34. La mention du film et même du cinéaste est en effet absente de la quinzaine de publications consacrées au genre du film noir envisagé au-delà de la période classique que nous avons consultées, et cela, même dans les ouvrages qui optent pour une acception très large de la notion, comme celui de Gabriele Lucci. Cependant, dans une filmographie extensive du néo-noir proposée en annexe, où chaque film est pourvu d'une évaluation de sa qualité par l'auteur à l'intention des cinéphiles, Ronald Schwartz fait figurer le titre du film de Soderbergh (Schwartz: 121) sans ne l'aborder à aucun moment dans son étude.
35. Le scénario de *The Limey* est dû à Lem Dobbs, qui utilise pour ce film un vernis stylistique similaire à celui de *Kafka* et *Dark City*, d'Alex Proyas (1999), qu'il a également scénarisés. Dans *Dark City*, cette référence sera néanmoins non pas naturalisée comme un héritage supposément littéraire, mais au contraire dévoilée dans sa facticité, le recyclage postmoderne se voyant dans le film de Proyas imputé à des instances diégétiques qui fabriquent un monde à partir de conventions génériques (Boillat, 2014: 265-268).
36. Lorsque Steven Soderbergh se réfère au film de Welles dans les entretiens réalisés à la sortie de *Kafka*, c'est, dans une optique de valorisation de l'approche « bio-fictionnelle » qui est la sienne, pour illustrer l'inévitable échec auquel s'expose toute adaptation « frontale » d'un des romans de l'auteur pragois, ces derniers étant jugés par le réalisateur trop abstraits pour le cinéma : « Ses fictions sont fixées sur des idées plus que sur des événements, ce qui ne fonctionne pas vraiment à l'écran. Si fascinant que soit *Le Procès* d'Orson Welles, il révèle ses limites. » (Ciment: 42.) Ou encore : « Regardez *Le Procès* d'Orson Welles. C'est intéressant parce qu'Orson Welles est un grand cinéaste et qu'il y a des trouvailles visuelles, mais très vite le film devient répétitif et ennuyeux. » (Télérama: 27.)
37. Il est vrai que Welles pesa de son poids sur la genèse du film : « Orson Welles avait contraint Reed à allonger la séquence des égouts. Cette immense tâche noire en fin du film, le peintre Carol Reed se voit obligé de la compenser, de l'annoncer. Il surajoute à la trame policière les deux poursuites de nuit, ainsi que la courte séquence du chat : toutes scènes tournées de biais, comme la démarche de Harry Lime, comme un décor baroque. » (Ferro: 183.)
38. La musique de *Kafka*, composée par Cliff Martinez à partir d'un enregistrement électronique d'un cymbalum, rappelle volontairement le céléberrime air à la cithare d'Anton Kardas pour *The Third Man*. Soderbergh s'est en effet comparé à son prédécesseur en ces termes : « J'ai dit à Cliff Martinez que je voulais un instrument qui se rapproche de la cithare, car cela me semblait aller avec l'atmosphère des lieux. J'ai eu une expérience à la Carol Reed. » (Ciment: 43.)
39. L'œuvre du romancier pragois fut une source d'inspiration évidente de Gilliam, qui avait originellement prévu d'intituler son film *The Ministerium of Torture*.
40. La représentation paroxystique d'un dispositif de projection croise avec l'imaginaire des expérimentations médicales nazies les discours technophobes du début du XX<sup>e</sup> siècle sur le cinéma : « La vulgarisation des thèses médicales sur l'hypnotisme et l'hystérie contribue [...] à répandre la peur d'une épidémie de névropathie dont le cinéma serait responsable. Celui-ci devient le lieu de fixation d'angoisses quant à la suggestibilité de spectateurs rassemblés en une foule difficile à contrôler » (Berton, 2015: 413).
41. Ainsi, la séquence à la morgue, que nous mentionnions *supra*, où l'inspecteur Grubach demande à son interlocuteur si « Kafka » est son véritable nom, connaît une modification qui inverse la hiérarchie entre le réel et la fiction : « Vous vous appelez bien Kafka, n'est-ce pas? Il hochait la tête sans regarder l'homme dont il ne désirait pas voir le visage. Il préférait l'imaginer, comme il l'aurait fait d'un personnage qu'il aurait inventé. » (Rivière: 60.)

