

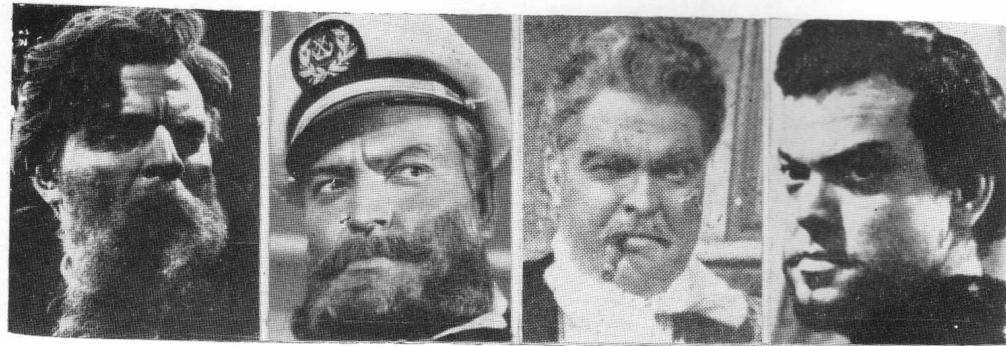
P R E M I E R P L A N

HOMMES ŒUVRES PROBLÈMES DU CINÉMA

ORSON WELLES



N° 16



ORSON WELLES

Jean-Claude Allais 3 ORSON WELLES

79 Bibliographie

89 Filmographie

Orson Welles 93 EXTRAITS DE FILMS

Découpage 94 Citizen Kane

Dialogues 104 The Magnificent Ambersons

André Bazin 107 le découpage chez Welles

Il nous a semblé opportun de parler d'Orson Welles au moment où l'hommage que lui a rendu la Cinémathèque Française et la reprise de La splendeur des Ambersons viennent de remporter, notamment auprès d'une nouvelle vague de spectateurs, un profond succès.

Quelles sont les « valeurs » durables ; Orson Welles, par exemple, « tient-il » — questions passionnantes, surtout quand il est possible de revoir l'œuvre, comme on feuillette un livre. Une revue féminine parlait récemment de « Françoise Sagan, porte-parole de la génération précédente... » Devant une accélération du temps aussi digne de la Science Fiction, on peut se demander si Welles est toujours contemporain, ou s'il faut brûler Kane. Jean-Claude Allais (qui n'a, bien sûr, pas 25 ans) répond ici pour sa part.

On pourra également se reporter, entre autres, au livre de Peter Noble Orson Welles le Magnifique, truffé d'anecdotes ; au pittoresque Extérieurs à Venise de O'Brady ; au numéro des Cahiers du Cinéma sur Welles ; aux écrits de André Bazin dont nous avons reproduit quelques pages désormais classiques.

Pour l'illustration de ce numéro nous remercions MM. Maurice Bessy, Christian Zimmer ; les éditions Pierre Horay, ainsi que Positif et Les Lettres Françaises.

« Le regard du poète, errant en une splendide frénésie, va du ciel à la terre et de la terre au ciel. » (Le Songe d'une Nuit d'Été.)

Jean-Claude Allais : **ORSON WELLES**

« Ça doit, à mon avis, peser une tonne et mesurer trois mètres, mais il paraît que la frayeur me trouble la vue et des indigènes m'affirmeront que ça ne pèse que 280 livres pour six pieds trois pouces de hauteur. Ça ne marche pas : ça se meut, ça roule et ça avance vers vous comme l'immense forêt de Macbeth. Ça ne tourne pas : ça vire avec une noble lenteur comme un croiseur de bataille. Ça ne respire pas : ça souffle comme un cétaqué. Ça ne parle pas ; ça gronde comme un volcan. Ça ne crie pas : ça craque en explosions à décrocher les lustres et à briser les vitres. Si c'est un homme, ça, je veux bien être pendu » (1).

« Ça », c'est Orson Welles, vu sous l'angle impressionniste, dans une de ces contre-plongées qu'il affectionne. Célèbre à 20 ans pour avoir affolé l'Amérique trop crédule par une anticipation mystificatrice, il est à 45 déjà légendaire. On l'aime ou on le déteste, on l'admire ou on le craint, avec autant de passion. Pour certains, le « Wonder Boy » sera un Prince de la Renaissance égaré en notre siècle d'individus médiocres ; pour d'autres un imposteur, un farceur, ou un douteux cabotin ; pour d'autres encore, « une force de la nature et de l'artifice ». D'aucuns affirment qu'il est le type parfait de l'hypomaniaque. Il était évidemment fatal qu'en ces temps de spécialisation forcenée, l'éclectisme insolite d'un Welles parût suspect. Aussi bien vit-on rarement un homme s'opposer aussi nettement à son époque, et pourtant la personifier avec davantage d'exactitude. « Le courage d'Orson, comme tout ce qui le caractérise, son imagination, son égoïsme, sa générosité, ses audaces et ses craintes, sa sensibilité et sa grossièreté, est d'une démesure superbe », a dit l'un de ses collaborateurs.

A la question : « Qu'a-t-il fait ? », il conviendrait presque de substituer : « Que n'a-t-il pas fait ? », car à l'enfant terrible qu'il fut d'abord a succédé un cosmopolite homme-

orchestre du spectacle (dont l'existence, d'ailleurs, ne cessa jamais d'être un spectacle en elle-même). Cinéma, théâtre, télévision, radio, ballet, littérature, il a touché à tout, sinon avec un bonheur égal, du moins avec une semblable passion. A ses moments perdus, il peint, fait de la musique, des tournées de conférence, ou publie des recettes de cuisine !

Entre les mille facettes de cette personnalité hors-série, la plus passionnante est pour nous l'auteur de films. Aussi bien, s'il a pratiqué dix métiers, s'il possède mille dons et exerce cent talents variés, avec cette folie dans le talent, qui, s'il faut en croire Simone de Beauvoir, détermine le génie, Orson Welles restera surtout le plus grand créateur de formes que le cinéma aura connu depuis la guerre, et peut-être le plus brillant magicien de l'écran.

Néanmoins, pour retrouver l'homme derrière le mythe, et bien que n'étant pas préoccupés de tératologie, d'hagiographie ni de chronique mondaine, mais de cinéma, il nous faudra bien, avant de nous interroger sur les multiples implications éthiques de ses quelques films et d'analyser les ressorts d'une mise en scène et les composantes d'un style eux aussi légendaires, évoquer les grandes lignes de cette fabuleuse carrière, en nous excusant de ce catalogue de noms propres et d'histoires connues. Mais la vie privée et publique d'un tel homme fait encore partie de son œuvre...

De Kenosha à Hollywood, ou comment on devient Orson Welles

George Orson Welles naquit le 6 Mai 1915 à Kenosha, dans le Wisconsin (U.S.A.). Ce curieux prénom, Orson, vient paraît-il d'Orsini, et notre homme descendrait d'une noble famille italienne ; certains traits frappants de sa personnalité (goût du faste, amoralisme hautain, cynisme désinvolte, mélange détonnant de tragique et d'humour) sembleraient confirmer cette hypothèse. Il était le second fils de Richard Head Welles, industriel, ingénieur, hôtelier, « playboy » et inventeur farfelu, et de Béatrice Ives Welles, son épouse, pianiste. A deux ans, Orson parlait déjà aussi couramment qu'un adulte. Le Docteur Bernstein (ce nom apparaît dans *Citizen Kane*), son tuteur, lui offrit un théâtre de marionnettes, et l'enfant s'initia à la mise en scène, adaptant (déjà) Shakespeare, dont il connaissait plusieurs pièces par cœur, écrivant lui-même des pièces, à 5 ans ! Il tapa une thèse énorme, consacrée à l'histoire univer-

selle de la tragédie, apprit le dessin, et découvrit l'illusionnisme en rendant visite au fameux Houdini. Avec son père, il parcourut l'Amérique et plusieurs pays d'Europe. A dix ans, il fréquenta une école dirigée par un psycho-pédagogue et laissa perplexes les sommités venues lui poser des questions. A onze ans, il rédigea une analyse d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, puis voyagea jusqu'en Chine. Le soir, il s'amusait à se grimer en vieillard, pour jouer *Le Roi Léar* ! Il trouva ensuite un établissement scolaire plus conforme à sa précocité : la Todd School à Woodstock (Illinois). On dit qu'il monta *Androcles et le Lion* de Shaw, jouant les deux rôles, ce qui est quand même difficilement croyable... Il jouait au football, faisait de l'équitation et de la natation, portait d'immenses feutres et fumait déjà de respectables cigares. Mais il s'intéressait avant tout au théâtre, et, dirigeant la troupe de l'école, monta un condensé des huit pièces historiques de Shakespeare et reçut un prix de l'association dramatique de Chicago pour une réalisation de *Jules César*. A 15 ans, il quittait la Todd School, mesurant 1 mètre 80 et se déclarant « incapable de faire une addition, mais avec une connaissance considérable du théâtre »...

L'année suivante il s'embarqua pour l'Irlande et se présenta bravement à Hilton Edwards et Michel Mac Liammoir, fondateurs du « Gate Theatre » de Dublin, comme « vedette des théâtres de New-York ». Après une audition, qui révéla autant son inexpérience que son sens aigu de la composition, on le jugea ainsi : « Je ne sais pas où vous avez appris, mais il y a dans votre voix plus de technique, de subtilités et de richesses, qu'un acteur n'en acquiert dans toute sa vie... Vous avez une voix d'or et une présence extraordinaire ». Il fut engagé et joua notamment le Duc Alexandre de Wurtemberg (80 ans) dans *Le Juif Suss* de Feuchwanger et le spectre dans *Hamlet*.

N'ayant pu trouver d'engagement à Londres, il rentra aux Etats-Unis et entreprit l'édition et l'illustration d'un volume des œuvres complètes de Shakespeare. Il publia aussi une biographie de John Brown, le héros abolitionniste nordiste. Il repartit ensuite pour le Maroc (qu'il sillonna à pied, à ce qu'on dit), puis passa en Espagne où il s'initia à la tauromachie, sans faire oublier Manolete. De retour en Amérique, sur la recommandation de Thornton Wilder, il fut engagé dans la troupe de Katherine Cornell. Il joua Mercutio puis Tybalt dans *Roméo et Juliette*, Marchbanks dans *Candida* de Shaw, mit en scène *Les Trois Sœurs* de Tchekov, *Le Tsar Paul*, de Merejkowski. Pendant l'été de 1934, il fit venir Edwards et Mac Liammoir à Woodstock pour y réaliser un festival d'art dramatique : il incarna

Claudius dans *Hamlet* et Svengali dans *Tribly*, de George du Maurier, dont il assumait la mise en scène.

A Noël, il épousa Virginia Nicholson, actrice de la troupe et fille d'industriels. Ils auront une fille à qui ils donneront le prénom masculin de Christofer — et qui jouera un petit rôle dans le *Macbeth* tourné en 1947, par Orson — et divorceront en 1939. Quittant la troupe de Katherine Cornell, Orson s'associa bientôt avec un jeune homme aussi ambitieux que lui, John Houseman, co-fondateur du « Phœnix Theatre ». Ils débutèrent avec *Panique*, pièce sociale en vers d'Archibald Mac Leish, retraçant le crack de Wall Street lors de la crise. Orson y jouait un banquier véreux. Le spectacle n'eut aucun succès et Welles se consola en débutant à la radio, dans une émission quotidienne, *March of Time*, sur la chaîne de la National Broadcasting Corporation. Il s'agissait d'actualités dramatisées, où Orson prêtait sa voix à des personnalités vivantes, tels Hitler, Mussolini, Hoover ou le Négus.

L'administration de Roosevelt (dont Welles fut toujours un supporter actif) ayant décidé de venir en aide aux chômeurs du théâtre, créa cinq troupes subventionnées, et Welles et Houseman se virent confier la direction de ce que l'on nomma le « Federal Theatre ». Ils commencèrent par monter, en Avril 1936, un *Macbeth* adapté et mis en scène par Orson, et entièrement joué par des Noirs ! L'action avait été transportée d'Ecosse à Tahiti et le culte Vaudou remplaçait les sorcières... La tentative du « Federal Theatre » dura deux ans et comporta également : une adaptation très libre du *Chapeau de paille d'Italie* (baptisée « Horse eats hat ») par Welles et Edwin Denby, où Joseph Cotten fit ses débuts, le *Faust* de Marlowe, joué et mis en scène par Orson devant de simples rideaux noirs, et *Le berceau tremblera*, opéra prolétarien de Marc Bliztein, satire très virulente de la vie politique américaine. Cette pièce fut interdite par le gouvernement avant d'être montée et les spectateurs trouvèrent la salle fermée. Welles fit transporter les décors dans une salle désaffectée, y entraînant l'assistance pour une représentation unique et triomphale, sans autorisation.

Orson apparut aussi, dans le rôle d'un jeune Français idéaliste, dans *Dix millions de fantômes* de Kingsley, sur une scène de Broadway. Ce pamphlet contre les marchands de canons ne connut qu'une existence éphémère, surtout à cause du bruit de machines installées sur la scène pour plus de réalisme et qui couvraient la voix des acteurs ! Simultanément, Welles continuait ses activités radiophoniques, pour la Columbia Broadcasting System cette fois, comme speaker de l'émission « Rêveries

Musicales », dans une adaptation d'*Hamlet* et comme héros d'une série policière hebdomadaire très populaire, *L'ombre*. Il adapta et joua aussi *Les Misérables*, en trente épisodes. Après la disparition du « Federal Theatre », due à l'opposition des Républicains du Congrès, Orson et Houseman trouvèrent un commanditaire et créèrent le « Mercury Theatre ».

C'est au « Mercury Theatre » que revient l'innovation, aux Etats-Unis, des pièces jouées en alternance. Le premier spectacle fut une version modernisée de *Jules César*, faisant apparaître, sur une scène nue, un César dictateur fasciste, vêtu de l'uniforme de Mussolini. Il y eut aussi *Les vacances du Cordonnier* de Thomas Dekker, *Heartbreak House*, de Bernard Shaw et enfin *La Mort de Danton*, de Büchner. Pour cette dernière pièce, Welles fit coller 1 700 masques au fond de la scène pour symboliser le peuple et installer des escaliers roulants par lesquels les acteurs entraient ou sortaient. Ce fut cependant un four complet et la fin du « Mercury Theatre ». Mais, entre temps, Orson Welles était devenu célèbre dans tout le pays.

La troupe du « Mercury » avait été engagée en Juin 1938, par la C.B.S. pour diffuser une émission dramatique hebdomadaire. Orson l'avait intitulée *La première personne du singulier*, adaptant ses histoires en récits d'un personnage. « Quand on dit : ceci m'est arrivé, les gens écoutent » estimait Orson. Après *L'île au trésor*, *Les 39 marches*, *Lincoln* de Drinkwater, *Jane Eyre*, *Jules César*, *L'Homme qui était Jeudi*, de Chesterton, *Le Tour du Monde en 80 jours*, *Olivier Twist* et d'autres réalisations, Welles, Houseman, et leurs collaborateurs Howard Koch et Paul Stewart choisirent *La guerre des mondes* de H.-G. Wells. Sans grande conviction semble-t-il, car ce vieil ouvrage d'anticipation paraît dépassé depuis Lovecraft, Bradbury, Simak ou Matheson. L'émission s'annonçait mal. Pour faire plus vrai, on utilisa des noms de villes américaines, on s'efforça d'actualiser les événements. La suite, tout le monde aujourd'hui la connaît. A l'annonce de l'attaque de notre planète par les Martiens, une incroyable panique se déclencha : les gens fuyaient dans tous les sens, dans une bousculade apocalyptique ; les coups de téléphone, les accidents, les suicides, les accouchements prématurés, les violences, les prières, les confessions de pécheurs soudain repentis se multiplièrent ; on enregistra même des fuites vers les monts du Dakota. On était au bord du pillage et de l'anarchie. L'hystérie collective dura toute la nuit.

Laissons aux sociologues le soin de tirer de cette aventure les conclusions qui s'imposent. Elle ne nous intéresse que dans la mesure où elle fit plus pour la renommée de Welles (désor-

mais haï par ses dupes, mais célèbre) que ses plus brillantes performances théâtrales. Sans cette grande peur du 30 Octobre 1938, les portes des studios, hollywoodiens ou autres, ne se seraient peut-être jamais ouvertes au « Wonder Boy ».

Orson ne quitta pas la radio pour autant : il faudrait un catalogue de la littérature mondiale pour énumérer les auteurs qu'il adapta et joua, Molière, Webster, Tchekov, Gorki, Pirandello, Euripide, Schiller, Wilde, Marlowe, Schnitzler, Stendhal, Swift, Poe, Bierce, etc. On raconte qu'une chaîne de radio, la W.J.Z., ayant accordé une tribune à Welles, et se méfiant désormais de ses initiatives, fit précéder son émission d'une annonce prudente : « Les opinions de Monsieur Welles n'engagent que sa propre responsabilité et ne représentent nullement les idées de la Direction des programmes »... Ce soir-là, Orson, tranquillement, lut des pages de la Bible ! Les innombrables anecdotes colportées sur lui sont sans doute souvent apocryphes, mais n'en participent pas moins à la naissance de sa mythologie ; Welles, qui adore les histoires, en invente vraisemblablement un certain nombre pour le plaisir de rire et de faire rire, et méduser les braves gens. Ainsi la légende affirme que, faisant un soir une conférence dans une petite ville américaine, il se trouva devant une salle presque vide. Il se présenta alors en ces termes : « Je monte des pièces à Broadway, je fais du théâtre et du cinéma comme acteur et comme metteur en scène, je suis scénariste, je peins et je dessine, je joue du piano et du violon, j'écris et je dirige des émissions de radio, je suis aussi romancier, et, à l'occasion, prestidigitateur... N'est-ce pas étrange que je sois si nombreux... et que vous soyez si peu ! » D'autres histoires, passablement atroces, évoquent la manière de W.-C. Fields. Ernest Borneman, un scénariste canadien, quitta son travail à l'Unesco, sur l'invitation de Welles, pour préparer un scénario d'*Ulysse*. Il s'installa avec sa famille dans une villa italienne appartenant à Orson. Il y attendit des mois que Welles donne signe de vie, et, n'ayant jamais reçu un centime, se trouva sur la paille. Envoyant à Orson le télégramme : « Comment faire pour joindre les deux bouts ? », il reçut cette réponse, féroce-ment logique : « Vivez simplement » ! Borneman fut intégralement payé, longtemps après, et Welles se fit verser une fortune par des producteurs italiens pour renoncer à tourner *Ulysse*, vague projet oublié depuis des mois... (2)

Après la faillite du « Mercury Theatre », et avant de se présenter à Hollywood, Orson n'abandonna pas les planches : il monta *Les cinq Rois*, « chronique de la décadence de la chevalerie », synthèse des pièces historiques de Shakespeare, dont il avait eu l'idée de la Todd School. Le spectacle se déroulait en

deux soirées consécutives. Burgess Meredith en était la vedette, avec Welles qui jouait Falstaff et Richard III. On dit qu'à la générale à Boston, il manqua faire un massacre de spectateurs : on avait prévu une volée de flèches vers les coulisses, mais le plateau tournant s'étant bloqué, les archers tirèrent vers la salle ! Les idées de Welles pour le théâtre sont toujours originales : par exemple, au « Mercury », il y avait 200 places à 75 cents, pour que chacun puisse se les offrir, et 200 à un prix exorbitant « pour les millionnaires qui pouvaient se les payer ». Ainsi se trouvait réalisé ce brassage des couches sociales, cette extraordinaire diversité du public qui expliquent en partie la richesse du drame élizabéthain. On raconte aussi qu'Orson braquait un projecteur sur le public, ou bien faisait tirer des coups de revolver pendant l'entracte pour que les spectateurs n'oublient pas qu'ils assistaient à un drame ! Pour lui, il faut que « le public participe. C'est ce qui donne au théâtre toute sa signification et en fait un acte social. » Au théâtre comme au cinéma, le spectateur devient protagoniste de l'action, et Welles lui parle, l'aime ou le tue, avec la même passion...

Orson Welles débarqua donc à Hollywood pendant l'été 1939, avec un collier de barbe, un bagage cinématographique assez léger, et aucun complexe. Il avait été contacté par la R.K.O., qui comme la chaîne de radio C.B.S. dépendait du trust R.C.A. Et cela commença comme un véritable conte de fées moderne : au début d'Août, signature avec George Shaeffer, jeune directeur avisé et audacieux, d'un contrat miraculeux :

- Welles tournerait un film par an, au minimum.
- Il en serait à son gré metteur en scène, auteur, acteur, ou producteur, ou tout cela en même temps.
- Il recevrait 25% des bénéfices bruts pour chaque film.
- Il touchait une avance de 150.000 dollars à la signature.

Malheureusement pour les cinéphiles, ce beau programme ne reçut qu'un commencement d'exécution. Quoi qu'il en soit, Hollywood n'en revint pas, et se montra nettement hostile au nouveau venu, que la revue *Life* avait désigné — à 24 ans — comme le successeur de Max Reinhardt. Orson dira plus tard : « Hollywood est un faubourg doré parfait pour les joueurs de golf, les jardiniers, les hommes médiocres et les vedettes satisfaites. Je n'appartiens à aucune de ces catégories ». Pour le moment, il se moquait bien d'être boycotté, car il avait obtenu en supplément de n'être supervisé par aucun représentant de la R.K.O., et même de visionner seul ses rushes.

Il se mit aussitôt au travail, passant d'abord plusieurs semaines sur le plateau à se faire expliquer, en écolier bien sage, le maniement d'une caméra. Il s'enquit aussi des possibilités des divers appareils mis à sa disposition et des problèmes posés par les éclairages, refusant d'accepter l'adjectif : impossible. Il prépara l'adaptation de *Heart of Darkness* (Au cœur des ténèbres) de Joseph Conrad. Il prévoyait de substituer au narrateur Marlowe une caméra « subjective », le spectateur voyant alors ce que voit le conteur. Lui-même devait interpréter le rôle de Kurtz. Le procédé fut repris plus tard par Robert Montgomery pour *La Dame du Lac*. Le début du tournage de *Heart of Darkness* était fixé au 10 Octobre, avec un budget considérable : plus d'un million de dollars. Mais la guerre éclata en Europe, retenant Dita Parlo, l'interprète prévue (ressortissante autrichienne). La R.K.O., prévoyant la fermeture des débouchés sur le marché européen, réduisit d'abord le budget initial, puis, après avoir pris connaissance du projet original de Welles, ajourna purement et simplement le premier tour de manivelle.

Tout était à recommencer : Orson se rabattit sur un policier de Nicholas Blake (pseudonyme du poète anglais Cecil D. Lewis), *The Smiler with a Knife* (= le souriant homme au couteau), à condition de pouvoir tourner ensuite *Heart of Darkness*. Malheureusement les actrices pressenties, Carole Lombard, puis Rosalind Russel refusèrent d'engager leur prestige avec ce débutant, et faute de star le projet fut à son tour abandonné. Welles se décida alors à risquer le tout pour le tout : il écrivit avec Houseman et Herman J. Mankiewicz (à ne pas confondre avec l'auteur de *La Comtesse aux pieds nus*, Joseph Mankiewicz) le script de *Citizen Kane*. Le premier tour de manivelle fut donné le 30 Juillet 1940 et le tournage achevé le 23 Octobre. Welles travailla neuf mois au montage, assisté de Robert Wise et de Mark Robson (devenus depuis d'honnêtes réalisateurs).

Pendant ce temps se déroulait une bataille : le milliardaire William-Randolph Hearst, renseigné et épaulé par l'innommable « commère » Louella Parsons, s'efforçait, grâce aux journaux qu'il possédait, d'empêcher la sortie de ce film dont on disait (non sans raison) qu'il s'inspirait de sa carrière et le caricaturait. La R.K.O. fit l'objet de traîtreuses attaques dans la presse, et on parla d'une association de producteurs qui désiraient brûler le négatif du film, « pour le bien de l'art et de l'industrie cinématographiques. » Bientôt l'affaire devint une querelle personnelle entre Louella Parsons et sa concurrente Hedda Hopper. Mais Shaeffer et Welles ne fléchirent pas devant les divers chantages et finalement *Citizen Kane* fut présenté à la presse le 9 Avril 1941.

Autopsie d'un Américain

Citizen Kane fait revivre un demi-siècle de vie américaine. Charles Foster Kane, propriétaire de journaux, milliardaire et homme politique retiré depuis vingt ans des affaires publiques meurt à 77 ans, seul dans sa fantastique propriété de Xanadou. Les derniers mots du vieillard furent : « Rosebud » (= bouton de rose). Après une preview d'une bande d'actualités retraçant son existence officielle, « News on the March », le directeur insatisfait charge le reporter Thomson d'une enquête auprès de ceux qui ont le mieux connu Kane, afin de savoir ce que signifie ce « Rosebud » et d'apprendre autre chose que ce que chacun connaît déjà. Thomson examine d'abord les mémoires de l'homme d'affaires Thatcher, puis rend visite à quatre personnes : Bernstein, fidèle compagnon de Kane, Leland, son ancien ami, Susan Alexander, sa seconde femme, et Raymond, le maître d'hôtel qui fut le seul auprès de Kane pendant ses dernières années. Peu à peu se dessine le portrait de Kane, fait de mille touches parfois contradictoires : enlevé à ses parents à huit ans pour devenir le pupille d'une banque de New-York et hériter de vingt millions de dollars, il rachète un journal, épouse la nièce du Président des Etats-Unis, Emily Norton, veut se faire élire gouverneur de l'Etat, mais en est empêché par un scandale privé : son adversaire Gettys, politicien véreux, dévoile la liaison de Kane avec une jeune vendeuse. Kane divorce et essaye vainement de faire de sa seconde épouse une grande cantatrice. Il se fait alors bâtir un fabuleux château, baptisé d'après le palais de Kubla-Khan dans le poème de Coleridge. Il y finit ses jours, après sa rupture avec Susan, « rarement photographié, jamais visité ». Thomson repart sans avoir découvert le sens de « Rosebud ». Mais, tandis qu'on brûle de vieux objets, on peut encore apercevoir ce mot sur le traîneau avec lequel Kane jouait, enfant, lorsque Thatcher vint le chercher.

Truffaut a certainement raison lorsqu'il affirme que *Citizen Kane*, s'il est ce film unique, le doit à ce qu'il est le seul premier film signé par un homme déjà célèbre par ailleurs : Welles, sur qui l'Amérique entière avait les yeux fixés et dont on guettait d'éventuels faux-pas, était contraint de faire « Le film, celui qui les résumerait tous et préfigurerait tous les autres... un pari délirant ». D'où cette folie du détail, ce côté expérimental : *Citizen Kane* est moins un film qu'une gageure artistique, moins une œuvre qu'une démonstration démesurée, totale, universelle des possibilités du cinéma. Et c'est pourquoi, s'il réjouit notre amour pervers de la rhétorique, il nous bouleverse moins que les films plus récents de Welles. Proprement inclassable, il ne saurait être

comparé qu'à *Ivan le Terrible*. Ces deux tableaux de deux destins exceptionnels progressent dialectiquement (leur mise en scène étant d'ailleurs conçue comme un constant dépassement) : l'un est apologie et critique du capitalisme, l'autre simultanément stalinien et anti-stalinien. Ils s'opposent toutefois en ce qu'Eisenstein adopte la vision subjective d'Ivan tandis que Kane nous est présenté sous plusieurs angles déterminant une fausse objectivité.

La légende affirme entre autres choses que l'enfant prodige Orson Welles, visitant pour la première fois un studio de cinéma, dit : « Voilà bien le plus extraordinaire train électrique qu'un homme ait jamais possédé ! » Or, il avait été jusque-là homme de théâtre et de radio, et par conséquent l'acteur était pour lui l'élément premier et essentiel, qu'il fallait intégrer absolument au décor, l'un et l'autre étant en quelque sorte complémentaires. Mais cette présence de l'objet autour de l'homme, le cinéma a bien de la peine à la faire sentir, et les efforts dans ce sens aboutissent presque toujours à supprimer l'homme au bénéfice des édifices cyclopéens des super-productions. Dans la production courante, l'arrière-plan est toujours flou et imperceptible au spectateur, dans les séquences d'intérieur. Welles et son opérateur Gregg Toland cherchèrent un moyen de changer cet état de choses, et la fameuse profondeur de champ ne peut être considérée ici comme une prouesse gratuite, mais bien au contraire comme une absolue nécessité stylistique (je ne dis pas qu'ils l'inventèrent : Renoir l'utilisait déjà pour *Boudu sauvé des eaux*). Il était certes possible d'obtenir une profondeur de champ importante en extérieurs (les westerns en fournissent une excellente preuve), mais pour le travail en studio l'habitude d'éclairages relativement modérés imposait une plus grande ouverture du diaphragme de l'objectif. Toland, pour pouvoir convenablement diaphragmer fut amené à transformer radicalement la technique traditionnelle d'éclairages. D'autre part il importait évidemment que la netteté des arrière-plans se doublât d'une netteté latérale. D'où l'utilisation, franchement novatrice celle-là et qui deviendra presque systématique dans les derniers films d'Orson, du grand angulaire, ou objectif à foyer très court (18,5 m/m). La vision ainsi obtenue est très proche de la vision oculaire (ou tout au moins du champ de vision théorique, puisque dans la vie nous accommodons simultanément sur les différents plans). De plus cet objectif a la particularité de déformer légèrement les perspectives, surtout lorsqu'elles sont cadrées de biais et photographiées d'une manière dynamique. Welles obtient ainsi — ou fait obtenir de ses chefs-opérateurs — une tonalité très proche de celle des images monochromes de nos rêves, qui communique au moindre de ses plans un aspect onirique. Quant aux plafonds,

ils sont indispensables eux aussi, pour masquer les superstructures des studios (parfois ils sont en tulle, pour permettre des éclairages plus intenses).