---

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER. 1974 [1947]. « [La production industrielle des biens culturels. Raison et mystification des masses](#) », dans *La Dialectique de la raison*, traduit par Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, « Tel », p. 129-176.
- ALBERA, François et Bernard BENOLIEL. 2008. « [De Caligari à Hitler... et quelques autres](#) », dans Jacques AUMONT (dir.), *Le Cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton* Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 103-124.
- [s. a.]. 1992. « [Le spectre de l'expressionnisme](#) ». *Télérama*, no 2202 "Cinéma. Le réveil des spectres d'avant-guerre", 25, mars, p. 22.
- BARTHES, Roland. 1971 [1964]. « [La réponse de Kafka](#) », dans *Essais critiques*. Paris : Seuil, « Points Essais », p. 143-147.
- BARTON, Palmer R. 2011. « [Alain Resnais meets Film Noir in Underneath and The Limey](#) », dans Palmer R. BARTON et Steven M SANDERS (dir.), *The Philosophy of Steven Soderbergh*. Lexington : The University Press of Kentucky, p. 69-90.
- BERTON, Mireille. 2015. [Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900](#). Lausanne : L'Âge d'Homme, 635 p.
- BOILLAT, Alain. 2010. « [Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique](#) ». *Décadrages*, no 16-17, p. 9-46. <<http://decadrages.revues.org/236>>.
- BOILLAT, Alain. 2014. [Cinéma, machine à mondes. Essai sur les films à univers multiples](#) Genève : Georg, 391 p.
- BOOKER, M. Keith. 2007. [Postmodern Hollywood](#). Londres : Praeger, 213 p.
- BORDE, Raymond et Étienne CHAUMETON. 1983 [1955]. [Panorama du film noir américain](#). Paris : Minuit, 283 p.
- BOULD, Mark. 2005. [Film noir. From Berlin to "Sin City"](#). New York; Londres : Wallflower Press, 144 p.
- CASETTI, Francesco. 1999 [1993]. [Les Théories du cinéma depuis 1945](#). Paris : Nathan, 374 p.
- CAWELTI, John G. 1995 [1978]. « ["Chinatown" and Generic Transformation in Recent American Films](#) », dans Barry Keith GRANT (dir.), *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, t. II, p. 227-245.
- CIMENT, Michel et Hubert NIOGRET. 1992. « [Une exploration du mot Kafka. Entretien avec Steven Soderbergh](#) », entretien. *Positif*, no 374, p. 39-43.
- DAVID, Claude. 1982. « [Préface](#) », dans *Le Procès*, de Franz Kafka, traduit par Alexandre Vialatte, préface de Claude David. Paris : Gallimard, « Folio classique », p. 7-20.
- DENIS, Fernand. 1992. « [Steven Soderbergh au tournant](#) ». *La Libre Belgique*, no 126.
- DOLEZEL, Lubomir. 1984. « [Kafka's Fictional World](#) ». *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 11, no 1, p. 61-83.
- DYER, Richard. 2007. [Pastiche](#). Londres : Routledge, 222 p.
- ELSAESSER, Thomas. 1996. « [A German Ancestry to Film Noir? Film History and its Imaginary](#) ». *Iris*, no 21

"European Precursors of Film Noir ", p. 129-143.