Cette nouvelle technique cinématographique, et surtout le *Pan-Focus*, ou « foyer panoramique », permettant des images nettes d'objets ou de personnes situés à une distance de 50 cm à 700 mètres de la caméra, visait à un renouvellement total de la composition et de l'utilisation dramatique des plans. Elle devait donc obligatoirement se doubler d'une conception révolutionnaire du découpage, c'est-à-dire de leur ordonnancement en durée, place et importance. Le découpage classique se fonde sur une imposture, en nous imposant la discontinuité de sa vision, en nous menant d'emblée au détail que l'on veut rendre significatif (ainsi le bouton de porte qui tourne doucement dans les films « à suspense »). Welles lui ne veut plus tricher : au découpage analytique qui nous servait le monde visible en tranches, il substitue le plan-séquence synthétique qui nous donne des ensembles, nous forçant à un effort continu pour tenter d'appréhender l'essentiel. Et c'est bien là le rôle le plus noble de la mise en scène : faire participer intimement le spectateur à l'action en cours, non pas superficiellement, mais bien au centre même du drame. Quelques exemples ont été analysés par Bazin, dans des pages exemplaires (3). Ainsi le plan fixe de l'empoisonnement de Susan Alexander : au premier plan une petite table avec un verre et des pilules, qui nous crèvent littéralement les yeux ; au fond, la porte où frappe sourdement Kane ; sur le côté un lit où l'on aperçoit vaguement Susan, et d'où vient le bruit d'une respiration haletante. Puis la porte est enfoncée, Kane se précipite, et l'on passe au numéro suivant. Avant Welles, il eut fallu au moins quatre ou cinq plans pour tourner cette séquence, et elle n'eût jamais possédé cette puissance. De même, lorsque Thatcher vient chez les Kane et discute avec eux des clauses de l'héritage et de la tutelle : au premier plan la mère, impassible en apparence, puis Thatcher assis écoutant le père qui va et vient, et tout au fond, par une fenêtre, on aperçoit le petit garçon dont se décide le destin. De l'autre côté de cette vitre commence l'au-delà des apparences. Bazin notait à ce propos que la profondeur de champ fait sentir au spectateur l'ambivalence de la réalité.

On ne saurait déplorer que les recherches d'Orson dans le domaine du langage alourdissent le récit : nul n'est plus précis ni moins gratuit. Dire le maximum de choses dans le temps le plus court, avec en général le minimum de plans semble le premier objectif de Welles. Jamais l'ellipse ne conduit à la nébulosité. Ses enchaînements sont des modèles du genre, et ont fait école (notons cependant que là aussi on peut se référer à Renoir

et à certaine ellipse fulgurante au début de *Tom*). Kane rencontre Susan, va dans sa chambre ; elle chante. Enchaîné sur les mêmes personnages, quelque temps plus tard : Kane, en pantoufles, fume la pipe. Autre exemple : Leland, devant un petit groupe, commence un discours sur le but de la campagne électorale de Kane ; la phrase est ensuite continuée par celui-ci, pérorant lors d'un meeting monstre. On peut citer aussi l'histoire de la désagrégation du premier mariage de Kane, illustrée par les petits déjeuners où les époux deviennent de plus en plus distants et silencieux.

Welles utilise également la litote, consistant à laisser l'important au second plan, ou bien il prend un malin plaisir à faire prononcer à un protagoniste des paroles importantes alors qu'il se trouve dans l'ombre. Le spectateur ne dispose, comme référence, que de l'expression du visage des interlocuteurs. Les personnages de Welles ne livrent pas aisément leur secret. Orson, se refusant obstinément au champ-contre-champ, use volontiers de la dissociation de la parole et de l'image. Il en tire des effets de contraste et de contrepoint étonnants : ainsi lorsque Kane, au milieu d'une salle gigantesque de Xanadou, dit à Susan : « This is our home », le mot « home » impliquant un chez soi douillet et plus modeste. Se souvenant de son expérience radiophonique, Welles ajoute la profondeur de champ sonore à la profondeur de champ visuelle, ainsi qu'un très personnel réalisme des paroles et des bruits enregistrés : pour obtenir dans ce domaine une parfaite impression de relief, il délaisse le potentiomètre habituel et éloigne éventuellement le micro de la source sonore, notamment dans la séquence des catastrophiques débuts de Susan sur la scène. Il n'hésite pas non plus à garder le naturel des conversations, innovation aussi hardie que le fameux double-dialogue chez Max Ophüls. On a noté que Kane peut se réduire à une suite de récits à la première personne (sonore). Quant à la bande d'actualités, c'est un véritable chef-d'œuvre d'exposition qui ajoute à la diversité des points de vue subjectifs le jugement sans appel (mais insuffisant, incomplet) du document. Welles s'est servi là des « stock-shots » (archives, actualités réelles, documents de toutes sortes), truquant des plans (comme celui de Kane au balcon d'Hitler !) par ce que Truffaut appelle « cache-cache », équivalent au cinéma de la photo à sensation.

Mais c'est surtout dans le domaine du montage que Welles s'affirmait novateur (et il lui accordera par la suite de plus en plus d'importance). Contrastant violemment avec le plan-séquence, le montage court, ou montage-choc, nous jette un flot d'images pour nous résumer en quelques instants ce que le romancier évoque en cinquante pages. Le meilleur exemple de

ce montage métaphorique et abstrait, toujours chargé de symbolisme, est le calvaire de Susan, cantatrice contre son gré, menant au plan-séquence de l'empoisonnement évoqué plus haut. Welles y reprend la surimpression très en vogue au temps du muet, mais en l'assimilant et en la dépassant. Nous voyons cette séquence deux fois (ce double point de vue est encore une innovation) : d'abord sur un plan objectif, à travers le récit de Leland qui est dans la salle. Tandis que Susan commence à chanter, l'appareil nous découvre la moue sceptique de deux machinistes. Puis Susan raconte l'histoire et nous avons droit aux mêmes images, vues de la scène cette fois : le souffleur dans sa boîte, les projecteurs, le trou noir devant la jeune femme affolée. Ensuite, de maigres applaudissements, et une série de rapides fondus enchaînés : coupures de journaux, trou noir, projecteur aveuglant, tandis que Susan chante toujours le même air. Sa voix se change enfin en un cri, pour nous mener à la séquence en plan fixe du suicide. Ces deux séquences ont d'ailleurs approximativement la même durée. Notons encore la scène de la rupture entre Kane et Susan, où vient s'intercaler un plan de vitrail : l'œil « de la conscience » vient se superposer à celui de la femme.

Ce montage fondé sur la violence du rythme des images a profondément influencé certains jeunes réalisateurs américains, constituant si l'on veut un mouvement néo-expressionniste. On trouve la marque de Welles non seulement chez Wise et Robson, ses anciens collaborateurs, mais aussi chez Robert Rossen (*Les Fous du Roi*), Mankiewicz (*Le Château du Dragon*), Cukor (*Hantise*), Otto Preminger (*L'Homme au bras d'or*), Mackendrick (*Le Grand Chantage*), et surtout Nicholas Ray (*Derrière le Miroir*, *Le Brigand bien-aimé*) et évidemment Robert Aldrich (*Le grand couteau*, *En quatrième vitesse*...). On distinguerait des résonances Wellesiennes chez bien d'autres metteurs en scène : Fuller, Stevens, Minnelli, Blake Edwards, Kubrick ou même Joseph Losey ; et la filiation *D'un homme dans la foule* d'Elia Kazan est indiscutable par rapport à *Citizen Kane*. Orson refuse d'ailleurs violemment cette postérité, qui n'en demeure pas moins une criante évidence.

La liste serait trop longue des mérites inventifs de Welles dans *Citizen Kane*. Dans tous les domaines il innove, rénove, découvre. Un homme et un monde nous sont présentés sous plusieurs optiques différentes, le cinéma rejoignant le prisme romanesque. « Le but du film réside d'ailleurs plus dans la présentation du problème que dans sa solution » nous prévient Welles. (S'est-on assez avisé que les grands cinéastes posaient des problèmes, alors que les médiocres offrent des « solutions »). Cette attitude a troublé les critiques au point que l'un

d'eux est allé jusqu'à écrire : « Chez Welles, le fond c'est la forme ». En fait Orson n'est pas Valéry et il n'utilise toutes les possibilités rhétoriques de son art que pour servir avec le maximum d'efficacité les récits qu'il nous fait.

Qui en fin de compte était ce citoyen Kane ? Il était « à la fois égoïste et désintéressé, à la fois un idéaliste et un escroc, un très grand homme et un individu médiocre ». Il est la somme de quelques témoignages : aimé et haï, célèbre et inconnu, égoïste et généreux. A droite on le nomme communiste, à gauche fasciste. Lui-même dira : « Je suis, j'ai toujours été, et je serai toujours un Américain ». C'est peut-être Hearst, qui fut l'amant de la star Marion Davies, ou Jules Brulatour, propriétaire de Kodak, qui voulut faire de sa femme une grande cantatrice. C'est un peu Orson Welles lui-même, qui lui a donné beaucoup plus que son simple talent d'acteur. Kane illustre superbement l'Amérique brute et brutale, jeune et avide, exhibitionniste et cynique, extravagante et insolente de la fin du 19^e siècle. Il est le tenant du libéralisme économique soutenu par une franche démagogie politique. « C'est un homme qui abuse du pouvoir de la presse populaire et se dresse contre la Loi, contre toute la tradition de la civilisation libérale », déclare Welles qui, au moins dans ses écrits, le condamne. Les valeurs qui soutiennent le nouveau monde sont ici ouvertement dévoilées : l'argent, qui fait le malheur de Kane, la puissance, qui l'enferme dans la solitude, la presse (« Ce sont les manchettes qui font les nouvelles ! »), le bellicisme (l'entrée des girls à l'annonce de la guerre de Cuba), le luxe générateur d'ennui (la partie de campagne qui ressemble à un enterrement avec son sinistre cortège de voitures). On ne saurait donc soutenir sérieusement que Welles n'est qu'un réactionnaire. Il n'existe pas d'humanisme de droite et la critique opérée par Orson de la ploutocratie et du conformisme moral et social — que nous retrouverons dans toute l'œuvre du « Wonder Boy » — n'a pas soudain tourné court comme parfois celle de Chaplin. Mais cette critique est plus sentimentale et morale que méthodique : nul n'est moins matérialiste qu'Orson. Il a au fond du cœur le vieil idéalisme whitmanien, la générosité d'un Lincoln, et ne peut s'empêcher de penser à ce que son pays (et le monde) aurait pu être. Mais Kane, qui pille les trésors de l'Europe et les accumule sans être capable d'en jouir, représente un aspect de l'Amérique que Welles ne peut accepter. Et c'est précisément parce qu'il refuse nombre de ses valeurs que l'Amérique a fini par rejeter Orson, et non à cause de son goût de l'extravagance, très américain au fond.

Le mot de la fin donnant la clé (fausse peut-être) de l'exis-

tence de Kane, « Rosebud », manifeste sa propre nostalgie de l'enfance qu'Orson a donnée à son personnage. L'enfant jouait dans la neige (symbole bien connu de la pureté) quand on vint le chercher pour devenir ce grand citoyen. Il s'amusera de la richesse et de la puissance qu'elle donne comme d'un jouet colossal. Lorsque sa femme le quitte, Kane détruit, dans un accès de rage puérile, la chambre de poupées de Susan. Il n'épargne qu'une boule de verre, contenant une maison sous la neige, et sort en murmurant une première fois « Rosebud », que le maître d'hôtel note sans comprendre. Il s'en va, voûté, vieilli, reflété à l'infini par une galerie de glaces. Sortant sur la terrasse, il est salué par le cri d'un perroquet, contrepoint ironique et baroque à sa douleur. Nous retrouverons les glaces dans la séquence finale de *La Dame de Shangai*, et la terrasse en haut du château d'Arkadin, dans *Dossier secret*. Car Welles, comme tous les grands auteurs de films, comme Stroheim, Murnau, Bunuel, Vigo ou Resnais, est l'homme de quelques obsessions. La fuite du temps et les regrets qu'elle fait naître reviennent dans toute l'œuvre d'Orson : il n'est pas inutile de rappeler la fameuse précocité constatée plus haut, et que rarement jeunesse s'écoula si loin des sentiers battus. Ce côté « enfant gâté » se trahit aujourd'hui encore dans ses décisions les plus originales. Egocentrisme forcené, amour du jeu, caprices fréquents, colère brusque et terrible, affirmation véhémement de soi-même, enfantillages nombreux, escapades, sautes d'humeur, sens de la contradiction, sont les signes de cette jeunesse éternelle et fracassante. C'est ainsi qu'il s'exclamera : « J'ai besoin d'un million de dollars si je veux faire un film », alors qu'aucune de ses productions n'a coûté ce prix.

« Maturité de l'homme : retrouver le sérieux qu'il mettait au jeu étant enfant », écrit Nietzsche. Comment expliquer l'attitude de Kane envers Susan ? Cette volonté de réaliser l'irréalisable ? Il faut noter la similitude de désirs de ces deux êtres : matérialiser un rêve d'enfance. La rencontre s'effectue fortuitement, alors que Charles Foster Kane était allé à pied dans un quartier pauvre, dans l'intention de faire retirer du garde-meubles le mobilier de sa mère. Il est éclaboussé par une voiture au moment où Susan, qui souffre d'une rage de dents, sort de chez le pharmacien. Elle l'emmène chez lui, il lui fait oublier sa douleur par des tours, en dressant les oreilles. Elle lui confie qu'elle aurait voulu être cantatrice, mais qu'elle en a été empêchée par sa pauvreté. Il n'en faut pas plus pour que Kane lui sacrifie d'abord sa carrière politique, l'épouse, lui fasse construire l'opéra de Chicago (trois millions de dollars) et nie l'évidence, c'est-à-dire que Susan n'a pas assez de

voix. Il lui donnera les meilleurs professeurs, se fâchera avec son meilleur ami qui ne peut admettre cette folie, écrira lui-même des critiques élogieuses, voudra à toute force l'imposer au public. En fin de compte, il en fera un jouet (il est significatif qu'il murmure une première fois « Rosebud », lorsqu'elle le quitte). Quand il mourra, sa main serre la boule de verre. Faut-il en conclure que sa vie avait déjà cessé quand on vint le chercher chez ses parents ?

En fait, « Rosebud » n'explique pas tout : « Il n'y a pas d'homme dont la vie puisse s'exprimer par un mot. Rosebud n'est que la pièce manquante d'un puzzle gigantesque », déclarait l'auteur au moment de la sortie du film. Dans l'immense « salle à manger » de Xanadou, Susan essayait de se désenligner en rassemblant les pièces d'un puzzle géant ; en vain, car il en manquait toujours. De même pour Kane, et pour tous les hommes, on ne peut conclure, on ne connaît jamais qu'une infime partie de la vérité. « Peu de vies privées furent plus publiques », disent les actualités. Mais qu'en savent-elles ? *Citizen Kane* commence et s'achève par le plan d'un écriteau à l'entrée de Xanadou, indiquant « No trespassing » (défense d'entrer). La vie d'un homme reste un mystère impossible à percer. Le film est le récit d'une vaine tentative d'éluucidation de cette énigme : Thomson repart bredouille, sans même connaître le sens du mot de la fin. Or, ce « Rosebud » sert surtout à justifier l'emploi systématique du retour en arrière, cette déchronologie qui choqua tellement certains spécialistes à l'époque. Ces coups de sonde de la mémoire affective, ce début « fantastique » en fondus enchaînés, ces visions bizarres, ces brumes, ces contre-jours, ces scènes vues sous deux éclairages différents, ces recoupements, tout cela était absolument nécessaire (et en même temps gratuit). Welles s'est servi du procédé de narration en flashbacks parce qu'il était le seul qui convenait à cette lente découverte des apparences. L'usage quasi-constant de la contre-plongée participe d'une intention préalable : exalter la grandeur de l'homme en affirmant simultanément son impuissance ; les héros de Welles nous dominant, nous écrasent et nous jugent. Mais ils sont eux-mêmes dominés, écrasés et jugés par le décor où ils évoluent.

Citizen Kane, comme *Lola Montes*, autre chef-d'œuvre baroque, tente l'explication temporalisée d'un caractère, et par là de l'univers entier. Avec ce premier film en forme de manifeste, Orson Welles nous brossait un tableau de l'Amérique, le portrait d'un Américain, et le premier portrait de l'artiste par lui-même.

Le temps retrouvé

Retournons en arrière : Orson Welles n'avait nullement abandonné le théâtre ni la radio pendant sa première expérience cinématographique. Après avoir adapté, mis en scène et interprété un mélodrame de William Archer, *La Déesse verte*, et produit et réalisé un opéra d'Aaron Copland, *Le second ouragan*, il avait mis en scène l'adaptation de Houseman du roman de Richard Wright, *Un enfant du pays*, en mars 1941. Le jugement de l'écrivain noir fut significatif et sans détours : « Un seul Orson Welles suffit. Deux entraîneraient sans doute la fin de la civilisation. Dix mille feraient exploser la société comme une bombe ».

Après l'échec financier de *Citizen Kane*, Orson voulut tourner *Les Aventures de Monsieur Pickwick* de Charles Dickens, mais l'idée ne plut pas à la R.K.O., déjà moins bienveillante : on ne lui pardonnait pas son souverain mépris de l'argent (pour son premier film, Welles avait fait reconstruire un coûteux décor de rue, qu'il n'avait finalement pas utilisé). En fin de compte, on lui fit adapter un assez mièvre roman de Both Tarkington, *La splendeur des Amberson*. Le montage du film fut effectué pendant qu'Orson se trouvait en Amérique du Sud, « par le portier du studio », dit-il : « J'ai monté le film, en dépit du fait qu'il y avait des scènes dont je n'étais pas l'auteur, mais on modifia mon montage... Dans les *Amberson* figuraient deux séquences que je n'ai même pas dirigées. Notamment le dénouement (scène de l'hôpital), qui fausse complètement l'esprit du film tel que je le concevais : l'écroulement d'une grande famille américaine ». Par ce souci de concession commerciale, l'intrigue sentimentale (couple séparé par des malentendus) est passée au premier plan.

Comme *Citizen Kane*, *La splendeur des Amberson* retrace quelques décades de la vie américaine, à la fin du siècle dernier. Isabelle Amberson, appartenant à une famille alors riche et puissante, a préféré épouser Wilbur Minafer plutôt qu'Eugène Morgan, constructeur d'automobiles (et donc considéré comme un excentrique), qu'elle aime en secret. Un fils est né : George Minafer Amberson, qui devient un jeune homme insupportable d'orgueil et d'égoïsme. Avec l'appui de sa tante Fanny (qui elle aussi aime Morgan), et en invoquant le scandale, il empêche sa mère devenue veuve de se remarier avec l'industriel nordiste. Isabelle fait donc passer l'amour maternel avant l'amour tout court, mais finit par en mourir. George Minafer est lui-même amoureux de Lucy, la fille de Morgan. La jeune

filles l'aime aussi, mais refuse de céder à ses caprices et à sa mesquinerie. Le vieux major Amberson, grand-père de George, s'éteint en même temps que la puissance des Amberson. Le jeune homme ruiné doit accepter d'exercer un travail dangereux pour vivre ; plus tard, enfin amendé, il est renversé par une voiture et grièvement blessé. Lucy accourt aussitôt à son chevet, tandis que son père évoque auprès de Fanny le souvenir d'Isabelle.

L'argument, comme on peut le constater, ne laisse pas d'être fort banal et feuilletonesque, et seule la manière employée par Welles pour nous conter cette longue histoire, où il ne se passe à peu près rien, fait du film une œuvre valable et fascinante (une vision toute récente montre que *La splendeur des Amberson* n'a pas vieilli). L'analogie avec Marcel Proust, qu'elle soit due à une rencontre purement occasionnelle ou à une inspiration délibérée, est en tout cas indiscutable : c'est bien l'écoulement du temps qui est le véritable sujet du film et s'y inscrit en filigrane. Ici se vérifie encore l'art subtil et assuré du conteur qu'est Welles : il crée son propre temps, sans jamais utiliser les procédés rebattus et toujours irritants comme toutes les conventions trop connues (montres, horloges, calendriers qui s'effeuillent, indications triviales dans le dialogue). Dès le début, tandis que l'écran est encore noir, une *voix-off* (celle d'Orson qui exceptionnellement n'apparaît pas en chair et en os dans un de ses films) nous fait part de diverses considérations sur le passé, les us et coutumes du Sud après la guerre de Sécession, les moyens de transport, la mode des chaussures et des pantalons. Ces confidences sur le « bon vieux temps », accompagnées de quelques images rares et apparemment hétéroclites, sont faites sur un certain ton d'ironie émue propre à l'auteur. Nous voyons Eugène Morgan s'habiller pour aller donner la sérénade à sa belle ; mais, légèrement éméché, il tombe sur une contrebasse, perdant par cette futilité Isabelle. L'action est commentée par un chœur des citoyens, qui reviendra plusieurs fois s'intercaler dans l'action. Une vieille dame démontre que Isabelle Amberson et Wilbur Minafer auront des enfants impossibles. Et la *voix-off* nous dit que l'oracle ne se trompait que sur un point : les époux n'eurent qu'un enfant. Le déroulement de l'intrigue est cette fois chronologique, mais vingt années nous sont suggérées en quelques plans : le caractère irascible de George Minafer, sévèrement commenté par le chœur des braves gens, est rapidement dépeint ; on le voit rosser un camarade et donner des coups de poing au père de celui-ci, puis se parer en marquis à la Gainsborough dans une séquence probablement autobiographi-

que et qui manifeste de nouveau le goût de la mascarade et l'attachement à l'enfance, à ses ombres et à ses phantasmes. De même tous les personnages nous sont connus après la scène du bal, exposition étonnante d'efficacité et de brio : la caméra va de l'un à l'autre des invités, ne s'attardant pas quand le spectateur le souhaiterait pour en savoir davantage, mais nous situe sans insister les rapports des différents protagonistes. C'est tout un monde bourgeois, désuet et condamné, qui nous est présenté ainsi avec tendresse et une suprême élégance baroque.

Welles reprend le procédé du plan-séquence, dans la scène où George Minafer au retour d'un voyage se gave de tartes, tandis que la tante Fanny essaye vainement de le questionner sur Morgan. La caméra reste strictement immobile, comme engluée, avachie, fascinée soudain par les objets qui nous imposent leur présence obsédante et incongrue. Procédé réaliste d'ailleurs : il est arrivé à chacun de nous de demeurer ainsi en arrêt, suspendant pour un temps toute activité et toute pensée. Peu à peu nous sommes soumis à une tension presque insupportable, nous aussi nous brûlons littéralement de savoir, et c'est très précisément ce que cherchait Orson puisque la séquence se clôt par la crise de nerfs et la fuite de la tante qui n'a rien pu tirer du jeune goinfre. On trouve aussi dans *La splendeur des Amberson* un remarquable exemple d'enchaînement : Morgan écrit à Isabelle une lettre de rupture (il lui représente le choix nécessaire). C'est la voix lasse du narrateur qui nous la lit jusqu'à la moitié, sans que le texte nous soit montré ; puis on passe à un plan de la destinataire parcourant la lettre, tandis que la *voix-off* en achève la lecture, sur un ton très légèrement différent. Il faut souligner aussi les moments où la caméra s'échappe du studio pour la promenade en traîneau, à la fois charmante et comique. La séquence s'achève par une fermeture à l'iris sur la cahotante voiture de Morgan : c'est la fin de la période insouciant et heureuse. Admirable également nous apparaît la promenade en calèche de George et de Lucy, d'abord au pas tandis que le jeune homme s'efforce de présenter sa demande en mariage, puis brusquement au galop lorsqu'il y a renoncé. Welles ici refuse de se servir de la transparence, et une autre promenade symétrique nous montrera plus tard l'autre côté de la rue. Orson subordonne toujours les procédés rhétoriques aux intentions du récit, et sublimise tout ce qu'il touche.

Dans cette chronique de la déchéance d'une famille traditionaliste du Sud et de l'ascension d'une famille industrielle du Nord, on sent bien que la sympathie du metteur en scène va

aux Morgan. Et cependant personne n'est condamné, George Minafer lui-même, malgré ses anachroniques préjugés de caste, n'est pas dépourvu d'un certain charme. Il est le jeune chef indien Vendonah (« Ecrase-tout-sur-son-passage ») d'une fable contée par Lucy, qui ne peut s'empêcher de l'aimer, ne parvient pas à l'oublier, et pourtant le chassera comme le guerrier peau-rouge fut chassé d'un lieu nommé « Ils-n'y-pouvaient-rien ». Par son opposition au constructeur symbolisant le progrès tourné vers l'avenir, par son amour tyrannique et exclusif, il entraînera sa mère au fond d'une vie de réclusion et d'amertume. Et pourtant ce jeune frère de Kane est enveloppé de la même tendresse que les autres par le réalisateur (on chercherait en vain dans l'œuvre d'Orson un être totalement mauvais). Ainsi la tante Fanny, lorsqu'elle s'écroule, morte de fatigue après avoir parcouru toute la ville à pied faute d'argent, ou le major Amberson quand il sent venir la mort et délire : « Hum, ça doit être dans le soleil... Il n'y avait rien d'autre que le soleil au commencement... le soleil... la terre est sortie du soleil... et nous, nous sommes sortis de la terre... alors de toute façon nous avons dû être dans la terre... » Le vieillard, les yeux dans le vide, s'appuie contre la cheminée et sa tête en paraît soudain un ornement. La séquence est bouleversante, comme le seront les plans de la rupture de George et de Morgan, entre les portes doubles du hall d'entrée, tandis que les battants nous renvoient les reflets de chacun, ou le gros plan du jeune homme dans une vitre, entouré des lumières de la nuit ; ou comme le passage d'ombres sur le visage d'un personnage menacé par la mort, procédé que nous retrouverons plus tard dans *Othello*. Œuvre plus « classique », plus sage dans son déroulement que *Citizen Kane*, *La splendeur des Amberson* n'en manifeste pas moins la permanence du style wellesien.

Il faut évoquer l'étonnante direction d'acteurs dans les deux premiers films d'Orson. Certains d'entre eux se révèlent pourtant médiocres lorsqu'ils sont utilisés ailleurs : c'est que Welles communique à chacun cet enthousiasme, cette flamme, et aussi cette rigueur unique qui l'animent quand il joue lui-même. Sa longue expérience théâtrale lui a surtout enseigné qu'un acteur séparé de son décor ou des autres acteurs est un corps sans vie. Il n'indique pas à ses partenaires le meilleur jeu de scène possible, il le leur laisse trouver eux-mêmes : « S'ils sont dans une posture inconfortable, c'est que je la leur ai vu prendre... Je ne suis pas un bourreau d'acteurs... Si mes acteurs semblent manquer de confort, c'est parce que je crois qu'en général, dans les films, les acteurs ont trop de confort : on

les laisse faire tout ce qui leur passe par la tête au lieu de leur demander de faire au moins semblant d'être des créatures de chair et d'os ». Le décor lui-même devient lui-même acteur pour la caméra d'Orson, qui le fouille et lui rend sa force expressive et dramatique : ainsi pour la demeure de *La splendeur des Amberson*, que l'on quitte fort peu, et dont les escaliers, les tapis, les tentures, les tableaux, les lustres, les vitraux modern-style (figurant déjà dans *Citizen Kane*) et le hall d'entrée ont une présence fascinante et par là inoubliable. Quant aux interprètes, venus le plus souvent de la troupe du « Mercury Théâtre », ils ignorent absolument l'autocritique et jouent « au-delà », dans un état second et paroxystique. Seuls Stroheim et Chaplin avaient su obtenir de leurs acteurs qu'ils parviennent ainsi à se dépasser.

Le générique de *La splendeur des Amberson* est lu par le narrateur et se termine ainsi : « J'ai écrit et dirigé ce film et mon nom est Orson Welles ». Et ses détracteurs de ricaner sur cette omni-présence écrasante de l'auteur. Il conviendrait de leur rappeler que parler de soi sans cesse est sans doute le meilleur moyen de se cacher et révèle peut-être une pudeur et une discrétion d'une qualité rare. En nous parlant de lui-même, Welles nous donne sans cesse à voir — le monde — et à penser — à nous-mêmes.

Mésaventures et mystification

La splendeur des Amberson eut encore moins de succès auprès du public que *Citizen Kane*. Aussitôt le film achevé, Orson était parti pour l'Amérique du Sud avec Richard Wilson, son assistant au « Mercury » et Norman Foster pour les prises de vues de *It's All True* (« Tout cela est vrai »). Il avait réussi à décider un Secrétaire d'Etat à financer son projet. Le film devait se composer de trois épisodes ; le premier, en couleurs, contant l'histoire de la Samba, se déroulait pendant le Carnaval de Rio ; le second, *Jangaderos*, était l'histoire de quatre pêcheurs brésiliens devenant des héros nationaux, et se situait très près du documentaire ; le dernier, *My friend Benito* (« Mon ami Benito »), consistait en un scénario de Robert Flaherty sur les courses de taureaux. Le gouvernement accordait à l'entreprise une allocation de 300 000 dollars payables à la projection du film. Orson et son équipe demeurèrent quatre mois en Argentine, au Brésil et au Mexique, et malgré

les pires difficultés matérielles impressionnèrent 30 000 mètres de pellicule.

C'est le moment que choisit la R.K.O. pour changer de direction : Shaeffer fut remercié. *It's all true* resta inachevé et le contrat de Welles fut dénoncé. Pour couronner le tout, *Journey Into Fear* (« Voyage au Pays de la Peur »), petit thriller adapté d'un roman d'Eric Ambler, qu'Orson avait accepté de réaliser, fut terminé par Norman Foster, inoffensif tâcheron. « Durant les cinq premières séquences, j'étais sur le plateau, décidais les angles. Ensuite, je disais souvent où placer la caméra. En d'autres termes, je venais sur le plateau avec la caméra, déterminais le cadrage, faisais un essai de lumière et décidais que sur telle phrase du dialogue la caméra serait à tel endroit, etc. J'ai donc, en quelque sorte, « dessiné » le film, mais je ne l'ai pas à proprement parler mis en scène. »

En fin de compte, Orson accepte la paternité des cinq premières bobines de *La splendeur des Amberson*, *Journey into Fear* n'est pas plus de lui que *Le troisième homme* ; quant à *It's all true*, il n'a jamais été projeté en public. La R.K.O. brûla la seconde histoire et garda la première au fond d'un tiroir, sans espoir de l'en voir sortir (le gouvernement ayant remboursé l'excédent d'impôts). De plus, les frères King n'ont eu aucun scrupule à plagier Welles et Flaherty, en réalisant récemment *Les clameurs se sont tues*, distribué... par la R.K.O., et qui reçut l'Oscar du scénario original !

Malgré la part réduite prise par Orson pour *Journey into Fear*, il convient de dire quelques mots de cette bande mineure, parce que Welles est responsable de l'adaptation (avec Cotten) et qu'il s'agit d'une escapade vers un genre assez peu pratiqué par l'auteur de *Citizen Kane* : la parodie. L'histoire se passe en Turquie pendant la guerre. Un jeune ingénieur américain, qui détient des secrets d'artillerie, est suivi par un tueur au service de la Gestapo, et protégé d'assez loin par le chef des services secrets de renseignements turcs (qui n'est autre que Welles, caché derrière d'énormes moustaches, et qui semble s'amuser follement). Le film commence par l'assassinat d'un fakir dans une boîte de nuit à Istamboul, continue par une croisière sur la Mer Noire dans un vieux cargo époustouffant, avec une danseuse blasée (jouée par Dolorès del Rio, alors fiancée à Welles) et se termine par un duel au pistolet sur la façade d'un palais de Batoum. Le chef de la police félicite l'Américain qui répond : « J'étais fatigué de toujours me sauver : je me suis fâché ! ». Il ouvre une porte et s'en va...

Les poncifs du genre sont ici outrés ou bousculés : l'Américain est peureux et maladroit, il a un revolver trop grand pour entrer dans une poche, et se bat avec un canif et un parapluie ! Le tueur est un monstre grasseyeux, qui se passe une rengaine sur un phono qui déraile, chaque fois qu'il va « travailler » (pastiche du *Maudit* de Lang). L'ingénieur, chaque fois qu'il est en danger, se lance dans un monologue intérieur destiné à son épouse, où il lui exprime sa fidélité. L'humour, ne l'oublions pas, n'est jamais complètement absent des films de Welles. Cette mystification assez réussie qu'est *Journey into Fear* en est la meilleure preuve. Après sa rupture avec la R.K.O. (1^{er} janvier 1942), Orson réalisa pour le théâtre aux armées un spectacle de music-hall et de magie de deux heures trente, le « Mercury Wonder Show », où paraissaient également Cotten, Marlène Diétrich (que Welles sciait en deux) et Rita Hayworth (qu'il épousa en 1943). Pour la radio, il fit des émissions de propagande hebdomadaires, *Hello Americans!* et *The Orson Welles Show*, où jouèrent Katherine Hepburn, Laurence Olivier, John Barrymore et bien d'autres, ainsi qu'un très grand nombre d'adaptations de Shakespeare, Flaubert, Conrad, Hemingway, Gogol, Voltaire, Molière, Tchekov, Molnar, etc. Il publia aussi des articles de tous genres dans divers journaux, notamment à l'occasion des campagnes pour la réélection de Roosevelt.

N'ayant plus la possibilité de réaliser des films, Orson apparut comme acteur, dans *Jane Eyre* de Robert Stevenson, où il tenait le rôle de Rochester (c'est la seule fois de sa vie, à notre connaissance, où il soit apparu aussi maigre sur un écran !), dans *Follow The Boys*, revue pour l'armée où il reprenait son numéro de prestidigitation avec Marlène. En 1945, il joua un laborieux mélo d'Irving Pichel, *Demain viendra toujours*. Il incarnait un homme disparu pendant la première guerre mondiale et qui revient chez lui vingt ans après. Son épouse est bien la seule à ne pas le reconnaître...

L'année suivante, Welles revint à la mise en scène de cinéma : Sam Spiegel (producteur, depuis, du *Pont de la rivière Kwai*), sur le conseil de William Goetz, lui confia la réalisation du *Criminel* (*The Stranger*). Encore dut-il accepter de respecter le plan de tournage prévu, et renoncer ainsi à toute possibilité d'improvisation (or, comme Jean Renoir, il ne respecte justement pas le découpage, c'est un expérimentateur. Pour *Citizen Kane*, il n'y avait qu'une seule copie du scénario, et Orson changeait les rôles avant de tourner). L'énumération des malheurs professionnels de Welles — qui n'est pas terminée — paraîtra peut-être superflue à certains qui diront : après

tout, il n'est pas le seul à n'avoir pu faire ce qu'il voulait (il a dit : « Le seul film que j'aie jamais écrit du premier au dernier mot et pu mener à bien est *Citizen Kane* »). En vérité, je crois qu'il faut célébrer chacun de ses films comme une victoire de l'opiniâtreté artistique sur la rapacité financière de producteurs qu'il s'amuse à changer de temps en temps, lorsqu'ils ne se méfient pas assez, en mécènes involontaires : « Le cinéma est la boîte de couleurs la plus coûteuse que l'on ait jamais inventée ».

Welles n'a jamais voulu se discipliner, et devenir un rouage docile de la machine hollywoodienne, broyeuse d'individualités fortes ; il est resté libre, et a gardé vis-à-vis des canons de la production un esprit toujours frondeur et antitraditionnaliste. Son sort est semblable à celui de deux autres grands poètes tragi-comiques de l'écran : Eric Von Stroheim et Charlie Chaplin. Tous trois s'exilèrent, en ne réussissant à tourner que peu des films auxquels ils tenaient davantage (parmi les projets qu'Orson ne put jamais réaliser : *Le Roi Léar*, *Jules César*, *Faust*, etc). « Je ne peux pas passer mon existence dans les festivals ou les restaurants à mendier des fonds », déclare aujourd'hui un Welles désabusé.

Plus que jamais, il nous apparaît donc solitaire et unique, et nous nous sentons conviés à le considérer comme aussi prestigieux que maudit.

Le moins bon film de Welles

« Il n'y a rien de moi dans *Le Criminel* », déclarait récemment Orson. « C'est John Huston qui rédigea le scénario sans signer au générique ; je l'ai tourné pour montrer que je pouvais être un aussi bon réalisateur que n'importe qui d'autre, et de plus, en dix jours de moins que le tournage prévu. Mais je n'ai pas écrit un mot du scénario. Si, j'écrivis quelques scènes que j'aimais bien, mais on les a coupées ; elles se passaient en Amérique du Sud : cela n'avait rien à voir avec l'histoire. Non, ce film ne m'intéressa absolument pas. Pourtant je ne l'ai pas fait avec cynisme, je n'ai pas cherché à le bâcler : au contraire, j'ai essayé de faire de mon mieux. Mais c'est de tous mes films celui dont je suis le moins l'auteur. Je ne sais pas s'il est bon ou mauvais. Les seules petites choses que j'aime vraiment, ce sont les notations sur la ville, le droguiste, les détails de ce genre ».

L'action commence en Amérique du Sud. Un détective de la commission de contrôle des crimes de guerre décide de relâcher Mimeke, un nazi, et de le suivre pour retrouver son chef, Franz Kindler, disparu après la guerre. Il le file jusqu'à une petite ville du Middle West. Mais Mimeke disparaît aussitôt sans laisser de traces (supprimé par Kindler). Ce dernier est devenu Charles Rankin, paisible instituteur, et se marie le jour même de l'arrivée du policier. Celui-ci est amené peu à peu à le soupçonner, et, pour le confondre, dévoile la vérité à la jeune épouse du nazi. Kindler-Rankin imagine alors un piège pour tuer sa femme, mais c'est lui qui périt, embroché par l'ange voyageur de l'horloge municipale qu'il avait arrangé lui-même.

A la sortie du *Criminel*, les détracteurs de Welles eurent beau jeu de s'esclaffer sur la dégringolade du génie. En fait, cette besogne de commande est moins détestable qu'on a bien voulu l'affirmer, et que l'on veuille bien croire que cette indulgence ne doit rien à la politique des auteurs. Mais il y a quelques séquences dans ce film qui ne sont pas indignes de *Citizen Kane* ou de *La splendeur des Amberson*. Simple fait que ce ne soient que des moments établit qu'il s'agit là non d'une œuvre véritable, mais d'une bande anodine et qui pourrait être anonyme. Le début est remarquable : la caméra de Russel Metty suit Mimeke en longs travellings, à travers des quais, des passerelles, des postes de douane, des poutres, sans profondeur de champ, en une séquence impressionniste où l'espace est découpé en zones d'ombres plus ou moins fortes traversées de quelques rares éclairs de luminosité. La façon dont nous découvrons la petite ville assoupie est aussi à signaler, comme un peu plus tard le meurtre de Mimeke : il se trouve avec Kindler dans une clairière, et lui propose de se repentir. Ils s'agenouillent et Kindler étrangle l'autre très froidement. Ensuite, les choses se gâtent, jusqu'à la scène finale marquée d'un assez mauvais goût : tout se passe comme si Orson avait raisonné ainsi : « Ils veulent du suspense, du spectaculaire, eh bien ! je vais leur en donner ! ». Mais entre temps quelques passages estimables retiennent notre attention : à un souper, Rankin dit : « Marx n'était pas allemand, il était juif ». La même nuit, le nazi donne un coup de pied à un chien ; enchaîné sur le policier réveillé en sursaut qui conclut : « Seul un nazi pouvait dire cela ». L'angoisse, ressort fondamental du genre, se traduit dans la séquence où Rankin veut aider sa femme à enlever un collier ; inconsciemment troublée, elle s'affole, le fil se rompt et les perles roulent sur le sol. La scène est d'ailleurs muette. Un moment d'humour

bien venu : la partie de dames où tandis que Rankin est absorbé par l'idée de son piège, le droguiste en profite pour essayer de tricher. Quoi qu'il en soit, *Le Criminel* n'occupera guère de place dans nos cinémathèques personnelles.

Toujours en 1946, Orson se lança dans *Autour du Monde*, adaptation du *Tour du Monde en 80 jours*. Il considère ce spectacle comme sa meilleure production. Il s'agissait d'une comédie musicale de Cole Porter, se déroulant à Londres, Suez, Hong-Kong, Yokohama, San Francisco, en Chine, et dans l'Himalaya ! Welles figurait le détective Fix. Il travailla d'abord en collaboration avec Mike Todd. On dit qu'ils auditionnèrent jusqu'à des éléphants... Mais Todd, après avoir engagé 30 000 dollars dans l'affaire, et quoiqu'habitué lui-même à voir grand, fut dégoûté de son associé lorsque celui-ci parla de faire jaillir un puits de pétrole au milieu de la scène, pendant une danse de jeunes personnes vêtues de robes fort coûteuses. Il abandonna, mais reprit plus tard le projet d'Orson qui voulut tourner *Autour du Monde* en 1948, mais ne trouva jamais l'argent nécessaire. Le spectacle fut un triomphe. Un critique ayant écrit qu'on y trouvait tout ce qui pouvait exister sauf un évier, la représentation suivante commença sur une scène nue, avec seulement... un évier. Et Welles déclara tranquillement aux spectateurs : « Maintenant il ne manque plus rien ! ». *Autour du Monde*, « extravagance satirique et musicale », utilisait le mélange du théâtre et du cinéma inauguré par Orson. Bert Brecht, passionné par ce procédé, travailla un moment avec Welles sur une production qui malheureusement ne vit jamais le jour.

Le retour de notre homme à la réalisation de films se fit, s'il faut l'en croire, de manière curieuse. Ayant besoin de 50 000 dollars pour les décors d'un spectacle qu'il montait à Boston, Orson appela au téléphone, en désespoir de cause, un producteur d'Hollywood et lui dit : « Versez-moi 50 000 dollars et je réalise immédiatement un film pour vous ». « D'accord. Quel sera le titre ? » Avisant un magazine policier qui traînait dans la cabine, Welles lut un titre au hasard. Et c'est ainsi que fut réalisé *La Dame de Shangai* ! On emprunta le yacht d'Errol Flynn, et on se transporta à Mexico, puis en pleine jungle. Welles y fit reconstruire un village de pêcheurs. La fin fut tournée à San Francisco. Quand les producteurs de la Columbia et leur patron Harry Cohn virent le résultat, ils furent à tout jamais dégoûtés d'Orson : non seulement il avait raconté ce qu'il voulait à sa propre manière, mais il saccageait le mythe de Rita Hayworth, devenue mangeuse d'hommes,

les cheveux courts. Ils se vengèrent au montage, comme de juste, et certaines séquences furent censurées.

Orson iconoclaste

La Dame de Shangai, c'est Elsa Bannister, épouse d'un avocat célèbre et boîteux. Michael O'Hara, un marin mélancolique, la rencontre un soir à Central Park, la défend contre des voyous et en devient éperdument amoureux. Le lendemain, Arthur Bannister, le mari, vient proposer à Michael de l'engager pour une croisière. Il accepte avec réticence. L'associé de Bannister, Grisby, lui propose bientôt de simuler son assassinat « pour toucher une assurance-vie ». Michael finit par accepter, et, moyennant 5 000 dollars, signe une déclaration reconnaissant le meurtre. A San Francisco, Grisby est réellement assassiné, et Michael arrêté passe en jugement. Il s'échappe du tribunal et se réfugie dans un parc d'attractions abandonné, où il assiste au règlement de comptes de Bannister et d'Elsa, qui est la véritable coupable. Les époux s'entretuent, et Michael s'en va seul, innocenté et un peu plus désabusé.

Le sacro-saint sujet, cher aux maniaques du « message », n'est que l'excuse des médiocres : adaptant un obscur roman de Sherwood King, Orson en a fait cette fable moderne atroce et terrible qu'est *La Dame de Shangai*. C'est d'abord une grande leçon de cinéma : tout ici s'exprime par des moyens qui n'appartiennent qu'au septième art. Aucune des séquences n'est traitée de la même manière, mais si la technique varie, le style reste le même, car il est précisément celui de la diversité, du contraste, de la passion, et fait ressentir l'étrangeté du monde à partir de matériaux réels. Welles fait éclater l'anecdote dramatique qui lui sert de prétexte, sous nos yeux, dès la première séquence, d'inspiration littéralement surréaliste. Et l'œuvre s'ordonne ensuite sur un crescendo dramatique horrible et rigoureux, dont les moments de pause, au lieu de briser le rythme, apportent au contraire un je ne sais quoi d'incrognou et de plus effrayant encore. Tous les chemins mènent au pire, et il règne dans *La Dame de Shangai* une atmosphère quasi irrespirable de catastrophe imminente. Grisby annonce d'ailleurs à Michael incrédule la fin prochaine du monde, « d'abord les grandes villes, puis les petites cités... »

C'est surtout par l'utilisation des arrière-plans à des fins métaphoriques que *La Dame de Shangai* dépayse le spectateur, le bouscule et l'entraîne dans son tourbillon : la vie y grouille,

le détail accapare l'attention de la caméra. Et souvent, contrairement aux bons usages de la syntaxe cinématographique, on ne nous montre pas le personnage qui parle, simplement parce qu'il se trouve dans le champ quelque chose de plus intéressant. La scène d'amour a lieu devant un aquarium : des pieuvres, des squales, des tortues géantes, démesurément gros, envahissent et obscurcissent l'écran, symboles d'autres monstres d'apparence plus aimable. Lorsque Elsa rejoint Michael dans un théâtre chinois, les attitudes hiératiques des interprètes et les gestes ponctués de coups de gongs évoquent des sacrifices rituels et des cérémonies expiatoires qui apportent un contrepoint insolite et barbare à un procès qui ne l'est pas moins. C'est Bannister qui défend Michael et il a l'air ravi à l'idée de perdre une cause qui est celle de l'amant de sa femme. Il se cite lui-même comme témoin, posant des questions et y répondant de la même voix monocorde, sous l'œil ahuri des juges. Puis, tandis que le procès se poursuit, on peut voir à l'arrière-plan, au fond de la salle, quelqu'un éclater de rire sans raison apparente, se faire rappeler à l'ordre par une voisine, tandis qu'une bonne dame essaye de se débarrasser de son chewing-gum qui lui colle aux doigts ! Le bruitage de cette séquence est exemplaire : on parvient à percevoir le bruit étrange et inquiétant du veston de l'avocat, et les moments de silence deviennent insoutenables. Lorsque Michael s'échappe, le procureur, désolé semble-t-il de perdre une proie si facile, glapit : « Il faut qu'il vive (Michael a avalé un tube de cachets), afin qu'on puisse appliquer la loi et l'exécuter... »

Comment oublier la fuite d'Elsa, dans la nuit, en robe blanche, à travers les ruelles d'Acapulco ? Le grand angulaire en fait un véritable vol aérien et féérique, et nous avons alors pour « La Dame de Shangai » les yeux d'O'Hara, qui la compare à Rosalinde. De ces scènes « qui ne se racontent pas » émane un curieux pouvoir de fascination. Le cinéma, c'est la magie noire, l'envoûtement. Qui mieux qu'Orson a su nous enchanter, nous glacer d'horreur lorsqu'en gros plan Grisby, traître ruisselant de sueur, éclate d'un rire épouvantable, expliquant à Michael qu'un disparu est vite considéré comme mort, alors que l'on ne peut être condamné pour un crime si le cadavre de la victime n'est pas retrouvé ? Les cris des mouettes passant au-dessus des deux hommes jettent une note sinistre sur cet affreux marché.

Mais c'est indiscutablement le dernier quart d'heure qui apporte la meilleure preuve qu'en art, la vérité est dans l'excès et que le manque total, naturel et évident de mesure de Welles en fait le plus original des créateurs. Michael dégringole d'abord

un long toboggan, absorbé par une gueule béante de monstre en carton, et parvient à la galerie des glaces : là Bannister survient, sa claudication répétée en dix bandes verticales. Elsa l'attend. Ils tirent tous deux au jugé sur l'un quelconque des reflets, espérant atteindre un corps et non seulement une image dans un miroir. Dans un grand fracas de verre brisé, seule une grimace indique finalement qu'une cible a été touchée. Nous verrons plus loin qu'il ne s'agissait pas là d'exercice de style gratuit pour esthète attardé, mais bien de la représentation visuelle et perceptible d'une idée-force.

Un soir, sur une petite île des Antilles, après un « pique-nique » organisé par l'avocat, et qui se révèle aussi lugubre que celui de *Citizen Kane*, Michael raconte à l'intention des trois autres une fable : « Nous faisons escale un jour dans une baie infestée de requins. Nous décidâmes une partie de pêche et je ferrai le premier. L'animal avait été déchiré par l'hameçon. On vit alors se presser un, puis dix, puis cent requins, alléchés par le sang qui coulait de la blessure. De ses entrailles déchirées montait une odeur pestilentielle. Les gueules des monstres s'ouvraient, larges et féroces. L'un d'eux était blessé, sans défense. Qui l'aurait ? Ils se ruèrent l'un sur l'autre, s'arrachant des lambeaux de chair vivante, avec de formidables claquements de mâchoires. Un relent de meurtres flotta sur l'océan... Je n'avais rien vu de plus hideux, jusqu'à votre pique-nique de ce soir... Mais rappelez-vous ceci : pas un seul parmi les requins ne survécut cette fois-là dans cette mêlée stupide et monstrueuse... »

C'est donc de requins s'il s'agit dans *La Dame de Shangai*. Leur victime, O'Hara, est un garçon trop sentimental qui avoue dès le début : « Lorsque je commence à me conduire comme un idiot, rien ne peut m'empêcher de le faire jusqu'au bout ». Il n'a pourtant rien d'un pâle soupirant sans expérience de la vie : il a tué un traître pendant la guerre d'Espagne, alors qu'il combattait dans le camp des républicains. Il fera l'apprentissage, à ses dépens, de la sauvagerie aveugle, de la férocité absurde qui régissent les rapports humains dans le monde moderne, et, au terme de cette aventure atroce, il haussera les épaules au spectacle de Rita agonisante (il la retournait même du bout du pied, m'a-t-on dit, mais ce plan fut coupé) et conclura, dans l'aube blafarde de Frisco : « Mon innocence éclate, mais innocent ou coupable, ça ne veut rien dire, l'essentiel est de savoir vivre vieux... Je vais essayer de vivre assez longtemps pour l'oublier... Peut-être mourrai-je d'avoir essayé de l'oublier ». Bannister et Grisby sont des requins, personnages stroheimiens dont la laideur physique reflète parfaite-

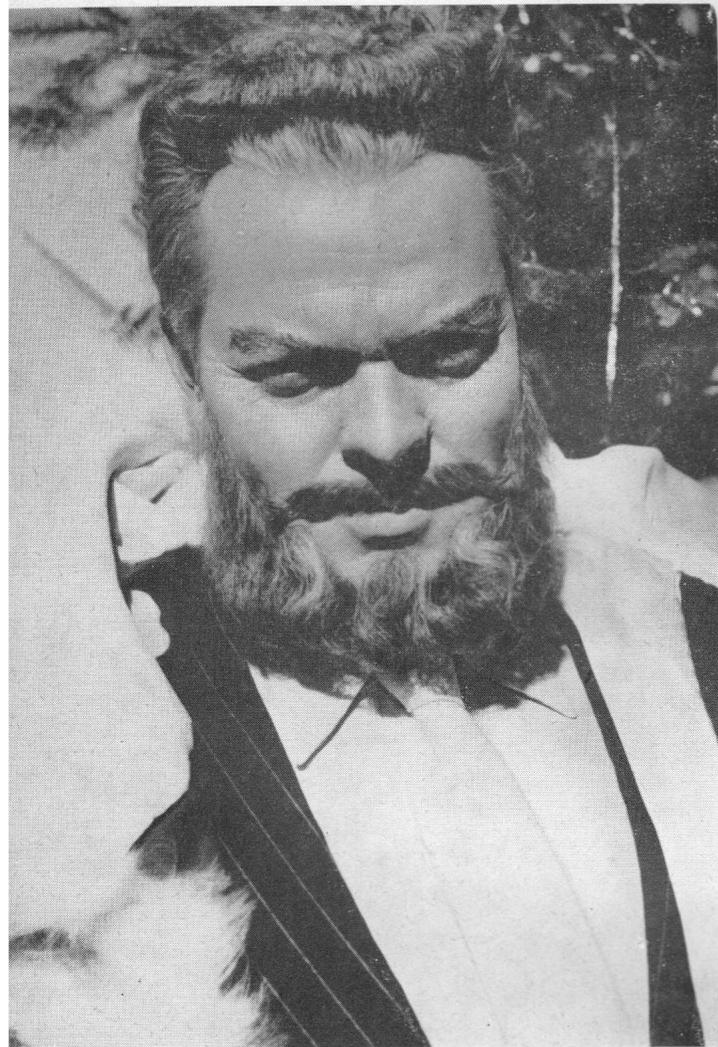
ment la vilénie (doués cependant d'un certain sens de l'humour : les derniers mots du premier à sa femme qui vient de le blesser à mort : « Tu as eu tort, tu vas avoir besoin d'un bon avocat » !). C'est la seule fois sans doute où Welles ait laissé à d'autres le soin de figurer les agents du mal. Il est intéressant de noter que c'est le seul rôle aussi qu'il ait joué (presque) sans maquillage. Quant à Elsa, elle est le pire monstre conçu par Orson, désireux de régler leur compte à quelques mythes qu'il estimait encombrants...

Avant la réalisation de *La Dame de Shangai*, Rita Hayworth était une star très populaire : adulée du public, valeur sûre au « box-office », sa photo avait orné les chambrées de G.I. pendant la guerre, et on avait même baptisé une bombe atomique Gilda, du nom d'un film dont elle avait été l'héroïne. Son terrible époux ne l'en traitait pas moins, en public comme en privé, d'une manière fort cavalière : il lui arriva de convoquer les photographes en pleine nuit et de s'exclamer, triomphant : « Hein ! N'est-elle pas aussi belle que pendant la journée ? » Ou bien il faisait des fugues et on le retrouva paraît-il caché dans un hôtel, sous le nom de John Wilkes Booth (l'assassin de Lincoln), après quoi il déclara : « J'avais besoin de paix ! » Mais il se surpassa dans *La Dame de Shangai*, déboulonnant l'idole de millions de « fans », bafouant ouvertement un mythe intouchable. Il s'y prit très adroitement : longtemps, le spectateur ne se doute pas de la hideuse réalité cachée sous la divine apparence de Rita. Blonde, superbe, sculpturale, elle continue à incarner un idéal fondé avant tout sur la fascination physique qu'elle exerce. Sa beauté la met au-dessus de tout soupçon. Elle est Rosalinde. Elle est l'innocence et la pureté. Souveraine d'un univers ignoré (et qui le restera à cause des coupures. On sait seulement que les Chinois lui obéissent avec dévotion), une Déesse, assurément, habitant pour quelque temps un corps terrestre et qui semble pourtant inaccessible. Il faut noter à ce sujet la séquence où elle est étendue, presque nue, sur un rocher, en proie aux regards lourds de convoitise de quelques mâles répugnants, ravalés au rang de voyeurs (Grisby l'observe à la jumelle). Dans cette perfection des lignes, aucune corruption n'apparaît. Quant à l'intégrité morale... un détail pourrait éveiller le doute : un sourire très légèrement dédaigneux lorsque Michael lui propose de fuir avec lui, disant qu'il disposera de 5.000 dollars « pour commencer » (4). Mais cette ombre est presque imperceptible, et d'ailleurs le spectateur est aveugle.