- EISNER, Lotte. 1981. [L'écran démoniaque. Les influences de Max Reinhardt et de l'expressionnisme](#), édition nouvelle enrichie. Paris : Losfeld, 287 p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. 2012. [Le Film noir. Histoire d'un genre populaire subversif](#). Paris : CNRS, 432 p.
- FERRO, Marc. 1977. [Cinéma et histoire](#). Paris : Denoël, 168 p.
- FRENZEL, Herbert A et Elizabeth FRENZEL. 1993 [1962]. [Daten deutscher Dichtung. Chronologischer Abriss der deutschen Literaturgeschichte](#). Munich : Dtv-Verlag, t. II, 860 p.
- FRIEDBERG, Anne. 1993. [Window Shopping. Cinema and the Postmodern](#) Berkeley : University of California Press, 287 p.
- GENETTE, Gérard. 1982. [Palimpsestes. La littérature au second degré](#). Paris : Seuil, 467 p.
- GENETTE, Gérard. 2004. [Métalepse. De la figure à la fiction](#) Paris : Seuil, 131 p.
- GILLIGAN, Vince. 2013 [2008]. [Breaking Bad](#). États-Unis : AMC, prod. High Bridge Entertainment; Gran Via Productions; Sony Pictures Television.
- GUÉRIF, François. 1999. [Le Film noir américain](#). Paris : Denoël, 413 p.
- JAMESON, Fredric. 2007 [1991]. [Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif](#), traduit par Florence Nevoltry. Paris : Beaux-Arts de Paris, 608 p.
- JULLIER, Laurent. 1997. [L'Écran postmoderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice](#) Paris : L'Harmattan, 203 p.
- KAFKA, Franz. 1987 [1925]. [Le Procès](#), traduit par Alexandre Vialatte, préface de Claude David. Paris : Gallimard, « Folio classique ».
- KING, Geoff. 2005. [American Independent Cinema](#). Londres; New York : I.B. Tauris, 294 p.
- KRACAUER, Siegfried. 1973 [1947]. [De Caligari à Hitler. Une histoire du cinéma allemand 1919-1933](#) Lausanne : L'Âge d'homme, 409 p.
- KRAJEWSKI, Marek. 2012 [2003]. [La Mort à Breslau](#). Paris : Gallimard, 240 p.
- [s. a.]. [s. d.]. « [Franz Kafka](#) », dans *Encyclopédie Larousse*. Paris : Larousse.  
<[http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Franz\\_Kafka/126398](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Franz_Kafka/126398)>.
- LESUISSE, Anne-Françoise. 2002. [Du film noir au noir. Traces figurales dans le cinéma classique hollywoodien](#). Bruxelles : De Boeck, 229 p.
- LETORT, Delphine. 2010. [Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique, 1941-2008](#) Paris : L'Harmattan, 328 p.
- LUCCI, Gabriele. 2007. [Le Film noir](#). Paris : Hazan, 351 p.
- MALIZIA, Lydie. 2007. « [L'écriture en acte et "Kafka" de Soderbergh](#) », dans Nicole CLOAREC (dir.), *Lettres de cinéma. De la missive au film-lettre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, « Spectaculaire | cinéma », p. 209-216. <<https://books.openedition.org/pur/871?lang=fr>>.

- MARTIN, Richard. 1997. *[Mean Streets and Raging Bulls. The Legacy of Film noir in contemporary American Cinema](#)*. Lanham : Scarecrow Press, 199 p.
- MORTON, Drew. 2011. « [Schizopolis as Philosophical Autobiography](#) », dans Palmer R BARTON et Steven M SANDERS (dir.), *The Philosophy of Steven Soderbergh*. Lexington : The University Press of Kentucky, p. 173-193.
- ROBERT, Marthe. 1968 [1960]. *Kafka*. Paris : Gallimard, « Pour une bibliothèque idéale », 224 p.
- RITZER, Izo. 2011. « [Philosophical Reflections on Steven Soderbergh's Kafka](#) », dans Palmer R BARTON et Steven M SANDERS (dir.), *The Philosophy of Steven Soderbergh*. Lexington : The University Press of Kentucky, p. 145-158.
- RIVIÈRE, François. 1992. *Kafka. Roman*. Paris : Calmann-Lévy, 214 p.
- SAADA, Nicole. 1992. « [La métamorphose de Soderbergh](#) ». *Les Cahiers du cinéma*, no 454, p. 50-52.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 1999. *Pourquoi la fiction?*. Paris : Seuil, « Poétique », 346 p.
- SCHRADER, Paul. 1995 [1972]. « [Notes on Film Noir](#) », dans Barry Keith GRANT (dir.), *Film Genre Reader*. Austin : University of Texas Press, t. II, p. 229-242.
- SCHWARTZ, Ronald. 2001. *Noir, Now and Then. Film Noir Originals and Remakes (1944-1999)* Westport; Londres : Greenwood Press, 155 p.
- SLETHAUG, Gordon E. 2014. *Adaptation Theory and Criticism. Postmodern Literature and Cinema in the USA*. New York : Bloomsbury, 288 p.
- [s. a.]. 1992. « [Cinéma. Le réveil des spectres d'avant-guerre](#) ». *Télérama*, no 2202 "Cinéma. Le réveil des spectres d'avant-guerre", 25, mars.
- SODERBERGH, Steven (réal.). 2000 [1991]. *Kafka*. France : Baltimore Pictures, Stuart Cornfeld et Harry Benn, Pathé Video, DVD, 95 min.
- TULARD, Jean. 1997. *Guide des films*. Paris : Laffont, 1455 p.