Et soudain c'est la brusque révélation finale : l'ange était un démon, l'exquise *Dame de Shangai* a tué, non par passion (ce qui lui vaudrait l'indulgence des juges et des spectateurs), mais par



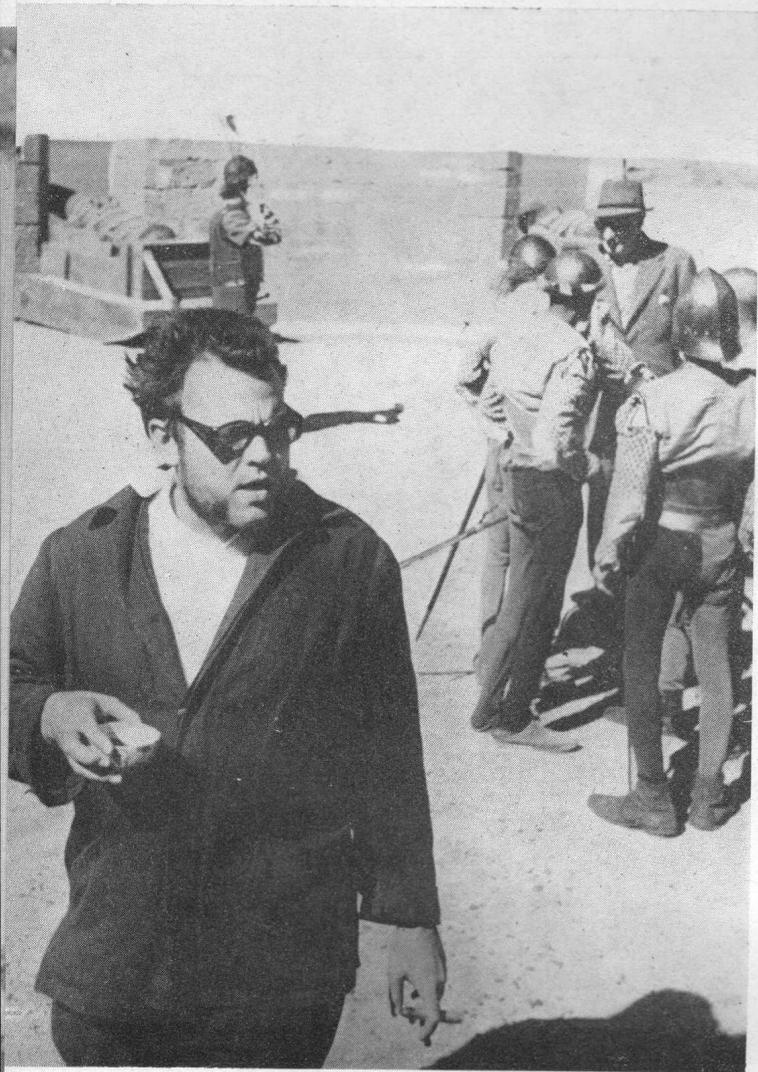
Avec Marlene Dietrich, dans un numéro de prestidigitation



Monsieur Akadin



Essai de Mischa Auer pour *Don Quichotte*, près de Paris.



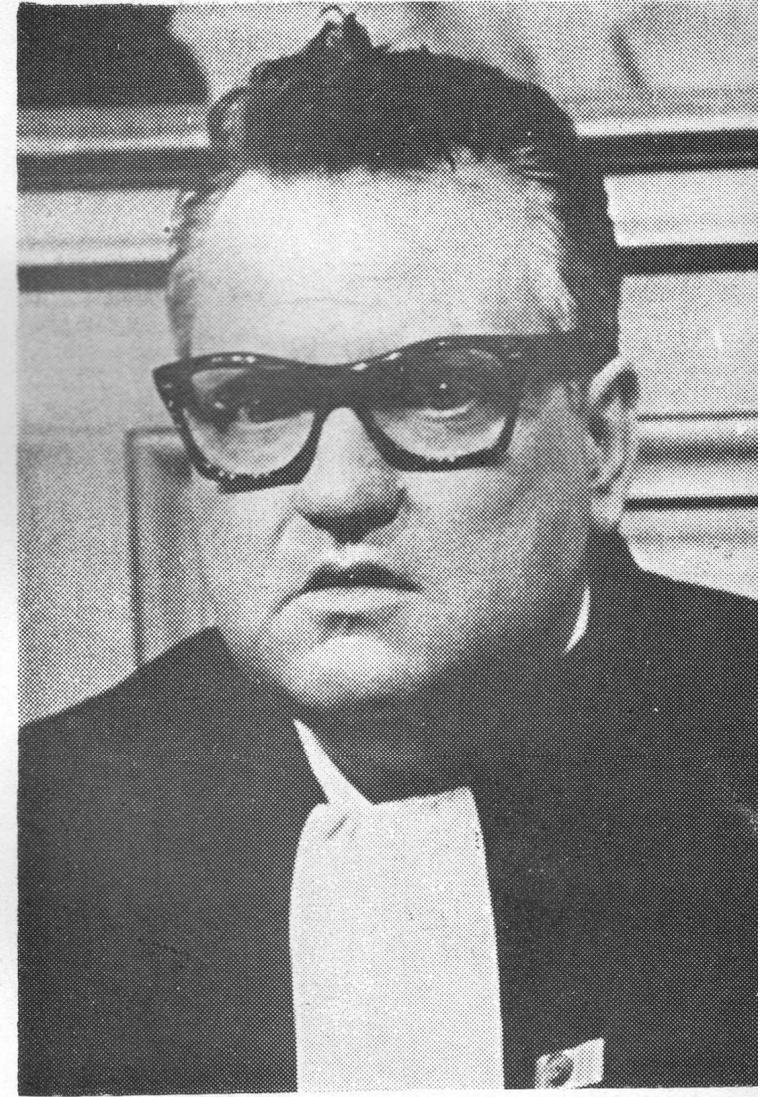
A Mogador, pendant les extérieurs d'*Othello*



Dans un rôle comique à la T.V. américaine (1956)



A Madrid, pendant le tournage d'*Arkadin*

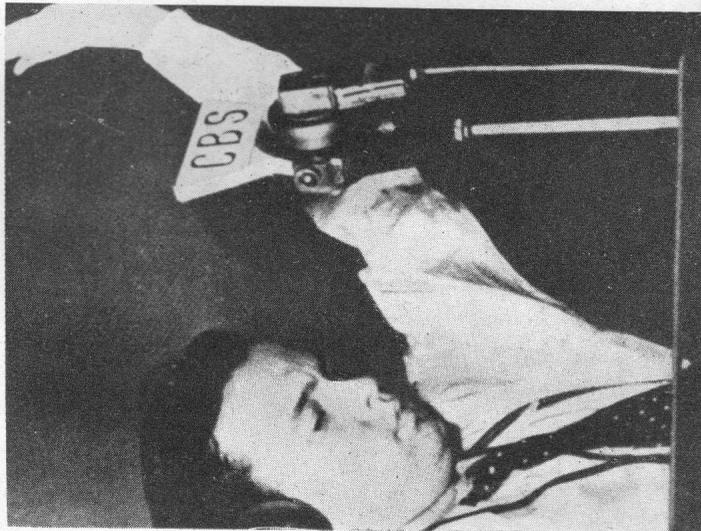


Le jeune avocat de *Drame dans un miroir* (de Richard Fleischer)



Avec une future productrice, une ancienne chanteuse, la foule de Cannes et au premier plan *Crocodile*, cadeau de Zanuck.

Interprétant *Le Roi Lear* à New-York, malgré un accident, entouré de Viveca Lindfors (à genoux), Sylvia Short (à gauche), Geraldine Fitzgerald (à droite) et d'autres acteurs.



Pendant la fameuse émission sur les Martiens, en 1938

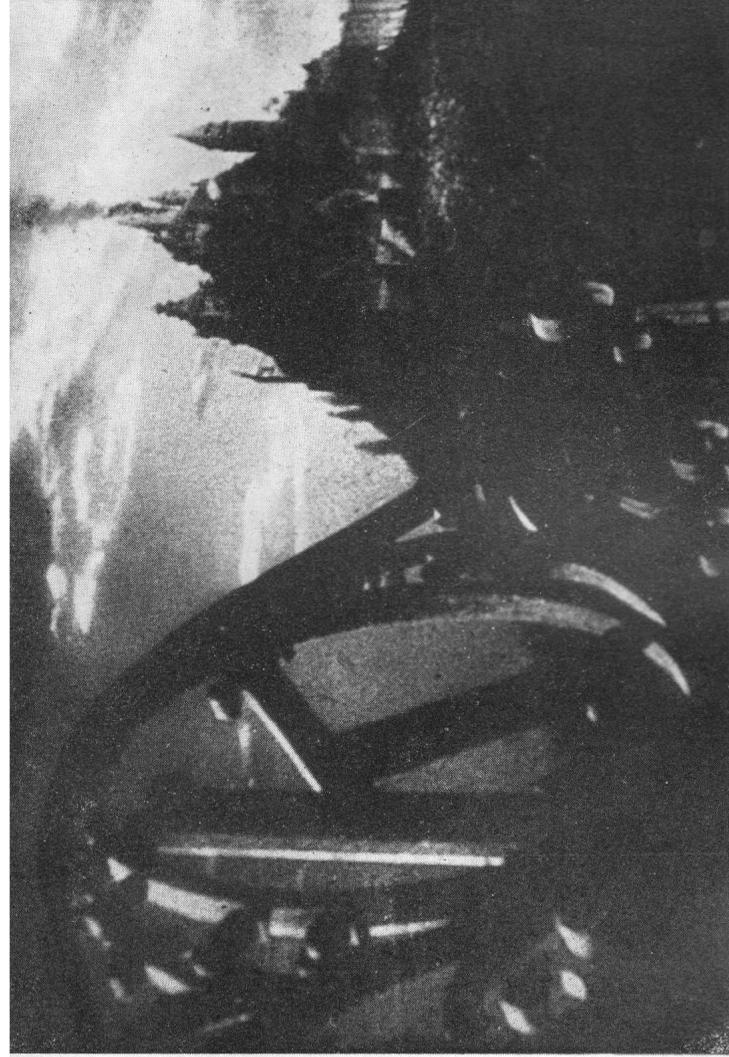




Avec Eartha Kitt, dans *Time Runs*,
d'après *Docteur Faust*, de Marlowe.

Othello





Citizen Kane : Xanadu



Citizen Kane : Le traîneau brûlé



Avec Charlton Heston, dans *La Soif du Mal*

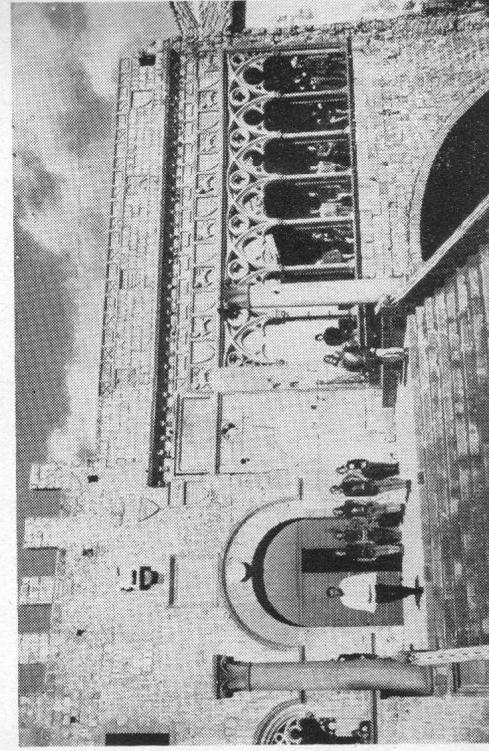
Le Criminel



Macbeth



Macbeth



Othello





pur intérêt. Le duel final prend alors, après l'allégorie des requins, toute sa signification : le mythe de Rita, l'idée de la femme américaine, s'effritent, s'écroulent avec les bouts de verre, lentement, chaque reflet disparaissant à son tour. Et la plus bruyante des démythifications s'achève avec la chute d'Elsa, qui supplie vainement Michael de rester auprès d'elle. Suprême outrage, relevé en son temps par Doniol-Valcroze : non seulement, Welles assassine son héroïne, mais il la laisse mourir seule, folle de peur, sans la consolation des bras du héros. C'en était plus que ne pouvaient supporter les gardiens des éternels principes moraux à la mode américaine. Passe encore qu'Orson signât des films « arty » (un moue de dégoût doit accompagner cet épithète), « off-beat », en dehors des normes admises, mais ce coup de pied blasphématoire, cette inadmissible désacralisation ! A n'en pas douter, Welles savait qu'en franchissant la porte de sortie de la galerie des glaces (« exit »), il choisissait de quitter une deuxième fois ce « palais doré » d'Hollywood.

Au passage, Orson avait piétiné d'autres institutions, et d'abord l'argent, fondement de toute éthique et de toute politique dans la vie américaine : les assurances sur la vie font partie d'un système social qui met la femme sur un piédestal, en lui garantissant l'oisiveté, et en l'amenant à penser un jour ou l'autre, plus ou moins consciemment, au meurtre. Les films « noirs » nous ont présenté une galerie variée de ces monstres blonds, généralement interprétés par Barbara Stanwyck. Mais là l'ambiguïté était possible, on ne pouvait s'y tromper une seconde. Quand Elsa dit « Pour combattre, il faut espérer vaincre », on peut penser qu'elle songe à l'amour vrai qu'elle ne pourra jamais atteindre. L'argent est en Amérique le signe extérieur de l'intelligence, de la droiture, et de la vertu. Orson démystifie cette notion, et lorsqu'Elsa confesse : « Le mal est en nous », elle désigne une catégorie de privilégiés de la fortune à laquelle O'Hara est étranger.

Que cet outrage délibéré envers la femme idéalisée qu'est *La Dame de Shanghai* manifeste la permanence d'une sorte de rancune d'enfant, cela est indéniable mais ne change rien à l'affaire. Nous tenons là un film d'inspiration progressiste, coloré d'évidentes tendances anarchisantes : chemin faisant, Orson se livre à une critique de la notion de héros (discussion du début entre O'Hara et Bannister) et de celle de justice : si Michael parvient en fin de compte à échapper à la chaise électrique, c'est pur hasard, et il n'a pas de remerciements à adresser à la police ni aux officiants du procès, sinistre farce dont les responsables sont tout prêts à tuer froidement, cachés hypocritement derrière leurs codes.

A travers le dédale d'un délire baroque, *La Dame de Shangai* marque un tournant dans l'œuvre de Welles, désormais hanté par une sourde violence et décidé à actualiser plus franchement sa thématique. Ce conte infernal nous renvoie dans ses miroirs l'image de notre monde, où l'on s'essuie volontiers les pieds sur les consciences, qui ne sont point délicates. Un monde divisé en deux catégories : les salauds et les imbéciles. Avec, en plus, quelques indécis.

« Par delà la sagesse, la pitié et la mort... »

Avant la rupture définitive, désormais inévitable, avec Hollywood, Welles obtint d'une petite firme, la « Republic », l'argent pour tourner *Macbeth* : 75.000 dollars, un devis qui était exceptionnellement bas. Il fit jouer la pièce pendant une semaine à Salt Lake City, puis il y eut encore trois semaines de répétitions sur un plateau désaffecté, et le tournage lui-même dura seulement 20 jours, un record. Orson avait pressenti Agnes Moorehead et Tallulah Bankhead pour le rôle de Lady Macbeth, qui fut en fin de compte et en désespoir de cause confié à une modeste actrice de radio, Jeannette Nolan. Welles ne monta pas le film et partit pour l'Italie. Il ne devait rentrer en Amérique que huit ans plus tard.

Il apparut dans quatre films sur le continent : en 1947, il fut le magicien Cagliostro dans *Magie Noire* de Grégory Ratoff, en 1948 il personnifia César Borgia dans *Echec à Borgia* d'Henry King, et Harry Lime dans *Le troisième homme* de Carol Reed, film démarquant *Le Criminel* sans vergogne, et dont nous reparlerons. En 1950, il se changeait en général mongol dans *La Rose Noire* d'Henry Hathaway. On le vit aussi à Paris, pour la première fois sur la scène du théâtre Edouard VII dans sa propre version de *Faust* (adaptée de Marlowe, Dante et Milton), sur une musique de Duke Ellington, sous le titre *Time Runs* (« le temps passe »), et dans un divertissement dont il était l'auteur, *Le Homard qui ne pense pas*, satire des mœurs hollywoodiennes qui comportait un séquence filmée, *Le Miracle de Sainte-Anne*. Cette seconde partie du spectacle fut ensuite remplacée par un récital d'Eartha Kitt, la chanteuse noire qui partageait avec Welles la vedette de *Faust* ! Le titre général de cette production était *The Blessed and the Damned* (« Les Bienheureux et les damnés »). Ce spectacle fut ensuite présenté en tournée en Allemagne. En Décembre 1951, Orson eut l'audace de monter et de jouer *Othello* à Londres, au « Saint James Theatre », avec Peter

Finch dans le rôle de Iago. Pendant son séjour à Londres, il apparut aussi sur les ondes de l'I.B.C., d'abord dans *Les aventures d'Harry Lime*, puis dans *Le Musée Noir*, séries d'émissions policières.

Depuis longtemps déjà Orson désirait tourner *Othello* ; il y parvint enfin, non sans mal, puisque le tournage dura... trois ans ! Il finança lui-même le film, grâce à l'argent gagné comme acteur. Les prises de vues eurent lieu en Italie et au Maroc. Dix fois la production fut arrêtée, dix fois elle reprit. Jamais sans doute un film ne rencontra autant d'obstacles matériels. C'est ainsi que la terrible séquence du meurtre de Roderigo (tué comme un rat, à coups d'épée au travers de lattes) fut, faute de costumes, filmée... dans les bains turcs de Mogador ! A Cannes, où il reçut le Grand Prix ex-æquo avec *Deux sous d'espoir*, bluette néo-réaliste, *Othello* fut présenté comme film marocain ! Il y eut plusieurs Desdémone consécutives : Léa Padovani, Cécile Aubry, Betsy Blair, dont quelques plans éloignés subsistent, et finalement le rôle fut interprété par Suzanne Cloutier.

Le décor de *Macbeth* est si pauvre qu'on dirait une soute à charbon. *Othello* fut réalisé pauvrement, avec des costumes rapiécés, des figurants bénévoles, dans de véritables palais parce que construire un décor eut été trop onéreux. Et pourtant aucune représentation théâtrale ne pouvait faire mieux comprendre, ressentir et aimer le drame élizabéthain, enfin délivré de tout académisme, restitué à l'état pur. Je puis témoigner à ce propos, pour m'être endormi en voyant *Hamlet* dans un théâtre londonien, que les acteurs britanniques, qui prétendent détenir le secret de l'interprétation de Shakespeare, le trahissent en réalité d'une manière éhontée. Quant aux autres adaptations cinématographiques récentes... le *Jules César* de Joseph Mankiewicz et le *Roméo et Juliette* de Castellani sont de banales transcriptions littérales. Si Laurence Olivier a réussi avec *Henri V* une reconstitution historique intéressante, il a ripoliné un *Hamlet* de luxe, à mi-chemin entre le romantisme et Freud, bien digne de l'admiration d'universitaires séniles, et son *Richard III* repousse les limites du grotesque. Enfin l'*Othello* de Youtchevitch est estimable, mais manque par trop de véritable lyrisme.

Pour rendre perceptibles les étranges convulsions qui bouleversent l'univers shakespearien, il fallait utiliser le montage-choc, et Welles le sentit immédiatement, simplement parce que son tempérament artistique est proche de celui de Shakespeare. Ce qui caractérise ce dernier, dès le premier abord, est en effet cette alliance de violence extrême et de suavité, de verve comique et de pessimisme absolu, de lyrisme et d'amertume, cette

présence obsédante de la mort et cette passion invincible de la vie (qui s'expliqueraient par le fait qu'on mourait jeune, à cette époque, de la peste ou de la main du bourreau...) Ces oppositions s'expliquent par sa situation historique : il termine la Renaissance et se trouve à l'aube de temps nouveaux. Esthétiquement, par son goût de l'outrance, de l'étrangeté, par la pluralité de ses trames et son langage contourné, Shakespeare peut se rattacher à l'art baroque.

De tout cela Orson Welles était conscient plus qu'aucun autre. Son *Macbeth* semble une descente aux enfers, dans une préhistoire de l'homme, avant la naissance de la conscience : personnages troglodytes, vêtus de peaux de bêtes, atmosphères de brume, de ruine, de désolation, de fatalité (« L'appareil se trouve toujours placé d'où l'œil du destin suivrait ses victimes » écrit Cocteau). Sur cette lande d'où l'on ne voit jamais le ciel, où les sorcières semblent faire corps avec le décor et en jaillir soudain, le Bien et le Mal existent-ils ? « Les êtres dont nous parlons étaient-ils ici vraiment ? Ou avons-nous mangé de la folle racine qui emprisonne la raison ? » interroge Banquo. Macbeth nous offre l'exemple d'un personnage tiraillé, déchiré, ballotté entre les forces confuses du Bien et du Mal. Ces dernières apparaissent les premières : Welles fait s'ouvrir son film par la première incantation des « sœurs fatales » qui les symbolisent. Elles sont quasi abstraites, dans leur forme aussi bien que dans leur voix. Leur rite, avec le chaudron et la petite statuette de glaise, annonce l'envoûtement de Macbeth, pris dans l'étau du « Fair is Foul and Foul is Fair » (ce qui peut se traduire : « Le Beau est laid et le Laid beau », mais aussi bien : « Le Bien est mauvais et le Mal bon »). La parole ici, prend force d'acte. On peut noter ce qu'Orson dit de ses « witches » : « Ce ne sont pas des sorcières telles qu'on les représentait au Moyen Age, mais plutôt les survivantes d'une race ancienne et étrangère, la peuplade des « Shee », qui pratiquaient les rites d'une antique et maléfique magie. Ce sont des créatures nobles, d'une beauté solennelle et asexuée ; une trinité sereinement cruelle ». Ce sont elles que l'on verra encore au dernier plan, silhouettes énonçant la moralité de l'histoire : « Le charme s'accomplit » (réplique située dans la première scène dans la pièce).

Les forces du Bien, nettement moins apparentes dans la pièce, sont incarnées... par un prêtre, synthèse de trois personnages de second plan chez Shakespeare (Welles a pris somme toute assez peu de libertés avec le texte et la construction dramatique. Il en prend davantage dans *Othello*). Notons la remarquable séquence, en deux ou trois plans fort longs, où ce protagoniste

vient annoncer à Malcolm, sur un coin de lande, l'assassinat de sa femme et de ses enfants : les personnages et la caméra se déplacent en fonction des sentiments de chacun et des rapports réciproques (comme chez Antonioni).

Après la révélation des sorcières, Macbeth s'interroge : « Cette sollicitation surnaturelle ne peut être mauvaise et ne peut être bonne ». Et tout le conflit pourrait se résumer par cet échange de répliques :

Macbeth : « J'ose tout ce qui sied à un homme ; qui ose davantage n'en est plus un ».

Lady Macbeth : « Plus vous surpasserez ce que vous étiez, plus vous deviendrez homme ».

Macbeth en fin de compte choisit le Mal : « Il méprisera le destin, bravera la mort, et portera ses espérances par delà la sagesse, la pitié et la mort ». Welles insiste sur un point souvent laissé dans l'ombre : Macbeth recherche beaucoup plus la connaissance supérieure que la puissance : « Quelle que soit l'origine de votre science, répondez-moi » et « Dites-moi de qui vous tenez cette étrange intelligence (= connaissance) ». Banquo lui-même pourrait avoir le destin de Macbeth, car il profère : « Quoi, le Diable peut-il dire vrai ? »

Si j'ai insisté sur les implications du texte, c'est que la récitation lyrique, plus peut-être que dans aucun autre film de Welles, constitue l'élément actif du drame, qu'il faut bien se décider à nommer : métaphysique. Le décor, l'ameublement, les vêtements, le climat général évoquent quelque opéra de Wagner et apportent au dialogue un contrepoint souvent symbolique. Cet univers tellurique, l'eau, la pierre, le brouillard, reflètent les états d'âme de Macbeth, personnage prométhéen cher à Orson, pris au piège dans sa montagne. Les flaques sur la terrasse, lorsqu'il attend Malcolm et que l'appareil le prend en plongée, semblent de sang. « They say blood will have blood » (Le sang appelle le sang). Welles a développé cet enchaînement fatal, au point que l'on ne peut s'empêcher de faire le rapprochement avec de récents massacres. Orson déclare lui-même : « Il appartient au public de faire la transposition sur le plan actuel : il est certain que les énigmes, les obscurités s'expliquent aussitôt. »

Tous les procédés rhétoriques habituels à Welles sont utilisés ici : la profondeur de champ, avec le pendu qui se balance à l'arrière-plan lorsque Macbeth revenu de la bataille embrasse son épouse. Cette annonce thématique macabre laisse pres-

sentir les horreurs qui suivront. On retrouvera un peu avant la conclusion de la tragédie un plan semblable. De même, avant le meurtre de Duncan, Macbeth est au premier plan et Lady Macbeth au fond, et le premier se déplace par rapport à la seconde au gré de ses hésitations. Pour le monologue : « Est-ce un poignard... » Orson est cadré en gros plan, le texte (enregistré, d'ailleurs, avant le tournage) est en voix-off. Enfin le spectre de Banquo nous est montré, mais aussitôt Macbeth se tourne vers la caméra, témoin objectif : « Au cinéma, lorsqu'un acteur regarde quelque chose, il peut se tourner vers la salle, c'est-à-dire vers chaque spectateur en particulier et le regarder à travers lui ». C'est en définitive surtout dans le découpage et le choix des cadrages que Macbeth frappe l'imagination, alors qu'*Othello* doit plus aux effets du montage ; ainsi le monstrueux couperet de la hache, au premier plan, lors de l'exécution de Cawdor (ajoutée par Welles à la pièce), ou certains mouvements de grue sur la fantastique terrasse du château (qui ressemble comme un frère à Xanadou ou au San Tirso de *Dossier Secret*), comme pour le suicide de Lady Macbeth. Il est intéressant de noter que Welles considère *Macbeth* comme un tournant : « Avant, je faisais des essais ». Cette maîtrise de son art sera encore plus sensible avec *Othello* : les préoccupations morales métaphysiques et esthétiques d'Orson viennent s'imbriquer parfaitement dans le cadre Shakespearien, et ces deux œuvres, aussi purement Wellesiennes que *Citizen Kane*, ne cessent pas pour autant d'appartenir à leur premier créateur.

Othello n'est pas plus le drame de la jalousie que *Macbeth* n'est celui de l'ambition. La tragédie est celle de la pureté prise au piège d'un monde qui la nie. De nouveau l'antagonisme des forces maléfiques et du Bien se traduit par la lutte de la lumière et des ténèbres, de la clarté et de l'ombre qui découpent l'écran en zones violemment contrastées. Le premier plan nous révèle, comme par une ouverture à l'iris, le visage d'Othello mort, et, après un mouvement ascendant de l'appareil nous découvre les doubles funérailles du More et de Desdémone. Les accents tragiques du « Dies Irae » éclatent, en mineur (ils reviendront, en leit-motiv, en plusieurs occasions), avant qu'au clavecin succèdent les lamentations des chœurs. Les deux corps, tantôt proches, tantôt éloignés, se détachent sur un ciel aveuglant, tandis que les vêtements noirs ou blancs claquent dans le vent. Iago est hissé dans une petite cage, le long du rempart. Puis un flash-back nous ramène à Venise, pendant la lecture du générique. Loin d'être une vaine figure de rhétorique, ce prologue joue un peu le rôle des actualités de *Citizen Kane*, en nous situant d'emblée le terrain sur lequel se joue le drame. L'obsession de la mort

hantera le spectateur tout au long du film. De plus, tous les thèmes visuels nous sont immédiatement donnés : les grilles et la cage annoncent le piège dans lequel se débattrait Othello ; le rite préfigure déjà la « somptueuse et stagnante exagération du meurtre » qu'évoquait Mallarmé en parlant d'*Hamlet* ; la foule et les soldats seront utilisés comme élément dramatique, par exemple à l'arrière-plan, lorsque Desdémone présente à son noir époux la fatale requête en faveur de Cassio, tandis que gronderont les tambours.

Il y a peu de plans longs dans *Othello*. Peut-être est-ce dû au manque d'argent et de pellicule (le film a été fait avec plusieurs pellicules différentes, ce qui n'est d'ailleurs pas sans provoquer des heurts chromatiques intéressants) et au fait qu'ils nécessitent une nombreuse et brillante équipe de techniciens. Ces plans longs se trouvent surtout au commencement du film, dans quelques séquences lentes et amples où la caméra se promène à travers l'architecture vénitienne. Puis, dès que le doute s'est insinué dans l'esprit naïf du More, les plans se font plus courts, le montage heurté, vif, chaotique comme la démarche d'Othello. Le film compte près de 1.500 plans, soit plus du double d'une production courante. Qu'est-ce qu'un drame ? La désagrégation d'une belle âme : la chute d'Othello s'accompagnera donc de plans marins ; tempêtes, combats, naufrages, voiles qui tombent, symboliseront l'effondrement progressif d'un cœur noble, sincère et généreux. Le drame élizabéthain apparaît comme une amère réflexion sur la futilité de l'homme : célébrant sa grandeur, il en souligne en même temps l'impuissance finale. Toute cela coïncide parfaitement avec les implications des autres films d'Orson, et Kane, O'Hara, peuvent raisonnablement être considérés comme héros shakespeariens. Raymond Borde et Etienne Chaumeton firent autrefois remarquer que les tragédies élizabéthaines (et Marlowe, Webster ou Thomas Kyd au même titre que Shakespeare), « revenge tragedies » ou « blood tragedies » sont en quelque sorte, par leur ambivalence morale et leur fascination de la violence et de la cruauté, les ancêtres de notre « thriller », genre « populaire » comme l'était le drame en 1600. Welles est à ce point imprégné de l'esprit de Shakespeare que nous en retrouverons mainte résonance dans *Dossier secret* et *La soif du mal* (traduction du titre stupide imposé à Orson comme bien d'autres choses. « Le Bruit et la Fureur » eût mieux convenu).

Orson a reconstruit la pièce pour trouver une équivalence cinématographique de la technique théâtrale. Il a coupé, élagué, décanté, supprimant ce qui ne se rattachait pas directement au drame, par exemple la courte apparition du bouffon, ou les mono-

logues de Iago qui dans la pièce met le public dans la confiance, lui expliquant son plan diabolique pour perdre Othello. Ces clins d'œil n'étaient plus de mise, la rhétorique Wellesienne suffisant à exprimer le cheminement du traître, en particulier lors du long travelling (réalisé au moyen d'une Jeep) sur les remparts : Othello est présenté sur le fond clair du ciel, Iago demeurant dans l'ombre qu'il symbolise, se rapprochant, s'éloignant, insinuant peu à peu le poison dans l'âme simple et droite de son maître « nature loyale, qui croit honnêtes les gens, pourvu qu'ils en aient l'air ». Des répliques se situant à la fin dans la pièce se retrouvent au début dans le film, et inversement. On peut reprocher à Orson d'avoir quelque peu escamoté Iago, superbe modèle de tous les « vilains », et d'en avoir fait un simple exécutant, un agent presque invisible du Mal. Mais il fallait choisir entre cette attitude ou le pôle inverse consistant à donner, comme on le fait parfois, la première place au traître. Welles a axé son adaptation sur les tourments d'Othello. Que ce soit par égocentrisme ne change rien à l'affaire, et le postulat stylistique et thématique exigeait d'agir ainsi. Le morcellement extrême du découpage en une mosaïque de plans participe de la désintégration morale du héros, et n'est pas d'autre part sans nous faire ressortir le désordre cosmique, qu'illustrait déjà *La Dame de Shangai* et que *Dossier secret* portera à son paroxysme. Les éléments, comme les décors, gardent un rôle essentiel dans la genèse du drame.

La richesse formelle d'*Othello* est inépuisable. Le film se refuse sans cesse à tout académisme, et sa syntaxe méprise souverainement l'orthodoxie : gros plans reliés à des plans généraux, dissociation de l'image et du texte, recadrages inattendus, brusques entrées dans le champ en gros plan, arrière-plans symboliques (comme dans *La Dame de Shangai*, les mouettes passent et repassent au-dessus d'Othello effondré tandis qu'éclatent des rires). Quelques trouvailles dramatiques merveilleusement efficaces : le meurtre terrifiant de Roderigo déjà mentionné, le drap jeté sur le visage de Desdémone lorsque son mari l'étouffe, le dernier plan en plongée sur la trappe où Othello dit : « Ceci est l'histoire d'un homme qui aima beaucoup, mais sans sagesse ». Son visage est à moitié dans l'ombre, et l'on sait que la plongée écrase le personnage ainsi photographié, comme accablé par le poids de la fatalité. Il faut mentionner encore l'extraordinaire qualité du son : le bruit de la mer, le grondement de la tempête, le glas des cloches, le hurlement du vent, le tonnerre du canon, le fracas des épées, le clapotis de l'eau dans la crypte inondée, les pas qui résonnent sur les dalles, les chants et les musiques des indigènes, les fanfares des trom-

pettes, le halètement de certains protagonistes, les cris des mouettes, les rires bruyants, le grincement sinistre des grilles et de la trappe que l'on ferme, tout cela crée un climat obsédant, portant chaque scène, chaque plan, chaque geste, à un paroxysme insoutenable, écho de la douleur et de la fureur d'Othello, qui semble se heurter sans cesse au décor, comme une bête prise au piège.

Parler de l'interprétation, c'est surtout évoquer Welles, qui serait certainement capable de tourner un film où on ne verrait que lui, et seulement en gros-plans. La direction d'acteurs chez Orson relève de la magie pure, et c'est sa propre personnalité qui explique le mieux les performances d'ensemble. Doté d'un physique exceptionnel, qui lui confère une présence écrasante, il est, ne l'oublions pas, un comédien formé à l'école du drame de Shakespeare, dont il a joué toute l'œuvre et qu'il connaît mieux que personne ; l'habitude de déclamer le pentamètre élizabéthain lui a donné une parfaite maîtrise de sa voix, et il obtient les plus puissants effets quand il s'en sert avec douceur, suggérant ainsi l'idée d'une force retenue qui caractérise les personnages qu'il joue. Lorsqu'il explose le contraste n'en est que plus saisissant, et l'efficacité incontestable. Il peut déclarer, avec cette superbe absence de fausse modestie propre aux monstres sacrés : « Je suis de ceux qui jouent les Rois ».

Il nous reste à essayer de comprendre le comportement d'Othello, parce qu'enfin il prend un peu aisément pour argent comptant les perfides insinuations de Iago. Est-ce, comme on l'a prétendu, parce qu'il n'est qu'un barbare, un primitif, un africain sanguinaire ? Est-ce parce qu'il se sent déjà coupable, du fait de sa couleur ? Ou parce qu'au fond de lui-même, il ne peut croire être aimé d'une jeune femme appartenant à l'aristocratie de Venise, lui soldat mercenaire, et de plus, noir ? Welles ne le croit pas et met avant tout l'accent sur l'angélisme du personnage. Sa naïveté n'est que la contre-partie de son innocence ontologique : « Appelez-moi honorable meurtrier, si vous voulez, car je n'ai rien fait par haine, j'ai tout fait par honneur » déclare-t-il en conclusion. C'est cette pureté d'enfant (et c'est là que Welles perce sous Shakespeare), qui ne peut admettre l'existence du Mal et de l'abjection, qui détermine ses accès de fureur mêlés d'instant de pitié. Il faut savoir gré à Orson d'avoir préservé ce précieux alliage de noblesse et de sauvagerie d'*Othello* et de *Macbeth*, sans pour autant les glacer d'un respect impersonnel. « I am a lurid character » a dit Welles, ce qui peut se traduire : « Je suis un personnage sombre, ou terrible ». Convenons que si le « Wonder Boy » se prend pour Shakespeare, il est sans doute le seul à pouvoir se le permettre.

Le meilleur film de Welles ?

En 1953, Orson réapparut un moment à New-York sur les écrans de télévision de la C.B.S. dans le *Roi Léar*, mis en scène par Peter Brook, avec Mac Liammoir, Alan Badel et Natasha Parry. La même année il publia *Une grosse légume* (titre anglais : V.I.P., « very important person »), un roman satirique plein d'humour qui ferait un scénario idéal pour Huston. Européens et Américains y sont renvoyés dos à dos, quelque peu malmenés. Orson fournit aussi l'argument d'un ballet de Roland Petit, avec Colette Marchand, dont il réalisa les décors et les costumes, et qui fut joué à Londres puis à Paris : *Une femme sur la glace*.

Simultanément il continua à figurer dans des films de troisième ordre, tels *L'affaire Manderson* d'Herbert Wilcox, *Si Versailles m'était conté*, de Sacha Guitry (où il apparut, totalement méconnaissable cette fois, en Benjamin Franklin) et *L'Homme, la bête et la vertu* de Steno (rôle de la Bête) ; puis *Napoléon* de Guitry (rôle d'Hudson Lowe) et *Trois meurtres* de Georges More O'Ferral (rôle de Lord Mountdrago). Après avoir publié un roman, *Monsieur Arkadin*, il entreprit d'en faire un film, *Dossier secret* (Confidential Report), pour lequel il trouva un producteur français et des techniciens (comme pour *Othello*) italiens et français. On y vit sa jeune troisième femme, Paola Mori, comtesse de Cifagio. Les prises de vues durèrent huit mois, en Espagne, en Italie, en Allemagne et en France. Mais une fois de plus le montage échappa à Welles et les coupures furent très nombreuses.

Grégory Arkadin, trafiquant d'armes et millionnaire fabuleux, prétend avoir perdu la mémoire en 1927, et utilise un jeune aventurier minable, Van Stratten (lequel courtisait sa fille Raina) pour retrouver les témoins de son passé. Mais, à mesure que l'enquête progresse, les personnages questionnés sont assassinés. Menacé à son tour explicitement par Arkadin, Van Stratten n'a plus qu'une seule chance de se sauver : lui faire croire que Raina sait tout de son passé. Arkadin désespéré se suicide en se jetant de son avion ; Raina, qui était au courant de tout, jette un regard de mépris à Van Stratten et s'éloigne.

Dossier secret s'ouvre par un bruit obsédant (la bande sonore, comme celle d'*Othello*, est d'une densité et d'une richesse inouïes, ce qui tranche déjà avec la production courante, où cette recherche est systématiquement ignorée). Suit le plan d'un avion vide et on nous annonce un reportage, un rapport confidentiel sur les

causes d'un événement ressenti à l'échelle internationale. Nous verrons que cet avertissement participe d'une volonté de mystification, et qu'il ne s'agit en aucune façon d'un document, mais d'un conte foncièrement irréaliste, d'un poème fantastique, d'une parabole de notre temps (comme l'est aussi *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich, œuvre d'inspiration Wellesienne). Ensuite c'est le générique, non plus lu comme dans *Othello*, mais nous présentant chacun des protagonistes, aux visages ravagés ou inquiétants. Chaque apparition est séparée de la suivante par un fondu au noir, tandis que se font entendre les quatre ou cinq thèmes musicaux du film. Ce résumé liminaire reprend les actualités de *Citizen Kane* et l'enterrement d'*Othello* et sert à n'en pas douter à placer immédiatement le spectateur dans l'atmosphère cauchemardesque du film. Au contraire de *La Dame de Shangai*, il n'y aura plus dans *Dossier secret* un seul instant de repos, aucun répit. Jamais un film n'aura exigé une participation plus totale du public, constamment dépaysé, choqué au sens le plus fort du mot, traumatisé enfin par l'horreur, l'angoisse, la terreur qui suinteront de chaque image. Le générique s'achève sur le plan d'une chauve-souris empaillée, tournant au bout d'un fil (nous la retrouverons dans la boutique de l'antiquaire) et qui conclut sur une note hideuse.

Si nous avons tant insisté sur les difficultés éprouvées par Orson lors du stade terminal de chacun de ses films, c'est qu'il s'agit là justement, à ses yeux, de la phase essentielle. Si le découpage est le pôle pictural ou architectural du cinéma, le montage en est le pôle musical. Or la musique est l'art où la forme et le fond se confondent le plus absolument. La partition musicale de *Dossier secret* est fondée sur de nombreux thèmes : staccato, flamenco, organillo, guitare et saeta espagnols, flonflons germaniques de musiciens de l'armée du Salut (avec le fameux : « O Tannenbaum » !), cantiques de Noël, danse tzigane, air d'harmonica, ritournelle d'une concertina, etc., plus un leitmotiv de quatre notes en forme d'interrogation. Elle rythme un véritable ballet de plans, délire inventif rarement égalé. Elle nous entraîne dans une ronde de l'insolite, une folle *Danse Macabre* (ce thème est d'ailleurs à l'origine de la tragédie éliزابéthaine). Et voici que surgissent des créatures effrayantes : un boîteux qui vient de tuer, et s'enfuit dans le dédale des docks de Naples, poursuivi par les coups de sifflets des policiers ; Bracco, sa victime (Grégoire Aslan), qui donne à Van Stratten, avant de mourir, le moyen de faire fortune (deux noms : Arkadin et Sophie) ; Mily (Patricia Medina), la provocante et naïve maîtresse de Van Stratten, des pénitents espagnols en cagoule, sous le château d'Arkadin ; les invités du bal, arbo-

rant des masques morbides sortis des tableaux de Goya ; le sordide brocanteur Burgomil Trebitch (Michael Redgrave) dans le bric-à-brac de sa boutique d'Amsterdam ; le professeur (Mischa Auer), squelettique sous son haut-de-forme, répétant son numéro de puces savantes, son œil grossi par une loupe envahissant à un moment la moitié de l'écran ; Thadeus (Peter Van Eyck), le trafiquant immobile, impassible et méprisant, réglant ses affaires dans un café de Tanger ; Oskar (O'Brady), le pitoyable drogué tremblant ; la baronne Nagel (Suzanne Flon) qui par sa beauté et son intelligence contraste avec cette théorie de monstres ; Sophie, alias Senora Jesus Martinez (Katina Paxinou), au masque dantesque ; son époux, suant et adipeux ; le ridicule marquis anglais (Jack Watling), jeune fat inexistant ; Zouk enfin (Akim Tamiroff), vieillard entêté, crasseux et gâteux... Cette galerie de personnages est-elle indigne du *Roi Léar* ou du *Marchand de Venise* ?

Toute la rhétorique Wellesienne concourt ici à nous communiquer l'impression de vertige et de démesure. La profondeur de champ nous révèle la présence omniprésente et écrasante du château (c'est-à-dire d'Arkadin lui-même) derrière Van Stratten et Raina dans une scène de flirt, et laisse subsister la sensation d'une fatalité condamnant d'avance leur idylle. Plongées et contre-plongées se succèdent dans la cabine du bateau, quand Mily ivre laisse deviner à Arkadin son rôle d'espionne. Les rires bruyants des deux personnages apportent un contrepoint atroce au meurtre prochain de la jeune femme. Le décor, tantôt luxueux, tantôt misérable est un élément toujours actif du développement dramatique. Celui de Mexico, avec sa piscine, ses colonnes, ces filles entourant Arkadin sont le signe de la puissance de cet étrange personnage. Le spectateur bute sans cesse contre les objets, comme Othello se heurtait constamment aux colonnes, aux portes et aux grilles. La « géométrie magique » du grand angulaire déforme les traits, les angles, les arêtes, et fait surgir l'irréel du réel, le fantastique du quotidien, l'abstrait du concret. Un seul plan fixe s'attache à Sophie (comme autrefois à la glotonnerie de Georges Minafer), qui feuillette un album de vieux souvenirs, et nous impose son visage ravagé et ses phrases nostalgiques. Il faut entendre aussi Arkadin, hochant la tête en retrouvant Zouk et murmurant (il tuera ou fera tuer l'autre, peu après) : « Je pense à la vieillesse », pour ressentir, sans trop pouvoir l'expliquer, l'émotion suscitée par cette évocation qui devient insensiblement une invocation. Le passé fascine-t-il seulement les créatures Wellesiennes par l'impossibilité déchirante de le revivre ? Cette nostalgie dans leur cœur (et que Welles exprime lui-même lorsqu'il parle de sa carrière), ne serait-ce pas celle

d'Aufidius à la fin de *Coriolan* : « Ma fureur est passée, et je suis pénétré de tristesse » ?

Ces petites séquences autonomes, reliées par un fil conducteur assez ténu, sont les pièces d'un nouveau puzzle, des fulgurations au sein d'un mystère : la personnalité véritable de Grégory Arkadin. Car Van Stratten est un protagoniste assez pâle et Raina est une héroïne charmante (dont l'amour et le respect portés à son père ne sont pas sans rappeler *Le Roi Léar* ou *La Tempête*) mais simple, et que l'on voit d'ailleurs assez peu. Qui est donc Arkadin ? « Un aventurier, le Russe plein de sentimentalité pour certaines choses... Ce serait Staline s'il n'avait été communiste », dit Orson. Le modèle en fut peut-être Basil Zaharoff, roi de l'armement, ou alors Gulbekian. « Un profiteuse, un opportuniste, un homme qui vit de la décomposition d'un monde, un parasite qui se nourrit de la corruption de l'univers » : trafiquant d'armes (il ne vend pas toujours les cartouches qui vont avec les fusils, ou inversement), spécialiste des affaires les plus louches, il fut autrefois Athabadzé, spécialiste de la traite des blanches. Le début de sa fortune ? 200 000 francs-or volés à sa maîtresse avant de s'enfuir, détail qu'il souhaiterait visiblement oublier, sans pouvoir y parvenir. Il est tendre, violent, jaloux ; et surtout cosmopolite comme Orson lui-même, qui a d'ailleurs un faible pour Arkadin dans la mesure où il représente le barbare parti à la conquête de la civilisation européenne (Welles a dit un jour : « L'avenir est aux barbares ») et aussi parce qu'il est courageux et passionné (« Je trouve qu'il est impossible de détester un homme passionné »).

Il faut noter qu'à un moment l'on compare Arkadin à Neptune. De la divinité, il a l'omniprésence. A Mexico, Van Stratten, le croyant à des milliers de kilomètres, lui téléphone, et un éclat de rire lui révèle qu'Arkadin est là, tout proche. A Tanger, il est derrière la vitre, observant Thadeus. A Munich, Van Stratten se heurte sans cesse à sa Rolls Royce. Il est puissant, servi par une armée de domestiques, de secrétaires et probablement de tueurs. Il est impitoyable, et partout où il passe, la police retrouve un cadavre. On n'assiste pas à sa mort. Van Stratten lui parle au micro, et lorsqu'il se croit trahi aux yeux de Raina, c'est le silence. La séquence est d'autant plus admirable que le suicide d'Arkadin est une véritable chute métaphysique. Ce demiurge moderne était vulnérable, par son point faible (son amour pour Raina). Comme Othello, il tombe quand il doute de la pureté de sa fille, pureté métaphysique évidemment, qu'il estimerait souillée par la révélation de son peu glorieux passé.

Sa ruine se présente comme un effet d'ironie dramatique. Hamlet donnait une plaisante définition de cette dernière : « C'est plaisir de voir l'artificier blessé par son propre pétard ». L'enquête de Van Stratten, profanation d'un passé oublié (Sophie par exemple n'aurait jamais cherché à nuire à son ancien amant), abattra Arkadin qui l'a payée. Tel est pris qui croyait prendre. Puisque nous en sommes aux réminiscences de Shakespeare, n'oublions pas le « J'offre 10 000 dollars pour une place dans cet avion » proféré par Arkadin peu avant sa fin, et qui évoque irrésistiblement « Mon royaume pour un cheval », dans *Richard III*.

Comme *En quatrième vitesse*, *Dossier secret* ressuscite la quête de la boîte de Pandore. Van Stratten ressemble comme un frère à Mike Hammer. Ce n'est qu'une vulgaire petite crapule, méprisable pour la fin qu'il poursuit, les moyens qu'il emploie, et la conclusion qu'il tire à la fin de cette fable dont il n'a rien compris, rien retiré : « J'ai perdu la femme que j'aimais, qui m'aimait... et qui était millionnaire ». Comme l'intervention de Hammer déclenchait l'explosion atomique, le viol du secret d'Arkadin par Van Stratten s'accomplit sur un fond de désastre imminent, de cataclysme à venir que prophétisait déjà *La Dame de Shanghai*. Les hommes sont une mauvaise voie : ils ont perdu le plus précieux des secrets : celui du bonheur, de la pureté, de la paix. On a souvent noté que *Dossier secret* bouleverse les notions traditionnelles d'espace et de temps. Le flashback et l'ellipse y sont maniés avec une aisance jamais vue, et Orson nous donne le chef-d'œuvre que l'expressionnisme n'avait pas su nous offrir. Il secoue son kaleïdoscope et nous présente toutes les possibilités, toutes les virtualités d'un monde onirique qui est pourtant le nôtre. *Dossier secret*, c'est « Europe 56 ».

Dans cette fable flamboyante et désabusée s'en dissimule une autre, qui nous fournit une clé possible pour l'interprétation des divers personnages Wellesiens. Arkadin parle à de serviles invités, en présence de Van Stratten qui l'approche pour la première fois. Il s'agit d'une histoire russe recueillie par Orson. « Un scorpion voulant traverser une rivière demanda à une grenouille de l'y aider. — Non, car tu me piquerais, et chacun sait que la piqûre du scorpion est mortelle. — dit-elle. — Quelle sottise ! Si je te pique, je me noie avec toi. — Est-ce logique ? — Alors la grenouille prit le scorpion sur son dos. Arrivée au milieu de la rivière, soudain, elle sentit une douleur affreuse la traverser, le scorpion l'avait piquée. Tandis qu'ils s'enfonçaient dans l'eau, elle cria : Est-ce logique ? — Non, je le sais bien, dit le scorpion, mais que veux-tu, je n'y

peux rien... c'est dans mon caractère ! — Buvons à ceux qui, comme le veut Shakespeare, restent fidèles à eux-mêmes, quel que soit leur caractère ».

« Je m'intéresse plus au caractère qu'à la vertu », a dit aussi Orson. Qu'est-ce donc que le « character » qui détermine l'auto-destruction du scorpion ? « Ce que vous décidez d'être... La façon dont vous vous comportez vis-à-vis de la mort... La façon dont on se comporte quand on se refuse aux lois auxquelles on doit obéissance, aux sentiments que l'on éprouve ; c'est la façon dont on se comporte en présence de la vie et de la mort ». C'est Roméo apprenant la mort de Juliette et qui s'écrie : « C'est ainsi ? Alors je vous défie, étoiles ! » ou Iago qui dit : « C'est par nous-mêmes que nous pouvons devenir cet homme-ci ou cet homme-là ». Le « character » est une notion aristocratique, alors que la vertu est un concept essentiellement bourgeois.

On peut revoir la liste des héros wellesiens en fonction de la fable précitée : Charles Foster Kane et George Minafer Amberson sont de purs scorpions, le premier dans son attitude envers Susan, le second pour sa conduite à l'égard de sa mère. Scorpion aussi Rankin-Kindler. Mais O'Hara est une « grenouille poétique, mais grenouille quand même ». Bannister et surtout Elsa sont des scorpions. Macbeth semble aussi un scorpion, mais il est le jouet de sa femme et des forces mauvaises, tant il est vrai que l'on est toujours la grenouille de quelqu'un. Othello est la grenouille de « l'honnête Iago », et Arkadin se rangerait lui-même dans la catégorie des scorpions.

L'injustice et le désordre

Un peu avant de réaliser *Dossier secret*, Orson tint la gageure de monter une adaptation de *Moby Dick* sur la scène du « Duke of York's Theatre » de Londres. Qui d'autre que lui l'eût osé ? Auparavant il avait eu l'intention de tourner un film d'après le blasphématoire roman de Melville, mais avait été pris de vitesse par Huston, qui lui offrit le rôle court, mais essentiel de Father Mapple (il fut payé 8 000 livres pour ces quelques minutes !). Pour son adaptation scénique, Welles résolut les difficultés techniques en situant l'action sur une scène nue où les acteurs étaient censés répéter la pièce... Il fit ensuite filmer la représentation par la TV anglaise. Pour celle-ci, il fit aussi *The Orson Welles Sketch Book*, série de causeries illustrées de dessins, et *Autour du Monde avec Orson*

Welles, films d'une demi-heure sur les sujets les plus divers : *Le pays basque*, *Saint-Germain-des-Prés*, *L'affaire Dominici*, etc. Il publia encore un essai, *A bon entendeur*, et joua dans *Révolte dans la vallée* d'Herbert Wilcox, un « laird » (version écossaise du lord).

En 1956, l'enfant prodigue revenait aux Etats-Unis, où il commença par jouer et mettre en scène *Le Roi Léar*, à Broadway, dans des conditions particulières : s'étant cassé la cheville, il se véhicula sur la scène dans un fauteuil roulant ! Viveca Lindfors faisait aussi partie de la distribution. Welles joua aussi à la TV des versions réduites des pièces de Shakespeare, ainsi que *Vingtième siècle*, une farce en couleurs avec Keenan Wynn. Il réapparut aussi à Hollywood, après dix ans d'absence, pour figurer dans *Le salaire du diable* de Jack Arnold et *Les yeux de l'été* de Martin Ritt.

Sur l'instigation de Charlton Heston, Orson se vit confier la réalisation de *La soif du mal* (« Touch of Evil ») par la firme Universal. Il entreprit alors de recommencer ce qu'il avait fait pour *La Dame de Shangai*, retournant froidement comme une peau de lapin le médiocre policier qui lui était proposé (paru en France sous le titre « Manque de Pot ») pour en faire le tonitruant pamphlet que l'on sait. Mais dès la fin du tournage les difficultés avec la production recommencèrent comme chaque fois : on ajouta quelques séquences que Welles n'avait ni écrites ni dirigées (des plans « explicatifs » dans le hall de l'hôtel, ne constituant qu'une minute de projection). Il y a d'importantes coupures, une scène au début entre Vargas et Quinlan, puis une autre entre Menzies et Susie Vargas ; enfin une séquence vers la fin entre Vargas et Menzies. Ces retraits rendent difficile la compréhension de certains détails. Quant au générique, il a été transféré du dernier plan au premier. Détail plus grave : le film, tourné en format classique (Welles méprise l'écran large) est souvent projeté sur écran panoramique, ce qui coupe un bon tiers de l'image ; ainsi une séquence capitale comme celle où Menzies aperçoit par terre la canne oubliée par Quinlan reste une énigme pour bien des spectateurs.

Hank Quinlan, policier d'une bourgade sur la frontière mexico-américaine, a l'habitude de fabriquer des « preuves » pour accabler les présumés coupables. Un collègue mexicain, Vargas, en acquiert la certitude et menace de confondre Quinlan. Celui-ci monte alors une machination destinée à discréditer Vargas : avec l'aide de Grandi, un truand local, il fait enlever et droguer la jeune femme de Vargas. Puis il tue son complice

dans la chambre d'hôtel où se trouve Susie Vargas. Mais tout cela a ouvert les yeux de Menzies, son fidèle lieutenant, qui aidera Vargas à démasquer Quinlan, qui sera tué par Menzies et le blessera mortellement.

Avec *La soif du mal*, le style devient proprement impalpable comme si Welles était parvenu à une sorte de quintessence de l'art baroque, au maximum de raison dans le règne de la folie. Il doit être impossible d'analyser la beauté de ce film, car, faute de pouvoir en fixer les canons esthétiques, la critique s'est jetée avidement sur l'os de l'intrigue, se livrant à toutes sortes d'interprétations délirantes et contradictoires. Pour Truffaut, Quinlan est « un monstre paradoxal », un génie qui ne peut s'empêcher de faire le Mal. Mais la critique des valeurs traditionnelles de la société ne signifie pas obligatoirement immoralisme — notons au passage qu'Orson adore Montaigne et déteste Gide — et Quinlan, pas plus que Kane ou Arkadin, ne me semble nullement un génie, mais seulement un maître dans son genre, quelqu'un qui « connaît bien son affaire », sans scrupules, sans illusions, « astucieux », mais rien de plus. « Quand Menzies dit de lui qu'il est un Dieu, cela définit Quinlan et non Menzies », rétorque Welles. Qu'il ait en fin de compte raison quant à la culpabilité du suspect Sanchez n'est qu'accessoire et prouve uniquement son expérience professionnelle. Cette pirouette finale laisse certes une note d'une troublante ambiguïté, mais sur le plan moral. Autre exégèse, celle de Bazin : l'aventure de Quinlan est une quête spirituelle, il est le dépositaire d'une sorte de grâce et de supériorité métaphysique, « une manière d'innocence et de pureté que le juste (Vargas) ne possède pas ». On assisterait donc à un renversement, à une inversion du manichéisme. Innocent, Quinlan ? Il est bien difficile de l'admettre. Si Welles l'a fait grand, c'est semble-t-il pour mieux pouvoir l'abattre. On se plaît à souligner que Vargas doit utiliser pour le confondre des moyens indignes (« trahison » de Menzies, enregistrement par surprise d'une conversation au magnétophone). Soit, mais que dire alors des méthodes de Quinlan pour arriver à ses coupables fins ? De son alliance avec le couard Grandi et ses « équipiers sauvages » ? Vargas, le juste et justicier, est de passage, et s'occupe, « par hasard », de l'affaire : c'est donc lui qui semble l'ange et non Quinlan. Celui-ci reste le flic fasciste, symbole de la pourriture morale d'un univers qu'Orson rejette avec dégoût, affirmant explicitement que le policier américain devait être d'autant plus dénoncé — c'est bien lui le véritable coupable — qu'il était aussi digne de pitié, et Sanchez d'autant mieux défendu qu'il n'était digne que de mépris. La fin ne justifie

pas les moyens ; ou alors, il n'y a pas de justice, il n'y a que des règlements de comptes.

Comme Kane et Arkadin, Quinlan est l'esclave d'un passé qu'il ne peut oublier. Il a été autrefois « un type bien ». L'assassinat de sa femme, dont il garde un traumatisme indélébile comme la tache de sang sur les mains de Lady Macbeth, en a fait ce démon furieux, qui se sert de sa charge pour une éternelle vengeance personnelle, ce justicier qui veut être en même temps l'exécuteur. « Il représente à mes yeux tout ce que je hais le plus au monde : la volonté de puissance autorisant la poursuite d'une fin par n'importe quel moyen », dit Welles. On est loin, on le voit, de l'interprétation de Truffaut (« Le mensonge et la médiocrité ont triomphé de l'intuition et de la justice absolue »). Pour rendre son propos vierge de toute casuistique, Orson n'a pas hésité à choisir un cas limite, d'où la fameuse intuition de Quinlan. De plus, il s'est efforcé de l'entourer d'une certaine tendresse (que nous ne sommes pas sans éprouver nous-mêmes), notamment lorsqu'il évoque avec regret les petits plats d'une merveilleuse Tanya, fascinante tenancière. Marlène Dietrich, venue assister au tournage en amie, se vit confier ce rôle fulgurant, et c'est elle qui tire la moralité de la fable : « C'était un sale flic, mais c'était un homme... » On a eu trop tendance à ne retenir que la seconde moitié de cette conclusion, pour faire de Quinlan un ange déchu. Mais Welles vise à travers son policier abusif tout un système d'idées, de valeurs et d'habitudes communément acceptées. Kane, Arkadin, Quinlan, et aussi Elsa Bannister ou Iago, possèdent à fond la règle du jeu social, mais Orson dévoile simultanément l'ignominie absolue de ce jeu : notre univers décadent (et l'Angleterre élizabéthaine pouvait être considérée comme une société sur le déclin) enfante nécessairement des monstres (« Dans une société criminelle, il faut être criminel », disait Sade, que Welles adaptera peut-être un jour, après avoir fourni à Charlie Chaplin l'idée initiale de *Monsieur Verdoux*), et les exécute tout aussi nécessairement, comme on fait disparaître un témoin gênant, parce que leur existence dénonce ce monde qu'ils illustrent. Arkadin, Elsa ou Quinlan incarnent à merveille la logique ultime d'une époque.

Quinlan, comme tous les personnages de Welles, n'aime pas les autres hommes. Et ils le lui rendent bien. On ne sait pas trop si c'est parce qu'il ne les aime pas qu'ils ne l'aiment pas, ou l'inverse. Dans toute guerre, on n'arrive jamais à se rappeler exactement qui a commencé. Et c'est bien d'une guerre qu'il s'agit, entre leur ordre et son orgueil. Comme *Archibald de la Cruz* dans le merveilleux film de Bunuel, Quinlan vou-

drait être « un grand saint ou un grand criminel ». Il veut changer le monde, mais en lui substituant son ordre, qui est celui de la haine. Domarchi (5) note que Kane, Arkadin, Iago ou Quinlan ont des pouvoirs de démiurges puisqu'ils doivent amener le monde à ressembler à la conception qu'ils en ont. Iago parlant de Desdémone dit : « Il faudra qu'elle change, il le faudra », et Quinlan mettra en scène le meurtre de son naïf complice Grandi pour l'imputer à Susie Vargas. Mais, par un effet d'ironie dramatique déjà signalé pour *Dossier secret*, c'est très précisément en exerçant ce don qu'il se perdra irrémédiablement, s'enfermant dans le piège monté pour un autre.

Citizen Kane et *La splendeur des Amberson* introduisaient le procès de l'argent et de la ploutocratie, *La Dame de Shanghai* démystifiait l'idée de la femme dans le cinéma et de la femme dans la vie américaine (et Welles pensait certainement aussi aux producteurs en énonçant la fable vengeresse des requins), *La soif du mal* s'en prend à l'état policier plus fort encore que l'argent, et dénonce le terrorisme moral plus ou moins latent dans notre univers féroce. En poussant à leurs limites extrêmes les implications possibles des notions sociales en honneur aujourd'hui, Orson en découvre et en dévoile la fausseté. Les classes dirigeantes de la civilisation actuelle renient cette morale aristocratique dont il s'est fait l'apôtre. L'argent, la puissance, la respectabilité des apparences sont pour elles les critères du Bien. L'heure n'est plus aux mécènes. « A quoi bon vivre dans un monde où tout le monde triche ? », interrogeait O'Hara, porte-parole de l'humanisme Wellesien. D'où cette désillusion devant une civilisation du « chic », du self-service, et de la retraite des vieux, et cette société xénophobe et raciste. Quinlan déteste Vargas au premier abord, comme Sanchez, parce qu'ils sont mexicains. Tout ici est prétexte à un lyrisme exacerbé par la nausée d'un monde devenu concentrationnaire (est-ce simple hasard si le motel où se déroule le cauchemar de Susie s'appelle « Le Mirador » ?) et la nostalgie de pureté qu'il fait naître au fond des cœurs humiliés comme des corps souillés. Mais on ne constate l'existence de la pureté qu'une fois qu'il est trop tard ; et à ce moment cela devient la seule chose qui importe ; et plus on lutte pour la retrouver, plus on comprend que c'est inutile et impossible ; et plus on lutte, quand même. Les purs, eux ne savent pas qu'ils le sont. Welles proteste donc, mais sans grandes illusions, « contre un monde où le mécanisme des institutions stérilise toute initiative généreuse, interdit l'accomplissement de toute tâche véritablement grande... Il a la nostalgie d'une morale de la générosité, en entendant

par là l'adhésion enthousiaste à des vertus telles que la lucidité, le courage, la fidélité, le respect des engagements pris, etc... » (5).

Dans *La soif du mal*, l'importance du décor m'apparaît moindre que dans les œuvres précédentes. Pourtant la direction d'acteurs ne montre pas la moindre faille : jamais Heston, Calleia, Tamiroff ou Janet Leigh ne furent meilleurs. Tamiroff en particulier qui introduit une note bouffonne dans cette plongée aux enfers. Orson utilise à merveille ses possibilités comiques, et la perte de la perruque de Grandi est l'occasion d'un ballet qui rappelle celui de Van Stratten et Zouk dans *Dossier secret*. Les blousons noirs et leurs compagnes d'un soir de criminelle orgie crèvent un instant l'écran, dans une danse démoniaque et sadique autour de Susie Vargas : « J'avais beaucoup de jeunes acteurs : j'étais très content et je les ai fait bouger », dit Orson. Lui-même se surpasse, énorme et pourtant aérien, cynique et déchirant, impitoyable et pitoyable à la fois. Il faut noter la séquence remarquablement efficace où Quinlan questionné par ses pairs menace de rendre son insigne : la caméra est sans cesse en mouvement, et tout le monde parle en même temps. Et puis il y a ce personnage de veilleur de nuit : « Un fou shakespearien total, tout comme lui en marge de l'histoire. Et ce rôle fut improvisé : aucun dialogue n'avait été écrit pour ça. Je construisis le personnage en improvisant... Il est un vrai fou, un vrai Pierrot lunaire, et il me semble qu'une telle silhouette devait fatalement naître du climat qui l'entourait. En d'autres termes, sa justification dramatique est que l'horreur qui le cerne est telle qu'elle ne pouvait engendrer un autre personnage... »

Le grand angulaire, employé systématiquement, donne à cette nouvelle fable de Welles sa coloration onirique (Susie n'ouvre les yeux que pour voir un cadavre aux prunelles exorbitées se pencher sur elle) et fantastique (la séquence où Vargas enregistre la conversation de Quinlan et Menzies, tout en rampant, escaladant et peinant, se déroule dans un paysage nocturne et ruiniforme de science-fiction, qui n'est pas sans annoncer une scène dans un cimetière de voitures, dans *Don Quichotte*). Renonçant pour un temps aux effets du montage court, Orson travaille assez peu pourtant en plans longs, si l'on excepte une séquence (interrogatoire de Sanchez) où un plan dure une bobine, passant de l'insert (gros plan en flash) au plan général. Thriller marqué du sceau de Welles, *La soif du mal* demeurera l'honneur d'un genre où le courage côtoie toujours la veulerie, et le sordide la poésie.

Welles aujourd'hui

Après *La soif du mal*, Orson n'est pas resté longtemps à Hollywood, juste le temps de plaider « pour l'amour » dans *Le génie du mal* de Richard Fleischer. Eternellement rejeté par une Amérique qu'il illustre pourtant superbement, il est revenu en Europe. Il a réalisé pour la télévision un film — inachevé — sur... Lollobrigida (avec photos fixes, conversations, histoires, dessins de Steinberg : c'est un « essai personnel »). Il est apparu dans quelques films : *Les racines du Ciel* de John Huston (rôle de l'éditorialiste de la TV, Gy Sedgewick), *Visa pour Hong Kong* de Lewis Gilbert (rôle du capitaine du « Fatsan »), *Drame dans un miroir* de Fleischer (double rôle d'un avocat et d'un ouvrier ivrogne), *David et Goliath* de Richard Pottier (rôle de Saül) et *Austerlitz* d'Abel Gance (rôle de Fulton). Il a tourné aussi un documentaire sur « l'Actor's Studio », *La méthode*, pour la B.B.C.

Il n'est plus maintenant l'enfant prodige parti à la conquête du monde. « Il s'en fout. Il est las, fatigué, gros. Il s'appelle Orson Welles. Il a du génie. Il éprouve le plus parfait mépris pour les gens qui veulent réussir et n'y arrivent pas ; pour cette humanité cinglée d'acteurs, de figurants, de producteurs et de metteurs en scène qui barbotent à ses pieds dans les cloaques de la bêtise, de l'argent et de l'arrivisme nerveux. Il ne méprise même pas. Il s'en fout. Il jette sur cette misère l'œil indifférent d'un pachyderme centenaire ». (1)

A l'avocat qui lui demandait : « Croyez-vous que vous êtes vraiment indépendant de l'argent ? », O'Hara répondait dans *La Dame de Shangai* : « Je SUIS indépendant ». Ce bel optimisme relevait de l'utopie. En dépit des phantasmes et des obsessions dont il tire le meilleur de son art, il semble bien que sa préoccupation majeure soit celle de l'argent — cet argent sans lequel aucune vision privilégiée du monde et des hommes s'exprimant surtout par le cinéma ne saurait venir au monde et se voir reconnue des hommes.

Avec l'argent glané comme acteur, Welles a réussi à tourner *Don Quichotte*, illustrant assez bien son attitude envers les puissances financières régnant sur le cinéma, et qui sont autant de moulins à vent qu'il pourfend et qui le jettent au sol. Des essais avaient déjà été réalisés au Bois de Boulogne il y a quelques années. Orson a tourné au Mexique, a financé lui-même l'opération et effectué le montage. On le voit au début errant dans une librairie. Il ouvre un livre : c'est *Don*

Quichotte. Il rêve alors qu'il le lit, devant la caméra. Survient une petite fille qui lui déclare qu'elle connaît le héros de Cervantès, qu'elle vient même de le rencontrer dans la rue. Elle s'appelle Dulcinée (Patty Mac Cormack, autre enfant prodige, interprète le rôle). Elle seule, par la pureté de son regard d'enfant, peut nous emmener à la suite de *Don Quichotte*, errant éternellement en quête de la vérité. Orson Welles tient son propre rôle, c'est un réfugié politique, Francisco Rieguera, qui incarne le « Chevalier à la Triste Figure » et Akim Tamiroff prête son physique bonhomme à Sancho Pança. Il y a trois épisodes d'une petite demi-heure chacun. L'un reprend « le combat avec les Maures » dans l'auberge : Don Quichotte, dans une salle de cinéma, vole au secours de l'héroïne d'une superproduction que des traîtres menacent. Il taillade l'écran ! Dans un autre sketch, repris des moulins, il charge une pelle mécanique qui l'expédie sans ménagements dans la boue. Le dernier épisode nous montre, après l'explosion de la bombe H (réalisant le cataclysme annoncé de longue date), Don Quichotte et le fidèle Sancho Pança, indestructibles comme les idées nobles, émergeant indemnes des ruines...

Orson reste donc fidèle à sa thématique et continue à faire œuvre personnelle de moraliste. Mais voici venir une raison supplémentaire d'admirer ce créateur de formes : loin de s'arrêter à un mode de mise en scène, fût-il extrêmement percutant, il s'avère capable d'en changer absolument, comme de nez, lorsqu'il en éprouve la nécessité esthétique ! Parti avec *Citizen Kane* d'un art exceptionnellement concerté, pesé, travaillé (d'aucuns disent : truqué), après avoir révolutionné les notions de découpage, de montage, d'utilisation de la bande sonore et de technique du récit, il en est arrivé pour son *Don Quichotte* à la plus pure improvisation... Le film a été tourné « avec un degré de liberté que l'on chercherait en vain dans les productions normales, parce qu'il fut fait sans découpage, sans même un fil narrateur, sans même un synopsis... Nous partions et inventions le film dans la rue ; comme Mack Sennett... Ce sont des choses que nous avons trouvées dans la seconde, dans un éclair de pensée, mais après avoir répété toutes les scènes de Cervantès, comme si nous allions les jouer, de façon à ce que les acteurs connaissent leurs personnages ; puis nous sommes sortis dans la rue et avons joué, non pas Cervantès, mais une improvisation étayée par des répétitions, par le souvenir des personnages. C'est un film muet. Je dirai un commentaire... J'étais sûr que cette histoire serait plus fraîche et plus intéressante si j'improvisais réellement, et elle l'est, c'est certain ». Attendons impatiemment cette dernière œuvre d'un

Welles qui reste exemplairement fidèle à lui-même, et qui n'a décidément pas fini de nous surprendre, de nous émouvoir et de nous charmer.

Du malentendu du « Troisième homme » à l'ambiguïté du surhomme

Vivre, c'est accepter tôt ou tard de se compromettre. Pour tourner ses propres films, Orson Welles a dû apparaître dans une bonne vingtaine de productions réalisées par d'autres, pour la plupart obscurs ou surfaits, moyennant une rétribution souvent royale. Le bon peuple attribue donc volontiers la paternité de quelques navets à notre homme, sous prétexte qu'il vient y fumer négligemment son cigare, avec un ennui et un mépris rarement dissimulés et tout à fait justifiés. Il arrive sur le plateau, provoque un effroi collectif, puis change ou invente absolument son texte, ou bouleverse par ses suggestions la mise en scène prévue, selon la meilleure tradition du monstre sacré.

Que le public, peu sensible aux prestiges de la mise en scène, et de plus aveuglé par la contemplation résignée de tant de médiocrités satisfaites, s'y trompe, et confonde fréquemment les films AVEC Orson Welles et ceux D'Orson Welles, ce ne serait pas si grave (et pourtant la différence d'inspiration et de style éclate à nos yeux en une criante évidence). Hélas ! il y a pire et j'affirme qu'entre autres concessions et figurations alimentaires, *Le troisième homme*, ce très banal thriller tout à fait britannique de Sir Carol Reed d'après Graham Greene, si universellement célébré, et dont la vision aujourd'hui est insupportable, a fait le plus grand tort à la compréhension de l'œuvre wellesienne, l'une des plus originales et des plus complexes qui soient, en accreditant une discutible théorie « luciférienne ». L'attitude équivoque d'Orson quant à sa part dans ce film (il laisse entendre qu'elle fut importante, tout en faisant l'éloge de Reed !) n'a certes pas arrangé les choses. On sait que Welles y tint un rôle d'un petit quart d'heure, consistant essentiellement à se faire poursuivre et abattre dans les égouts viennois, sur un air de cithare, après un petit tour et puis s'en va sur la grande roue du Prater, où il proférait cette séduisante et inquiétante formule (qu'il tira lui-même d'une pièce hongroise) : « Pendant des années, en Italie, il y a eu les Borgia et tous leurs crimes. Mais en même temps, la Renaissance et ses merveilles, Léonard de Vinci, Michel-Ange... En sept siècles de paix et de

fraternité, les Suisses n'ont produit qu'une pendulette qui fait : coucou ! ». Le personnage d'Harry Lime possédait, malgré ses forfaits, un pouvoir de fascination suffisamment fort (comme d'ailleurs presque tous les personnages incarnés par Orson) pour que public et critique (ravis de trouver cette clé) l'identifient à Welles qui joua — hasard étrange — César Borgia la même année, dans un autre film. L'adoption irréversible de l'équation Lime = Welles devait fatalement se généraliser, et de là à écrire a posteriori Kane = Welles, Macbeth = Welles, puis plus tard Arkadin = Welles et enfin Quinlan = Welles, il n'y avait qu'un pas allégrement franchi par tous ou presque. Le tour était joué, et le pli pris, et l'on allait pouvoir désormais qualifier à l'envi les héros conçus et interprétés par Orson de colosses, de surhommes au-delà de toute morale, soit pour les glorifier bravement, soit pour les flétrir au nom de saines normes. La conclusion nécessaire à tout cela étant que Welles se représente en eux d'une manière idéalisée, leur faisant incarner ses propres rêves de domination ou exorciser ses obsessions mégalomaniaques.

Eh bien ! non, ce n'est pas si simple. Et Othello ? Et surtout O'Hara ? Et puis Orson n'hésite pas à donner tort à ceux qui l'identifient à Lime et à leurs corollaires étonnants : « Je préfère la Suisse... Je déteste Harry Lime, ce petit voyou du marché noir, tous ces gens horribles que j'ai interprétés ». Alors, qui sont ses héros ? La morale qui sous-tend les fables wellésiennes est cousine du stoïcisme, et aussi de l'aspiration nietzschéenne vers le surhumain. Voilà pourquoi sans doute les personnages de Welles, même lorsqu'ils ne sont que de franches canailles, ce qui n'est quand même pas toujours le cas, sont dotés d'une dimension particulière et d'une indéniable grandeur dans la bassesse (pour Orson « le Mal est le fumier où le Bien pousse »). Il leur confère une dignité, une carrure, un charme et une envergure spécifiques. Mais Quinlan et ses pareils sont purement et simplement des salauds qu'il exécère et condamne sur le plan moral. Mais, si leurs idées sont haïssables, ils n'en conservent pas moins leur humanité (on ne trouvera chez Welles aucune complaisance dans le sordide) : « Il est toujours possible d'éprouver de la sympathie pour une crapule, car la sympathie est chose humaine. D'où ma tendresse à l'égard de gens pour lesquels je ne dissimule nullement ma répugnance ». L'affaire se complique évidemment du fait que Welles est aussi l'interprète de ces salauds qu'il nous présente, et qu'il joue sans recul, en s'engageant tout entier. Il faudrait aussi considérer la liste de ses rôles dans les films des autres : si dans le plus grand nombre il se borne

à sacrifier à son goût du déguisement qui en fait un moderne Frégoli, il a paré du maximum de séduction possible des êtres qu'il baptise le plus sincèrement du monde « monstres ». Mais il y prend visiblement du plaisir ! Alors, s'agit-il de l'exorcisme d'une « mystique du surhomme voué à l'échec » ?

« C'est très grave pour un artiste, un créateur, d'être aussi un acteur : il risque fort d'être mal compris. Parce qu'entre ce que je dis et ce que vous entendez, il y a ma personnalité, et une grande partie du mystère, de la confusion, de l'intérêt, de tout ce qu'on peut trouver dans le personnage que je joue, vient de ma propre personnalité et pas de ce que je dis ». Welles serait donc victime de sa trop grande honnêteté, ou de sa passion insatiable du jeu, qui le poussent à donner le meilleur de lui-même et le maximum « d'allure » aux personnages qu'il incarne, lors même qu'ils expriment des idées qu'il condamne. « Quand on lutte contre des monstres, il faut prendre garde de ne pas devenir monstre soi-même », écrit Nietzsche dans *Par-delà le Bien et le Mal*. On est frappé, à la lecture des aphorismes nietzschéens, de voir à quel point ils rappellent la démarche de Welles ; beaucoup pourraient être placés dans la bouche des inquiétants enfants d'Orson, et l'art baroque n'illustre-t-il pas ce conseil du volcanique penseur allemand : « Plus abstraite est la vérité que tu veux enseigner, plus il te faudra séduire les sens en sa faveur » ?

Les véritables porte-parole de Welles sont selon lui des personnages souvent secondaires de ses films, tels Leland dans *Citizen Kane* ou Vargas dans *La soif du Mal*, qui illustrent ce qu'il nomme « la tradition libérale classique » et diffusent son propre humanisme. Ce sont les « honnêtes hommes » du vingtième siècle. Mais ces justes sont de purs héros et disparaissent vite derrière l'idéal qu'ils incarnent ; de sorte qu'il n'y a rien à en dire. Les films de Welles sont des mélodrames — il est le premier à l'affirmer — et « dans un mélodrame la sympathie va forcément au traître ». Ainsi, chez Shakespeare, Hamlet, Léar, César sont des traîtres, ils sont contraints de l'être. On peut en dire autant, ajoute Orson, « de tous les écrits dramatiques qui tentent d'être tragiques à l'intérieur du mélodrame ». Mais un traître, s'il est grand, n'en est pas moins un traître, et les héros wellésiens « des formes variées de Faust, et je suis contre tous les Faust, 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 Dieu, ce peut être l'Art ou n'importe quelle conception, mais cela doit être plus grand que l'homme ».

Je crois qu'en fin de compte l'ambiguïté tant soulignée — à raison — semble se situer moins à l'intérieur des personnages wellesiens qu'en Orson Welles lui-même. Il est l'homme des oppositions, partagé notamment entre son tempérament américain, excentrique et provocant, et ses goûts européens. Ses convictions sont généreuses, égalitaires, libérales (il a fait des conférences anti-fascistes et refusé de jouer Shylock dans *Le marchand de Venise* en Allemagne, après la vague récente de racisme). Mais, comme beaucoup d'Américains, son tempérament le pousse à la domination, à la recherche d'un au-delà du commun. La devise de certains de ses héros pourrait être : avoir pitié des autres est une erreur, avoir pitié de soi-même, le pire des vices. La contradiction fondamentale, son attitude bâtarde vis-à-vis de son pays, il ne peut la résoudre que dans l'exil. L'antagonisme de ses idées et de sa nature, il essaye de le dénouer, comme beaucoup d'autres artistes, dans son œuvre. « Si je devais choisir, je choisirais toujours le respect plutôt que l'égotisme, la responsabilité plutôt que l'aventure. Et ceci va à l'encontre de ma personnalité, car elle est celle de l'aventurier égotiste » : cela indique clairement que Welles ne s'est pas encore résigné à choisir. Il pense avec Iago que « La vie est une balance. Sur un plateau, on pose les désirs, les folies. Sur l'autre la raison, les calculs. Et si les deux plateaux ne s'équilibrent pas, c'est la chute ». Pour Kane, O'Hara, Othello ou Arkadin, la balance penche du côté des folies ; pour Elsa, Macbeth ou Quinlan, du côté des calculs. De même que Kane était la somme de quelques témoignages, plus une part inconnue, Orson est la somme de tous ses personnages, mais le puzzle n'est jamais entièrement reconstitué. On a dit qu'Orson Welles voulait être son propre univers, et c'est vrai dans la mesure où chacune de ses œuvres révèle un morceau du puzzle. Mais n'en est-il pas ainsi de tous les grands créateurs ?

« Je crois que je suis partagé entre ma personnalité et mes croyances », avoue-t-il ingénument. C'est d'ailleurs dans la mesure où il ne peut s'empêcher de se trahir et d'exposer quelques-unes de ses plus secrètes obsessions qu'Orson nous bouleverse : il atteint ainsi, comme Luis Buñuel, Eric Von Stroheim, et bien d'autres créateurs d'œuvres toujours vouées à l'ambiguïté, à ce stade suprême de la beauté qu'est la vérité absolue sur soi-même. Chaque spectateur, faute de pouvoir appréhender la totalité de ses miroirs à mille facettes, n'emporte que quelques reflets choisis selon ses propres tendances. Le mot de Iago : « Je ne suis pas ce que je suis » pourrait servir de devise aux artistes baroques, et il ne faut pas cher-

cher ailleurs la raison de l'amour qu'Orson porta toujours aux masques (« Il me faut toujours me dissimuler »). Il est remarquable que ce mouvement intérieur permanent de la générosité au mépris, de l'amour au jeu, se traduise dans la démarche formelle des tenants du plus lyrique des styles.

Petit manifeste baroque

Toute éthique mène à une prise de position esthétique, et de même toute esthétique renvoie à une prise de position éthique. Rien n'est gratuit, chez Welles moins encore qu'ailleurs. Son œuvre est une expression totale, globale, synthétique du monde : morale, psychologie, métaphysique, sociologie se mêlent et s'interpénètrent. Tout est essentiel en cette « Weltanschauung », et c'est bien arbitrairement que l'exégèse part de tel ou tel point de vue. On n'aura rien dit de l'art de Welles tant que l'on se bornera à affirmer qu'il est baroque, ce qu'il est d'ailleurs. Il faut surtout déterminer pourquoi et en quoi il l'est.

L'art du Bernin, quoi qu'il recouvre, n'a jamais connu grande faveur en France. Dans le domaine qui nous intéresse, on peut noter que le cinéma français n'a guère connu d'auteurs baroques (ou alors des immigrés qui ne rencontrèrent qu'incompréhension et sarcasmes), et ceci explique certaines oppositions irréductibles à Welles, certain mépris qui ne survit que sur des préjugés. Audace, richesse de la décoration, immensité, magnificence, étrangeté, extravagance caractérisent un style que l'on est en droit de ne pas goûter, mais que l'on ne saurait valablement méconnaître.

Or un style n'est que l'expression d'une époque, d'un moment de la sensibilité, de conditions économiques et même politiques particulières. Le baroque exprime plus précisément l'inquiétude des périodes troublées, des transitions. Il se fonde avant tout sur les contrastes et la passion, et s'affirme comme une réaction violente contre l'ordre, la règle et la mesure. On le reconnaîtra à certaines constantes : goût extrême du mouvement, dynamisme des formes, tendance au théâtral et parfois au pittoresque, recherche de l'emphase dans le geste, de l'expression contournée, refus de la ligne droite, perspectives peintes en « trompe l'œil ». Autant de traits qui définissent l'esthétique wellesienne, et ses films constituent les sommets insurpassables d'un genre. L'accusation de boursoufflure — Ah ! ces querelles de mots —

qui n'épargna pas non plus Max Ophüls, est bien vaine : autant reprocher à la ligne courbe de n'être pas droite ! Bien sûr, le baroque n'évite pas l'exagération ni le paroxysme puisque bien au contraire il les recherche ! (on pourrait rapprocher *Lola Montes* de *Citizen Kane*, pour découvrir des correspondances : ainsi Louis de Bavière, pour imposer Lola, donne le signal des applaudissements au théâtre, comme Kane à l'opéra de Chicago).

Le baroque traque une réalité supérieure que le plat réalisme s'avère bien incapable de restituer. Comme l'écrivait Léon Wisniewski : « Aux tentatives apolliniennes d'élaboration d'un style qui caractérisent l'art quasi ascétique d'un Carl Dreyer, d'un Robert Bresson, d'un Roberto Rossellini ou même celui d'un vulgaire Alfred Hitchcock, Orson Welles préférera toujours les essais dionysiaques de mise à l'épreuve des vertus de l'écriture cinématographique. Tandis que nos auteurs classiques font du cinéma, Orson Welles fait le cinéma, comme d'aucuns font l'amour, avec ce plaisir véhément qu'apporte le bon usage de ses passions et de ses vices » (6). Les tenants de la mise en scène « janséniste », qui refusent dédaigneusement des effets qu'ils jugent faciles, conduiraient bien vite, si on les écoutait, le cinéma à se nier totalement en tant qu'art et expression du monde, à redevenir une simple projection d'ombres chinoises. Le dépouillement, la volonté d'épuration ne sont que des formes variées d'un masochisme esthétique et éthique. J'abandonne bien volontiers ces amateurs de cilice pour la fantaisie, la fluidité, l'acuité du regard, l'élan libérateur, le sens de la danse et du rêve, l'exubérance des grands baroques flamboyants (avec Welles, je citerai Stroheim, Buñuel, Sternberg, De Santis, Wajda et même Losey). La générosité dans les proportions, les volumes et les lignes n'est-elle pas la meilleure façon de plaider pour une morale de la générosité et de la liberté ?

« Le cinéma est un moyen d'expression fascinant... Je veux me servir d'une caméra pour faire de la poésie », déclarait Orson à ses débuts, et il a su se créer un univers personnel et insolite, faisant évoluer devant nous une variété de personnages dont l'ambiguïté morale nous trouble et nous enchante. De *Citizen Kane* à *Don Quichotte* il atteint cette lucidité ultime qui paraît le privilège de la folie, car le génie est un autre nom pour celle-ci. Mais nous ne connaissons jamais le dernier mot, car nulle œuvre n'est mieux gardée par le rempart de l'ésotérisme. Il faut se souvenir des lignes de son ami Maurice Bessy : « Je songe au rêve qui obsède Orson Welles chaque nuit qui précède le dimanche des Rameaux. Il est seul, dans

une rue de petite ville anglaise, seul, et il fuit. Derrière lui des statues le poursuivent, d'imposantes statues, quelques-unes de marbre, la plupart de bronze et ruisselantes de vert de gris.

Depuis trente années, le même cortège l'accompagne, lourde troupe de géants figés dans leur éternité.

Qui sont-ils ? Désirent-ils une recrue nouvelle, ou un chef à leur taille ? Ou le magicien qui leur a échappé ? ».

Les initiés disent que celui qui sait ne parle pas. Et *Dossier secret* est précédé de cet exergue : « Un roi très puissant demanda un jour à un poète : « Que puis-je te donner ? » Avec beaucoup de sagesse, le poète répondit : « Tout ce que vous voudrez, Sire, sauf votre secret ». Peut-être Orson Welles garde-t-il son secret, après nous avoir seulement hurlé que la mesure est comble, et que voici venu le temps de la démesure.

Jean-Claude ALLAIS.

NOTES

- (1) Jean Cau « *L'Express* », N° 441.
- (2) Nous avons puisé, pour les détails biographiques, dans « *Orson Welles le Magnifique* », traduction du livre de Peter Noble (« *The Fabulous Orson Welles* »). Malheureusement, comme l'avait signalé Bazin, cette traduction est insuffisante, fragmentaire, et souvent inexacte. Or, le livre de Noble est surtout anecdotique...
Le lecteur pourra se reporter aussi aux numéros 84 (entretien avec Welles) et 87 (nouvel entretien avec Welles, filmographie, biographie, etc), des « *Cahiers du Cinéma* », qui nous ont fourni de précieux renseignements.
- (3) André Bazin : « *Orson Welles* ». Editions Chavane.
- (4) Jacques Siclier : « *Le Mythe de la Femme dans le Cinéma Américain* » (chapitre consacré à « *La Dame de Shanghai* »).
- (5) Jean Domarchi : « *Welles à n'en plus finir* », in « *Cahiers du Cinéma* », N° 85.
- (6) Léon Wisniewski : « *La Grenouille aussi grosse que le Bœuf* », in « *Objectif du Nord* », N° 4, décembre 1958.

BIBLIOGRAPHIE utilisée

- Roy Alexander Fowler : *Orson Welles. A First Biography*. London Pendulum « Popular Film Series », 1946.
- Peter Noble : *The Fabulous Orson Welles*. Hutchinson and Co. London 1956.
- Orson Welles le magnifique*. Traduction partielle du précédent. Pierre Horay. Paris. 1957.
- André Bazin : *Orson Welles* (préface de Jean Cocteau). Paris, Ed. Chavane « Le Cinéma en Marche ». 1950.
- G. C. Castello : *The Magnificent Orson Welles*, in « *Bianco e Nero* », janvier 1949.
- Franco Dorigo : *Orson Welles*, in « *Cinema* », février 1953.
- Glauco Viazzi : *Citizen Kane*, in « *Bianco e Nero* », juillet 1948.
- Guido Aristarco : *La Signora di Shanghai*, in « *Cinema* », octobre 1948.
- Fernaldo di Giammatteo : *Macbeth*, in « *Bianco e Nero* », avril 1951.
- Jacques Doniol-Valcroze : *Le triomphe d'une bonne intention* (sur *Citizen Kane*), in « *La Revue du Cinéma* », octobre 1946.
- Orson Welles et Herman Mankiewicz : extraits du scénario de *Citizen Kane*, in « *La Revue du Cinéma* », décembre 1946.
- Orson Welles : extraits du scénario de *La splendeur des Amberson*, in « *La Revue du Cinéma* », décembre 1946.
- Jacques Bourgeois : *Le cinéma à la recherche du temps perdu*, in « *La Revue du Cinéma* », décembre 1946.
- Jacques Manuel : *Essai sur le style d'Orson Welles*, in « *La Revue du Cinéma* », décembre 1946.
- Gregg Toland : *L'opérateur de prises de vues*, in « *La Revue du Cinéma* », janvier 1947.
- Jean-Pierre Chartier : *Les films « à la première personne » et l'illusion de la réalité au cinéma*, in « *La Revue du Cinéma* », janvier 1947.
- Marc Soriano : Cinq remarques sur Orson Welles à propos de *La splendeur des Amberson*, in « *La Revue du Cinéma* », février 1947.
- Jacques Bourgeois et Jacques Doniol-Valcroze : *Orson Welles enchaîné* (à propos de *Voyage au Pays de la peur* et du *Criminel*), in « *La Revue du Cinéma* », automne 1947.
- Jacques Bourgeois : *Le sujet et l'expression au cinéma* (sur *Macbeth*), in « *La Revue du Cinéma* », octobre 1948.
- Jacques Doniol-Valcroze : *Rita est morte, à l'aube, seule...* (sur *La Dame de Shanghai*), in « *La Revue du Cinéma* », mars 1948.
- Roberto Pariente : *Orson Welles de Citizen Kane à Othello*, in « *Bianco e Nero* », mars 1956.
- André Bazin, Georges Sadoul, Denis Marion, Jean Mitry, in « *Ciné-Club* », mai 1948.
- André Bazin et Jean-Jacques Tacchella : *Les secrets d'Orson Welles* (interview), in « *L'Ecran Français* », septembre 1948.

André Bazin : *Théâtre et Cinéma*, in « Esprit », juin 1951.

Jean de Bongnie : *Orson Welles*, « Spiritualité », in « Revue Internationale du Cinéma », 1949.

Michel Subiela : *Shakespeare de Broadway*, in « Positif », N° 6.

Edgar Haulotte : La logique d'Othello, in « Positif », N° 6.

Henry Raynor : *Shakespeare Filmco*, in « Sight and Sound », juillet, septembre 1952.

Harold Leonard : *Notes on Macbeth*, in « Sight and Sound », mars 1950 .

Pierre Kast : *Des confitures pour un gendarme*, in « Cahiers du Cinéma », mai 1951

Maurice Bessy : *Les vertes statues d'Orson Welles*, in « Cahiers du Cinéma », mai 1952.

Pierre Kast : *Fiançailles avec le Notaire*, in « Cahiers du Cinéma », mai 1952.

Michel Dorsday : *Othello ou la solitude de notre temps*, in « Cahiers du Cinéma », octobre 1952.

Frédéric O'Brady : *Le troisième homme et le deuxième Arkadin*, in « Cahiers du Cinéma », juillet 1956.

Eric Rohmer : *Une fable du XX^e siècle (sur Dossier secret)*, in « Cahiers du Cinéma », juillet 1956.

André Bazin et Charles Bitsch : *Entretien avec Orson Welles*, in « Cahiers du Cinéma », juin 1958.

Jean Domarchi : *Welles à n'en plus finir*, in « Cahiers du Cinéma », juillet 1958.

André Bazin, Charles Bitsch, Jean Domarchi : *Nouvel entretien avec Orson Welles*, in « Cahiers du Cinéma », septembre 1958.

André Bazin : *Orson Welles chez les Jivaros*, in « Cahiers du Cinéma », octobre 1958.

Jean Domarchi : *America (sur Citizen Kane)*, in « Cahiers du Cinéma », novembre 1959.

Orson Welles : *Une grosse légume*, roman. Ed. Gallimard, Collection « L'air du Temps ». Paris 1952.

Orson Welles : *Monsieur Arkadin*, roman. Ed. Gallimard, Collection « L'Air du Temps », Paris 1954.

Orson Welles : *A bon entendeur*, essai. Ed. Plon. Paris 1956.

Ecran Français : Numéros 56, 132, 148, 169, 185, 260 (Interview d'Orson Welles par Claude Daire, 26 juin 1960).

Léon Wisniewski : *La grenouille aussi grosse que le bœuf (sur La soif du mal)*, in « Objectif du Nord », décembre 1958.

Jacques Siclier : *Le mythe de la femme dans le cinéma américain*. Ed. du Cerf.

Raymond Borde et Etienne Chaumeton : *Panorama du film noir américain*. Ed. de Minuit.

Dossier secret. Fiche technique, in « Image et Son », juillet 1960.

« Télé-Ciné ». Fiches techniques numéros 81 (*La dame de Shanghai*), 88 (*Le criminel*), 142 (*Macbeth*), 266 (*Othello*), 278 (*Dossier secret*).

Fiches techniques de la F.F.C.C. sur *Macbeth*, *Othello*, *Journey into fear*, *Dossier secret*.

Etienne Chaumeton : Notes récentes sur *La splendeur des Amberson*, in « Cinéma 56 », N° 7.

Orson Welles : *Feu sur un critique* (traduction d'une lettre au « New Statesman » de Londres), in « Cinéma 58 », N° 29.

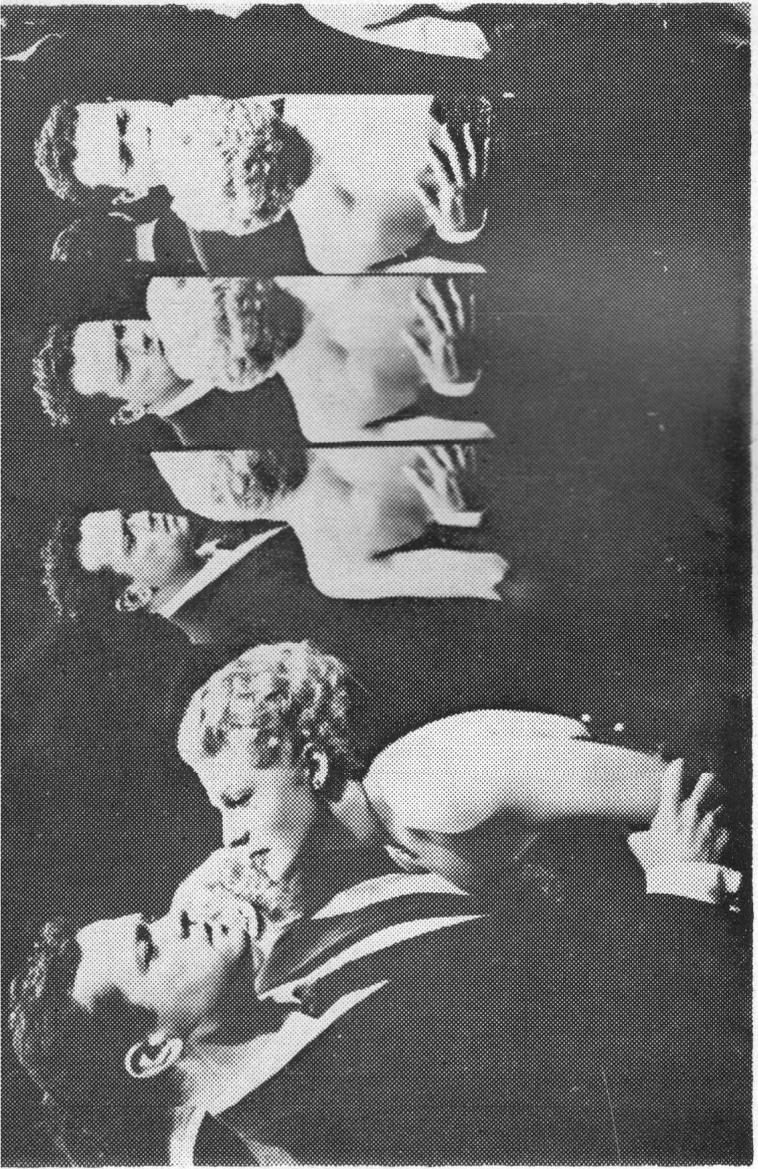
Louis Marcorelles : *La soif du mal*, in « Cinéma 58 », N° 29.

J.-P. Coursodon : *Citizen Kane*, in « Cinéma 60 », N° 43.

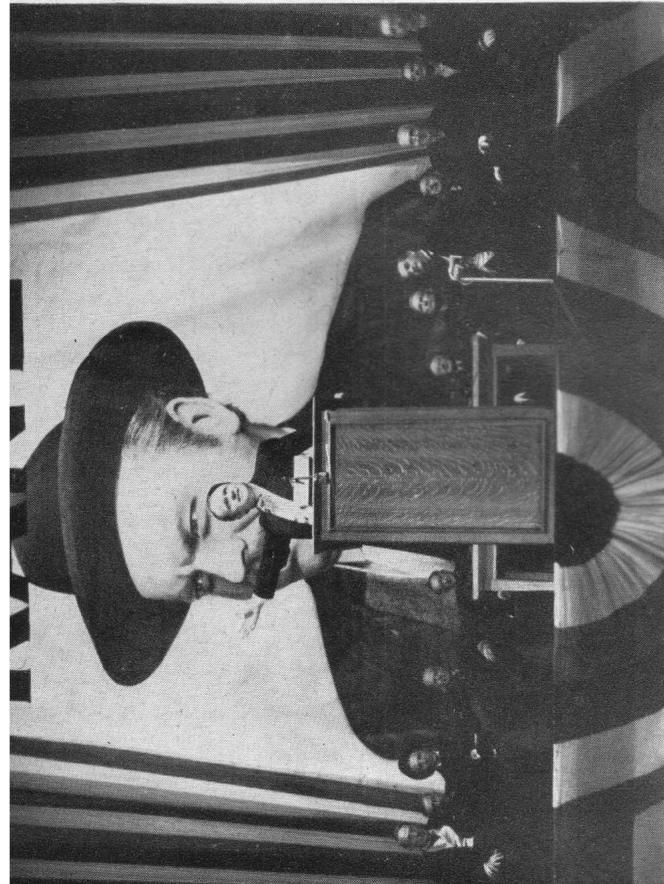
Victor L. Tapié : *Baroque et Classicisme*. Editions Plon.











Je ne pense pas qu'on se souvienne un jour de moi.
Je ne travaille pas pour cela.
Je trouve aussi vulgaire de travailler pour la postérité
que de travailler pour de l'argent.

Orson Welles.



FILMOGRAPHIE

- 1940** *Citizen Kane (Le Citoyen Kane)*. Scénario et dialogue d'Orson Welles et Herman J. Mankiewicz. Images de Gregg Toland. Musique de Bernard Herrmann. Décors de Darell Silvera. Costumes d'Edward Stevenson. Montage de Robert Wise et Mark Robson. Effets spéciaux de Vernon L. Walker. Direction artistique de Van Nest Polglase et Perry Ferguson. Son : Bailey Fesler et James G. Stewart. Interprété par Orson Welles (Charles Foster Kane), Dorothy Comingore (Susan Alexander), Joseph Cotten (Jed Leland), Everett Sloane (Bernstein), Agnes Moorehead (la mère de Kane), Ruth Warrick (Emily), Ray Collins (Jim Gettys), Paul Stewart (Raymond), Erskine Sanford (Carter), George Coulouris (Thatcher), William Aland (Thompson), Gus Schilling (le directeur), Fortunio Bonanova (Matisti), Georgia Backus (Miss Anderson), Harry Shannon (le père de Kane), Buddy Swan (Kane enfant). Produit par Mercury - R.K.O. Réalisé à Hollywood du 30 juillet au 23 octobre 1940. Le montage prit neuf mois. Première sortie en France : 3 juillet 1946.
- 1942** *The Magnificent Ambersons (La Splendeur des Amberson)*. Scénario et dialogues d'Orson Welles, d'après le roman de Booth Tarkington. Images de Stanley Cortez. Musique de Bernard Herrmann. Décors de Mark Lee Kirk. Costumes d'Edward Stevenson. Montage de Robert Wise. Assistant du metteur en scène : Freddie Fleck. Effets spéciaux de Vernon L. Walker. Son : Bailey Fesler et James G. Stewart. Interprété par Tim Holt (George Minafer Amberson), Joseph Cotten (Eugène Morgan), Anne Baxter (Lucy), Agnes Moorehead (Fanny), Dolores Costello (Isabel), Ray Collins (Jack), Erskine Sanford (Bronson), Richard Bennett (le major Amberson). Produit par Mercury - R.K.O. Réalisé à Hollywood, du 28 octobre 1941 au 22 janvier 1942.
- Journey Into Fear (Voyage au Pays de la Peur)*. Réalisation de Norman Foster. Scénario d'Orson Welles et Joseph Cotten, d'après le roman d'Eric Ambler. Images de Karl Struss. Musique de Roy Webb. Interprété par Orson Welles, Joseph Cotten, Dolores Del Rio, Everett Sloane. Produit par Mercury - R.K.O.
- 1946** *The Stranger (Le Criminel)*. Scénario original de John Huston. Adaptation et dialogues de Victor Trivas et Anthony Veiller. Images de Russel Metty. Musique Bronislaw Kaper. Décors de Perry Ferguson. Interprété par Orson Welles (Franz Kindler - Charles Rankin), Loretta Young (Mary Longstreet), Edward G. Robinson (l'inspecteur Wilson), Philip Merivale, Richard Long, Biron Keith, Billy House, Martha Wentworth, Konstantin Shayne. Produit par Sam Spiegel. International Pictures. Distribué par R.K.O. Première sortie en France : 7 avril 1948.

1947 *The Lady From Shangai (La Dame de Shangai)*. Scénario et dialogues d'Orson Welles d'après le roman de Sherwood King. Images de Charles Lawton Jr. Musique de Heinz Roemheld (chanson de Roberts et Fisher). Décors de Wilbur Menefee et Herman Schoenbrun. Costumes de Jean-Louis. Direction artistique de Stephen Goosson et Sturges Carne. Son : Lodge Cunningham. Interprété par Orson Welles (Michael O'Hara), Rita Hayworth (Elsa Bannister), Everett Sloane (Arthur Bannister), Glenn Anders (George Grisby), Ted de Corsia (Sidney Broome), Gus Schilling (Goldie), Erskine Sanford (le juge), Carl Frank (le procureur), Louis Merrill (Jake), Harry Shannon (le chauffeur de taxi), Evelyn Ellis (Bessie), Wong Show Chong (Li), Sam Nelson (le capitaine). Produit par Columbia. Producteurs associés : Richard Wilson et William Castle. Première sortie en France : 24 décembre 1947.

Macbeth. Adaptation d'Orson Welles d'après la pièce de William Shakespeare. Images de John L. Russel. Musique de Jacques Ibert. Décors de John Mac Carthy Jr et James Redd. Costumes d'Orson Welles, Fred Ritter et Adele Palmer. Montage de Louis Lindsay. Effets spéciaux de Howard et Theodore Lydecker. Son : John Stransky Jr et Garry Harris. Interprété par Orson Welles (Macbeth), Jeannette Nolan (Lady Macbeth), Dan O'Herlihy (Macduff), Peggy Webster (Lady Macduff), Laurene Tuttle, Brainerd Duffield et Charles Lederer (les sorcières), Edgar Barrier (Banquo), Jhon Dierkes (Ross), Alan Napier (le prêtre), George Chirello (Seyton), Erskine Sanford (Duncan), Roddy Mac Dowall (Malcolm), Brainerd Duffield (1^{er} assassin), Robert Alan (deuxième assassin), Morgan Farley (le docteur), Jerry Farber, Keene Curtis, Arch Heugly, Lionel Braham, Christofer Welles. Produit par Mercury - Republic Pictures. Producteur associé : Richard Wilson. Première sortie en France : 23 juin 1950.

1952 *Othello*. Adaptation d'Orson Welles d'après la pièce de William Shakespeare. Images d'Anchise Brizzi, Aldo Georges Fanto et Troiani Fusi. Musique de Francesco Lavagnino et Alberto Barberis. Décors d'Alexandre Trauner. Costumes de Maria de Mateis. Montage de Jean Sacha et John Shperidge. Assistant du metteur en scène : Michael Washinski. Directeurs de production : Julien Derode et Giorgio Papi. Administration : Patrice Dally et Rocco Fachini. Interprété par Orson Welles (Othello), Suzanne Cloutier (Desdémone), Michael Mac Liammoir (Iago), Robert Cote (Roderigo), Hilton Edwards (Brabantio), Fay Compton (Emilia), Michael Laurence (Cassio), Nicholas Bruce (Ludovico), Doris Dowling (Bianca), Jean Davy (Montano). Produit par Mercury. Réalisé de 1949 à 1952 aux studios Scalera à Rome, et pour les extérieurs à Mogador, Safi, Mazagran, Venise, Tuscania, Perugia, Viterbo et Rome. Première sortie en France : Avril 1952 au Festival de Cannes, où il obtient le grand prix.

1955 *Confidential report (Dossier secret)*. Scénario et dialogues d'Orson Welles. Images de Jean Bourgoïn. Musique de Paul Misraki. Décors d'Orson Welles. Montage de Renzo Lucidi. Costumes d'Orson Welles. Assistants du metteur en scène : José Mario Ochoa, De la Serna et Ferri. Son : Jacques Lebreton et Jacques Carrère. Directeur de production : Louis Dolivet. Interprété par Orson Welles (Grégory Arkadin), Paola Mori (Raina), Robert Arden (Van Stratten), Patricia Medina (Mily), Michael Redgrave (Burgomil Trebitsch), Akim Tamiroff (Jacob Zouk), Mischa Auer (le professeur - dompteur de puces), Katina Paxinou (Sophie), Grégoire Aslan (Bracco), Peter Van Eyck (Thaddeus),

Frederic O'Brady (Oskar), Suzanne Flon (la baronne Nagel), Jack Watling (le marquis), Tamara Shane (la blonde). Produit par Filmorsa. Distribué par Warner Bros. Réalisé en huit mois en Espagne, en Allemagne, en Italie et en France. Première sortie en France : 2 juin 1956.

Touch of evil (La soif du mal). Scénario et dialogue d'Orson Welles d'après le roman « Badge of Evil » de Whit Masterson. Images de Russel Metty. Musique d'Henry Mancini. Décors de Russel A. Gausman et John Austin. Costumes de Bill Thomas. Montage de Virgil W. Vogel et Aaron Stell. Assistants du metteur en scène : Phil Bowles et Terry Nelson. Son : Leslie I. Carey et Frank Wilkinson. Direction artistique d'Alexander Golitzen et Robert Clatworthy. Interprété par Orson Welles (Hank Quinlan), Charlton Heston (Mike Vargas), Janet Leigh (Susie Vargas), Akim Tamiroff (Joe Grandi), Joseph Calleia (Pete Menzies), Ray Collins (Adair), Marlène Diétrich (Tanya), Dennis Weaver (le veilleur de nuit), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Valentin de Vargas (Pancho), Mort Mills (Schwartz), Victor Millan (Manolo Sanchez), Lalo Rios (Risto), Michael Sargent (le petit garçon), et les invités Zsa-Zsa Gabor, Joseph Cotten, Mercedes Mac Cambridge et Keenan Wynn. Produit pour Universal International par Albert Zugsmith. Réalisé à Hollywood. Première sortie en France : Mai 1958.

Don Quichotte. Scénario de Orson Welles d'après l'œuvre de Cervantès. Images de Jack Draper. Interprété par Orson Welles (dans son propre rôle), Francisco Rieguera (Don Quichotte), Akim Tamiroff (Sancho Pança), Patty Mac Cormack (Dulcinée). Réalisé à Mexico, Puebla, Tepozlan, Texoco et Rio Frio. Produit par Oscar Danciger.

1957

1959

Orson Welles EXTRAITS DE FILMS

Le découpage des bobines 6, 7 et 8 de **Citizen Kane** a paru dans **Confrontation**, volume édité par la Cinémathèque de Belgique sur les œuvres primées comme « meilleurs films de tous les temps » à l'Exposition de Bruxelles 1958. La traduction est de Monique Barbier.

L'extrait de **Magnificent Ambersons** a été publié dans le n° 3 de la **Revue du Cinéma**. Traduction de Jacques Doniol Valcroze.

Les pages d'André Bazin sont extraites de son petit volume sur **Orson Welles** publié par Chavane en 1950.

CITIZEN KANE
(extraits)

BOBINE 6

SEQUENCE DE JOUR

Ext., toit d'hôpital, plan rapproché. Thomson assis à droite, avant plan. Leland assis à gauche, il porte des lunettes et une visière. La caméra se rapproche de Leland. Thomson sort (du plan). Il parle. D'autres à l'arrière-plan. Musique.

LELAND : Je n'oublie jamais rien, jeune homme. C'est là mon malheur. C'est là un des plus grands malheurs infligés au genre humain, la mémoire. J'étais son plus vieil ami, et il s'est toujours conduit avec moi comme un cochon. Ce n'est pas qu'il ait été une brute. C'était ce qu'il faisait... Je n'étais peut-être pas son ami, mais alors il n'en a jamais eu.

Il se penche en avant, ôte ses lunettes.

LELAND : Peut-être suis-je ce que vous appelez aujourd'hui un complice, hum ?

THOMSON off. : M. Leland, vous alliez dire quelque chose à propos de « bouton de rose ».

LELAND : Est-ce qu'il vous arrive d'avoir un bon cigare ? Je me suis trouvé un jeune médecin qui pense que je vais m'arrêter de fumer.

THOMSON : Non. Je crains de ne pas en avoir. Excusez-moi.

Leland se penche en arrière, en riant.

LELAND : Un bon cigare ? Ah ! Ah ! j'ai changé de sujet, n'est-ce pas ? Mon Dieu quel vieux désagréable je deviens. Vous êtes reporter et voulez savoir ce que je pense de Charlie Kane. Eh bien, je dirais qu'il avait une grandeur qui lui était propre. Mais il l'a gardée pour lui. Il ne s'est jamais donné. Il n'a jamais rien donné. Il ne vous a pas laissé ça, hein ? C'était un esprit libéral. Je ne pense pas que quelqu'un ait jamais eu autant d'opinions que lui. Mais il n'a jamais eu confiance qu'en Charlie Kane ; il n'a jamais eu d'autre conviction dans sa vie que Charlie Kane. Je suppose qu'il n'en avait aucune en mourant. Cela a dû être plutôt désagréable. Bien sûr, la plupart d'entre nous meurent sans opinion précise sur la mort. Mais nous savons au moins ce que nous quittons. Nous croyons en quelque chose.

Il se penche en avant.

LELAND : Vous êtes absolument sûr de ne pas avoir de cigare ?

THOMSON off. : Excusez-moi.

LELAND : Oh ! pas d'importance, pas d'importance, laissez, laissez !

THOMSON off. : M. Leland.

LELAND : Hein ?

THOMSON off. : Qu'est-ce que vous pensez de « bouton de rose » ?

LELAND : « Bouton de rose » ? oh ! heu !.. oh ! ses dernières paroles, « bouton de rose », oui. J'ai vu ça dans l'« Inquirer » seulement... je n'ai jamais rien cru de ce que j'ai pu lire dans l'« Inquirer ». Autre

chose ? Je peux vous parler d'Emily. J'allais au cours de danse avec Emily. J'étais doué. Oh ! heu !.. nous parlons de la première Madame Kane...

THOMSON off. : A quoi ressemblait-elle ?

LELAND : Elle était comme toutes les filles que j'ai connu au cours de danse. De très jolies filles, très jolies. Emily était encore un peu plus jolie. Seulement, après les deux premiers mois, elle et Charlie ne se voyaient plus guère qu'au petit déjeuner. C'était un mariage comme les autres.

Fondu enchaîné.

SEQUENCE DE JOUR

43-10, int. d'une pièce. Plan éloigné moyen. Emily près d'une table en arrière-plan. Kane vient à droite, en arrière-plan avec des assiettes, avance vers elle. Une serviette sur le bras. Il l'embrasse sur le front. Pose les assiettes. Il s'assied à sa gauche tout en parlant. Musique.

EMILY : Charles...

KANE : Vous êtes belle.

EMILY : Je ne peux pas l'être.

KANE : Si, vous l'êtes. Vous êtes très, très belle.

La caméra se rapproche d'eux.

EMILY : Je n'allais jamais à six « soirées » en une seule nuit autrefois. Et je ne me suis jamais levé aussi tard.

KANE : Ce n'est qu'une question d'habitude.

EMILY : Qu'en pensent les serviteurs, à votre avis ?

KANE : Ils pensent que nous nous amusons.

EMILY : Mon chéri.

KANE : Ce n'est pas vrai ?

EMILY : Je ne vois pas pourquoi vous devez vous rendre tout droit à votre journal.

KANE : Vous n'auriez jamais dû épouser un journaliste. C'est pire que les marins. Véritablement je vous adore.

4-15-11, int. d'une pièce. Gros plan moyen. Emily parle. Musique.

EMILY : Charles ! même les journalistes ont besoin de dormir.

5-11-12, int. pièce. Gros plan moyen : Kane regarde vers la droite. Avant plan, il parle. Musique.

KANE : Je vais passer un coup de fil à Bernstein pour qu'il annule tous mes rendez-vous jusqu'à midi.

2-8-13, int. d'une pièce. Gros plan moyen. Emily sourit. Musique.

1-12-14, int. d'une pièce. Gros plan moyen. Kane regarde vers la droite. Avant plan. Il parle. Musique.

KANE : Quelle heure est-il ?

4-8-15, int. d'une pièce. Gros plan moyen. Emily assise, parle. Musique.

EMILY : Je ne sais pas. Il est tard.

8-11-16, int. d'une pièce. Gros plan moyen. Kane sourit, parle. Musique.

KANE : Il est tôt.

La caméra se déplace vers la droite.

Fondu en mouvement.

SEQUENCE DE JOUR

5-6-17, int. d'une pièce, plan rapproché. La caméra se déplace, s'arrête sur Emily assise près des fleurs. Musique.

EMILY : Charles, savez-vous combien de temps vous m'avez fait attendre la nuit dernière quand...

4-18, int. d'une pièce, plan rapproché ; Emily est assise de l'autre côté des fleurs, regarde vers l'avant plan. Musique.

EMILY off. : vous êtes parti pour dix minutes au journal ?

5-1-19, int. pièce, plan rapproché. Emily regarde par-dessus les fleurs vers l'avant plan, elle parle. Musique.

EMILY : En quoi un journal peut-il vous occuper au milieu de la nuit ?

KANE off. : Emily...

10-8-20, int. de la pièce, plan rapproché. Kane de l'autre côté des fleurs éteint sa cigarette. Il parle. Musique.

KANE : Ma chérie, votre seule rivale est l'« Inquirer ».

La caméra se déplace vers la droite.

EMILY off. : Parfois je crois que...

Fondu enchaîné.

2-7-21, int. d'une pièce. Gros plan moyen. La caméra se déplace, s'arrête sur Emily assise près d'une table, elle parle.

EMILY : ...je préférerais une rivale en chair et en os.

KANE off. : Ah ! Emily...

2-11-22, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane assis de l'autre côté des fleurs, fronce les sourcils. Il parle. Musique.

KANE : Je ne consacre pas tout ce temps au journal.

5-12-23, int. d'une pièce, plan rapproché. Emily regarde par-dessus les fleurs vers l'avant plan. Musique... Elle fronce les sourcils en parlant.

EMILY : Il n'y a pas que le temps. Il y a ce que vous écrivez, vous attaquez...

2-11-24, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane de l'autre côté des fleurs. Musique.

EMILY off. : ...le Président.

KANE : Vous voulez dire l'oncle John.

4-15-25, int. d'une pièce, plan rapproché. Emily regarde par-dessus les fleurs vers l'avant plan. Elle parle. Musique.

EMILY : Je veux parler du Président des U.S.

KANE off. : C'est toujours l'oncle John.

6-12-26, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane parle. Musique.

KANE : ...et toujours la même grosse tête.

EMILY off. : Charles !

KANE : ...qui laisse un tas de crapules, puissantes, gouverner, mener le gouvernement.

6-3-27, int. d'une pièce, plan rapproché. Emily regarde par-dessus les fleurs vers l'avant plan. Elle parle. Musique.

KANE off. : Ce scandale sur le pétrole brut.

EMILY : Il se trouve que c'est lui le Président, Charles, pas vous.

7-4-28, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane regarde vers l'avant plan. Il parle. Musique.

KANE : C'est une erreur que l'on corrigera un de ces jours.

La caméra se déplace vers la droite.

EMILY off. : Votre Mr Bernstein...

Fondu en mouvement.

8-11-29, int. d'une pièce, plan rapproché. La caméra plonge sur Emily qui parle. Musique.

EMILY : ...a envoyé à votre fils, hier, une véritable horreur, Charles ; je ne peux pas garder ça...

9-8-30, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane, à table, découpe de la viande, pose son couteau et sa fourchette. Musique.

EMILY off. : ...dans la nursery.

Il fronce les sourcils.

KANE : Mr Bernstein ne peut pas rendre visite à la nursery, de temps à autre ?

2-9-31, int. d'une pièce, plan rapproché. Emily parle. Musique.

EMILY : Est-il obligé ?

6-2-32, int. d'une pièce, plan rapproché. Kane fronce les sourcils, parle. Musique.

KANE : Oui.

La caméra se déplace vers la droite.

EMILY off. : Réellement, Charles...

Fondu en mouvement.

1-6-33, int. d'une pièce, plan rapproché. La caméra s'arrête sur Emily près de la table. Elle parle.

EMILY : ...les gens vont penser...

7-12-34, int. de la pièce, plan rapproché. Kane tient une tasse et fronce les sourcils. Il parle.

KANE : Ce que je leur dirai de penser.

La caméra se déplace vers la droite.

Fondu en mouvement.

6-5-35, int. de la pièce. Plan rapproché. La caméra s'arrête sur Emily assise, tenant un journal. Elle regarde vers l'avant plan. Regarde le journal.

17-36, int. de la pièce, plan rapproché. Kane assis à la table. Le journal est ouvert devant lui. Il jette un regard vers l'avant plan. Regarde le journal. La caméra recule à partir de la table, montrant Emily assise au bout droit de la table.

Fondu enchaîné.

95-37, ext., toit en plan rapproché. Leland assis à gauche, hochant la tête. Thomson en partie sur la droite en avant plan. Il parle. Des gens en arrière-plan.

THOMSON : N'a-t-il jamais été amoureux d'elle ?

LELAND : Il a fait un mariage d'amour... l'amour... c'est ce qui l'a toujours fait agir. C'est ce qui l'a amené à faire de la politique. Nous ne devions pas être assez nombreux. Il lui fallait également tous les électeurs pour l'aimer. Tout ce qu'il voulait retirer de la vie était l'amour. Voilà l'histoire de Charlie. Comment il l'a perdu... Vous voyez : c'est qu'il n'en avait pas à donner. Oh ! bien sûr, il aimait Charlie Kane. Ça, très tendrement. Et sa mère, je suppose qu'il l'a toujours aimée.

THOMSON : Et sa deuxième femme ?

LELAND : Susan Alexander ? Vous savez comment Charlie l'appelait ? Le jour qui suivit leur rencontre il me parla d'elle. Il me dit qu'elle était l'échantillon du public américain. Je crois qu'il n'y pouvait rien. Elle aurait dû avoir quelque chose de lui. Cette première nuit, d'après Charlie, tout ce qu'elle eut fut un mal de dent.

Fondu enchaîné.

SEQUENCE DE NUIT

122-38, ext., une rue, plan moyen. La caméra plonge vers la rue Cobblestone. Tout est mouillé. On entend un cheval. La caméra panoramique montrant Susan qui sort d'un drugstore en arrière-plan. Une voiture traverse en avant plan, hors champ. La caméra se déplace vers le trottoir. Susan met un médicament dans la bouche, sourit, relève le bas de sa jupe. Elle rit. La caméra panoramique vers la droite montrant Kane qui se tient près d'une porte. Il est aspergé de boue. Jette un regard alentour comme Susan vient à sa gauche descendant le trottoir vers l'arrière-plan, le regarde en riant, s'arrête. Il parle.

KANE : De quoi riez-vous, jeune personne ?

SUSAN : Ouille !

La suite de cette scène (le mal de dents) et le début de la Bobine 7 (Kane chez Susan ; elle chante) ont paru dans le n° 3 (déc. 1946) de LA REVUE DU CINÉMA.

SEQUENCE DE NUIT

24-3-19, ext. rue. Plan éloigné moyen. Des gens avec des banderoles et des écriteaux. Leland, debout dans une voiture. Parle à la foule alentour. Les gens applaudissent.

LELAND : Il n'y a qu'un homme qui peut débarrasser le gouvernement de l'Etat de la domination diabolique de Jim Gettys.

Un homme : Hourra !

Des gens : Chut !

La caméra se déplace par-dessus la foule jusqu'à Leland.

LELAND : Je parle de Charles Foster Kane, le libéral combatif, l'ami du travailleur, le futur gouverneur de notre Etat qui a entrepris cette campagne...

17-2-20, int. Mad. Sq. Gros plan. Une banderole avec la photo de Kane et son nom.

KANE off. : ...dans un seul but...

La caméra panoramique montrant Kane dans Madison Square Garden. Des officiels, derrière lui, l'écoutent.

KANE : ...dénoncer et rendre publique la malhonnêteté, l'éminente infamie de l'appareil politique de Boss Jim Gettys...

32-22, int., un podium. Plan éloigné moyen. Kane, debout, parle. Officiels assis en arrière-plan. La caméra se rapproche de Kane.

KANE : Je n'ai pas fait de promesses électorales parce que jusqu'à ces dernières semaines je n'espérais pas être élu.

La foule rit, applaudit.

KANE : Désormais, cependant, je fais plus qu'espérer.

La foule applaudit, rit, la caméra se déplace (en montant).

KANE : Et Jim Gettys... et Jim Gettys ne conserve pas même une chance entière.

On entend un tonnerre d'applaudissements.

7-9-23, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Un garçon et Emily dans une loge. Elle lui fait signe, il vient s'asseoir près d'elle. On entend des applaudissements.

KANE off. : Le moindre vote...

7-4-24, int. Mad. Sq. Plan éloigné moyen. La caméra plonge sur Kane qui parle à gauche des hommes, en arrière-plan.

KANE : Le plus petit bulletin montre que je serai élu.

On entend : tonnerre d'applaudissements, hourras.

12-5-25, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Kane dans l'arrière-plan. Des gens applaudissent à l'arrière-plan. On entend la foule. La voix de Kane couvre le bruit.

KANE : Bien, maintenant, je peux me permettre de faire quelques promesses.

3-3-26, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Le garçon fait de grands gestes de bras à l'avant plan. Emily à droite. On entend des applaudissements.

6-11-27, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Kane regarde à gauche. Des hommes en arrière-plan applaudissent. Tonnerre d'applaudissements. Kane agite le bras vers la gauche. Cris. Les hourras s'arrêtent.

KANE : Le travailleur...

10-5-28, int. Mad. Sq. Gros plan moyen. La caméra passe, montrant Leland assis à gauche. D'autres autour.

KANE off. : Le travailleur et l'enfant des taudis savent que je ferai de mon mieux pour défendre leurs intérêts.

16-5-29, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Kane parle. D'autres en arrière-plan se déplacent vers la droite avant plan.

KANE : Les modestes, les simples citoyens savent que je ferai tout ce qui est en mon pouvoir pour protéger les défavorisés, les mal payés, les mal nourris.

5-1-30, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Bernstein et un groupe regardent vers la droite. Ils applaudissent.

8-8-31, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Deux aux grilles. Junior à gauche parle. Bruit de foule.

JUNIOR : Maman, est-ce que Papa est déjà gouverneur ?

EMILY : Non, pas encore, Junior.

15-15-32, int. Mad. Sq. Plan rapproché. Kane en avant plan à la tribune. Des gens en arrière-plan applaudissent. Kane regarde alentour, parle.

KANE : Oui, je ferais bien des promesses maintenant, si je n'étais trop occupé à prendre les mesures nécessaires pour pouvoir les tenir.

Tonnerre d'applaudissements et hurras.

5-3-33, int. de pièce. Plan rapproché. La caméra se braque sur Leland qui applaudit dans la foule. Il rit. La foule crie, rit.

34-13-34, int. Mad. Sq. Plan éloigné moyen. La caméra plonge sur Kane. Il parle. Des hommes derrière lui applaudissent. Bruits de foule.
KANE : Mais il y a une promesse que je vais faire et Boss Jim sait que je la tiendrai.

La caméra plonge sur Kane.

KANE : Mon premier acte officiel en tant que gouverneur de cet Etat sera de désigner spécialement un avocat de district pour accuser, poursuivre et condamner Boss Jim W Gettys.

Des hommes sautent, applaudissent, bruit de foule.

12-15-35, int. Mad. Sq. Plan éloigné. Gettys regarde Kane et la foule au-dessous de lui. La foule hurle. La musique commence. Gettys met son chapeau, sort à droite en avant-plan.

24-9-36, int. Mad. Sq. Plan moyen. Des hommes autour de Kane sur l'estrade. Photos. Bruit de voix indistinctes.

Fondu enchaîné.

SEQUENCE DE NUIT

23-4-37, int. Mad. Sq. Plan moyen. La foule suit Kane à l'avant-plan. La camera revient. Confusion générale. Bruit de voix indistinct.
KILLMANN : Si les élections avaient lieu aujourd'hui ce serait 100.000 voix pour vous dans l'urne.

UN HOMME POLITIQUE : Gettys n'essaie même pas...

Junior s'avance. Kane le saisit et l'élève à bout de bras.

JUNIOR : Hello, papa !

UN HOMME POLITIQUE : Ce n'est plus de la frayeur chez lui : c'est de la jaunisse.

KANE : Hello, mon garçon, comment va ?

Il s'adresse aux autres...

KANE : Le sentiment doit commencer à assaillir Jim Gettys que je mettrai mes paroles à exécution. Il vous a plu, le discours du vieux bonhomme ?

JUNIOR : J'étais dans une loge, papa.

Emily s'approche à droite.

COP : Madame Kane...

JUNIOR : J'ai pu tout entendre.

KANE : Formidable, Hello Emily.

UN PHOTOGRAPHE : Restez comme vous êtes.

3-13-38, ext. entrée, plan éloigné moyen. Caméra plonge vers la foule qui entoure Kane et Emily. Flashes. Voix.

DES HOMMES : Un grand discours, Mr Kane, un grand discours, un merveilleux discours, Mister Kane.

11-1-39, ext. square. Plan rapproché moyen. Foule autour de Kane et de sa famille. Tout le monde parle. Kane pose le gosse. Emily l'embrasse.

UN HOMME : Merveilleux.

EMILY : Monsieur l'agent, pourriez-vous nous avoir un taxi ?

COP : Oui, Madame.

EMILY : Bonsoir, chéri.

JUNIOR : Bonsoir, maman.

L'homme entraîne Junior vers la droite.

COP : Le taxi de Mister Kane.

KANE : Hé, où va Junior ?

EMILY : Je renvoie Junior à la maison en voiture, Charles, Olivier l'accompagne.

2-8-40, ext., un taxi en gros plan. Le gosse regarde vers l'avant plan, agite le bras, tandis que la voiture part vers la droite. Bruits de foule.
JUNIOR : Bonsoir, papa.

4-6-41, ext. square, plan rapproché. Kane et Emily en avant plan, foule autour. Kane fait des gestes de bras, parle, confusion générale.

KANE : Bonsoir.

5-12-42, ext. square, plan éloigné. Caméra plonge, foule au-dessous, hurlements et voix indistinctes. Kane et Emily dans la foule. Voiture venant de la droite arrière-plan, s'arrête à droite.

BOBINE 8

SEQUENCE DE NUIT

5-12-1, ext. rue, plan rapproché. Kane et Emily en avant plan. Des hommes autour d'eux. Confusion générale. Emily se dirige vers la droite avant plan, sort du champ. Kane parle.

KANE : Emily !

Il se dirige vers la droite avant plan.

4-13-2, ext. rue plan moyen. Foule autour. Emily monte dans la voiture. Agent fait circuler. Kane s'avance vers la voiture. Bruit de foule.

13-7-3, int. de la voiture, gros plan. Emily en partie à droite avant-plan. Kane regarde par la portière, parle. Bruit de foule.

KANE : Pourquoi avez-vous renvoyé Junior en voiture à la maison ? que faites-vous dans un taxi ?

EMILY : Il y a un rendez-vous auquel j'aimerais me rendre avec vous, Charles.

KANE : Cela peut attendre.

EMILY : Non, cela ne peut pas attendre.

KANE : De toutes façons, qu'est-ce que c'est ?

11-5-4, ext. voiture, gros plan moyen. Kane en partie à gauche avant-plan. Emily à l'intérieur de la voiture. Elle tient une enveloppe. Elle parle. Bruit de foule.

EMILY : Ce n'est peut-être rien après tout. Je veux m'en rendre compte.

KANE : Où allez-vous ?

EMILY : Je vais au numéro 185.

8-5, int. de voiture. Emily en partie à droite avant plan parle. Kane regarde dans l'encadrement.

EMILY : De la 74^e rue, si vous avez envie de venir, vous pouvez...

4-9-6, ext. gros plan moyen. Kane en partie sur la gauche arrière-plan. Emily à l'intérieur de la voiture le regarde.

5-10-7, int. gros plan Emily en partie sur la droite arrière-plan. Kane le regarde fixement. Il parle.

KANE : Je vais avec vous.

Fondu enchaîné.

SEQUENCE DE NUIT

25-8, ext. entrée plan moyen. Kane et Emily près de la porte. Une cloche sonne lorsque Kane la pousse. La camera se rapproche. Kane parle.

KANE : Je ne vous connaissais pas ce goût pour le mélodrame, Emily.

Une ombre s'avance à l'intérieur. Une servante ouvre la porte.

LA SERVANTE : Veuillez entrer, Monsieur Kane.

La servante fait un pas en arrière. Emily entre. Kane suit. La servante ferme la porte.

Fondu enchaîné.

42-9, int. du hall. Plan éloigné moyen. La camera se braque sur le balcon. Une porte en arrière-plan au-dessus s'ouvre. Susan sort comme Kane et Emily montent les escaliers en avant plan. Elle parle en même temps.

SUSAN : Charlie...

Ils lui jettent un regard, ils montent sur la droite. La camera les suit jusqu'à la porte.

SUSAN : Charlie... Charlie, il m'a forcée à envoyer cette lettre à votre femme. Je ne voulais pas. Il m'a dit la plus terrible...

Gettys s'avance dans l'encadrement de la porte.

GETTYS : Bonjour, Mrs Kane. J'imagine qu'il n'y a personne pour vouloir me présenter.

36-4-10, int. du hall. Plan rapproché. Emily à droite avant plan. Kane près d'elle. Gettys, dans l'encadrement parle. Susan près de lui.

GETTYS : Je suis Jim Gettys.

EMILY : Oui ?

Il fait un pas en arrière. Elle entre.

GETTYS : J'ai obligé Miss... Miss Alexander à vous envoyer ce billet, Mrs Kane. Au début elle ne voulait pas.

SUSAN : Je...

GETTYS : Mais elle l'a envoyé.

SUSAN : Charlie, ce qu'il m'a dit... Il m'a menacé de...

Kane, en colère, passe la porte et marche sur Gettys.

KANE : Gettys...

La camera remonte sur les deux hommes ; Susan sort. Emily à l'intérieur de la pièce.

KANE : J'ai l'impression qu'il y a une chose que je ne remettrai pas avant d'être élu. Pour commencer, je vous tordrai le cou.

GETTYS : Il se peut que vous puissiez le faire, comme il se peut que vous ne le puissiez pas, Mr Kane.

Gettys entre, puis sort ; Kane entre, s'arrête.

EMILY : Charles.

175-11-11, int. de pièce, plan rapproché. Emily à droite. Kane à gauche se tourne vers elle quand elle parle.

EMILY : Votre envie de tordre le cou de cet homme expliquerait difficilement ce billet.

Elle regarde le billet. Lit.

EMILY : De sérieuses conséquences pour Mr Kane, vous-même et votre fils.

Susan passe la porte à gauche.

SUSAN : Ce qu'il voulait c'était la faire venir ici et...

EMILY : Que veut dire ce billet ? Mademoiselle ...

SUSAN : Je m'appelle Susan Alexander. Je sais ce que vous pensez, mais...

EMILY : Que veut dire ce billet, Mlle Alexander ?

Kane se tourne vers l'arrière-plan. Emily se tourne vers la droite.

GETTYS : Elle ne sait pas Mrs Kane.

La caméra panoramique montrant Gettys en arrière-plan. Kane vient vers lui.

GETTYS : Elle l'a envoyé uniquement parce que je lui fais entrevoir que ce ne serait pas élégant de ne pas le faire.

KANE : Au cas où vous ne le sauriez pas, Emily, ce Gentleman...

GETTYS : Je ne suis pas un gentleman. Votre mari essaie seulement d'être drôle en m'appelant ainsi. Je ne sais même pas ce qu'est un gentleman. Voyez-vous, mon idée d'un gentleman...

Gettys s'approche d'Emily.

GETTYS : Eh bien, Mr Kane, si j'étais propriétaire d'un journal et si la façon de procéder de quelqu'un, de quelque politicien, ne me convenait pas, voyez... Je le combattrais par tous les moyens, mais je ne le montrerais pas en tenue rayée de forçat de façon à ce que ses enfants, ou bien sa mère puissent voir la photo dans le journal.

KANE : Vous êtes un sale politicien véreux et votre inquiétude à propos de vos enfants et de votre mère...

GETTYS : C'est de vous que nous parlons, maintenant, Mr Kane. Je défends ma vie, et pas seulement ma vie politique, ma vie.

Susan vient vers eux.

SUSAN : Il a déclaré qu'à moins que vous ne vous retiriez il dirait à tout le monde.

GETTYS : C'est ça.

EMILY : Vous voulez dire...

GETTYS : C'est la chance que je veux lui laisser. Elle est supérieure à celle qu'il m'a donnée. A moins que M. Kane ne décide d'ici demain qu'il est malade au point d'être dans l'obligation de se retirer de la scène un an ou deux, lundi matin tous les journaux de cet état, sauf le sien, rapporteront l'histoire que je vais leur remettre.

EMILY : Quelle histoire ?

GETTYS : L'histoire entre lui et Miss Alexander, Mrs Kane.

Susan vient vers eux.

SUSAN : Il n'y a pas d'histoire. C'est...

GETTYS : Fermez-la !

SUSAN : Mr Kane est seulement...

GETTYS : Evidemment nous sommes d'accord pour penser que cela fera mauvais effet dans les gros titres.

Il se tourne vers Kane.

GETTYS : Voulez-vous que je vous en donne la preuve, Mr Kane ?

Il se tourne vers Emily.

GETTYS : Je préférerais voir Mr Kane se retirer sans que cette histoire soit publiée. Ce n'est pas que je m'inquiète pour lui, mais je m'en sortirais mieux par ce biais.

SUSAN : Qu'est-ce qu'il va...

GETTYS : Vous aussi, Madame Kane.

SUSAN : *Qu'est-ce qu'il va m'arriver ? Charlie, il a dit que mon nom serait traîné dans la boue. Que tous les endroits que j'ai fréquentés jusqu'aujourd'hui...*

EMILY : *Il me semble qu'il n'y a qu'une seule décision à prendre, Charles. Je veux dire que c'est fini pour vous.*

KANE : *Vous ne pouvez pas me dire que les électeurs de cet état...*

EMILY : *Je ne m'occupe pas des électeurs de cet état pour l'instant.*

35-9-12, int. de pièce, plan moyen. La camera passe devant Kane en partie sur la droite avant-plan. Gettys et deux hommes en arrière-plan. Emily parle.

EMILY : *Je m'occupe de notre fils.*

SUSAN : *Charlie, si on publie cette histoire, je serai...*

EMILY : *On ne la publiera pas. Bonsoir, Mr Gettys.*

Elle se tourne, passe la porte. Se retourne vers Kane.

EMILY : *Venez-vous, Charles ?*

KANE : *Non.*

7-5-13, int. de pièce, plan rapproché. La camera se braque vers le haut. Gettys et Susan en avant plan. Kane s'avance lentement vers eux, s'arrête, parle.

KANE : *Je reste ici.*

3-7-14, int. de pièce plan rapproché. La camera se braque entre Gettys et Kane en avant plan. Emily dans l'encadrement de la porte arrière-plan, regarde (fixement).

5-7-15, int. de pièce, plan rapproché. L'un est debout à droite, l'autre à gauche. Kane est de face, avant plan, parle.

KANE : *Je ferai face tout seul.*

EMILY off. : *Charles...*

8-16, int. de pièce plan rapproché moyen. Gettys sur la gauche avant-plan. Emily de face, avant plan, parle.

EMILY : *... Si vous ne vous rangez pas à la raison, il sera peut-être trop tard.*

30-5-17, int. pièce, plan rapproché. La caméra plonge sur Kane qui se tient entre Susan et Gettys. Il parle.

KANE : *Trop tard, pourquoi ? Pour que vous et ce voleur du bien public m'enlèvent l'amour des gens de cet état ?*

SUSAN : *Charlie, vous devriez prendre d'autres choses en considération. Votre petit garçon, vous ne voulez pas qu'il lise ce qu'on dira de vous dans les journaux.*

KANE : *Il n'y a qu'une personne au monde pour décider de ce que je vais faire. C'est moi.*

69-2-18, int. de pièce, plan rapproché. La camera plonge entre Kane et Gettys en direction d'Emily en arrière-plan. Regarde. Emily parle.

EMILY : *Il y a déjà quelque temps que vous avez décidé de ce que vous alliez faire, Charles.*

Elle se retourne pour sortir dans le hall, sort du plan.

GETTYS : *Vous êtes plus extravagant encore que je ne le pensais, Monsieur Kane.*

KANE : *Je n'ai pas de conversation à engager avec vous.*

GETTYS : *Vous êtes foutu. Pourquoi ne voulez-vous...*

KANE : *Sortez. Si vous voulez me voir, ayez l'obligeance de m'écrire.*

GETTYS : *S'il s'agissait de n'importe qui d'autre, je dirais que ce qui va vous arriver sera pour vous une bonne leçon. Seulement, vous prenez le chemin d'avoir besoin de plus d'une leçon ; et d'en recevoir plus d'une.*

KANE : *Ne vous préoccupez pas de moi, Gettys.*

Gettys met son chapeau. Passe la porte, entre dans le hall, sort du champ. Kane va vers la porte, en criant. Susan à droite avant-plan.

KANE : *Ne vous préoccupez pas de moi. Je suis Charles Foster Kane. Je ne suis pas un sale politicien véreux...*

Il sort en hurlant.

KANE : *Qui essaie d'échapper...*

7-4-19, int. du hall, plan éloigné. La camera plonge à travers le hall. Kane se rue sur la droite en hurlant. Gettys en-dessous descend les escaliers.

KANE : *Aux conséquences de ses crimes.*

Il court vers la rampe, regarde en bas. Gettys descend.

KANE : *Gettys !*

3-6-20, int. du hall, gros plan. Gettys descend vers l'avant-plan, souriant légèrement. Sort à gauche avant plan. Kane se penche par-dessus la rampe d'escalier en hurlant.

KANE : *Je vais vous envoyer à...*

1-12-21, int. du hall, gros plan. Kane hurle, va vers l'avant plan.

KANE : *Sing-Sing...*

3-22, int. du hall, plan éloigné moyen. Kane au-dessus en arrière-plan hurle. Susan courant sur la gauche au-dessus.

KANE : *Sing-Sing, Gettys.*

36-10-23 : Entrée plan rapproché moyen. Emily à droite près de la porte. Gettys sort, ferme la porte.

KANE off. : *Sing-Sing...*

Gettys ferme la porte, soulève son chapeau.

GETTYS : *Avez-vous une voiture, Mrs Kane ?*

EMILY : *Oui, merci.*

GETTYS : *Bonsoir.*

EMILY : *Bonsoir.*

Emily sort à droite avant plan. Musique. Gettys vient vers la gauche avant plan, sort. La caméra recule.

Fondu enchaîné.

THE MAGNIFICENT AMBERSONS

(Extraits)

Le vieux major Amberson, grand-père de George, se rend compte qu'en quelques années il a perdu son gendre, sa fille, sa puissance, sa fortune, et qu'il va mourir.

INTÉRIEUR DE NUIT. GROS PLAN. *La lumière scintille sur le visage du major qui regarde droit devant lui. Bruit de conversation.*

La lumière devient plus forte. Musique.

VOIX DU NARRATEUR (*hors champ*). — Et maintenant le major Amberson était plongé dans la plus grande rêverie de sa vie. Il se rendait compte que tout ce qui l'avait ennuyé ou lui avait fait plaisir durant son existence... tout ce qu'il avait acheté, construit, négocié, financé... que tout cela n'était que bagatelle et devenait lettre morte... en comparaison de ce qui l'attendait maintenant. Car il savait qu'il devait se préparer à pénétrer dans une région inconnue où il n'était même pas sûr d'être reconnu comme un Amberson...

VOIX DE JACK (*hors champ*). — Père...

Le major regarde vers la droite et fronce les sourcils.

LE MAJOR. — Hein ?

VOIX DE JACK (*hors champ*). — La maison était au nom d'Isabelle, n'est-ce pas ?

Le major acquiesce légèrement de la tête.

LE MAJOR. — Oui.

VOIX DE JACK (*hors champ*). — Pourriez-vous me dire quand vous lui avez donné l'acte de propriété, Père ?

Le major secoue la tête négativement.

LE MAJOR. — Non... non... je ne m'en souviens pas de façon précise.

Il regarde devant lui en clignant des yeux, pensivement.

VOIX DE GEORGE (*hors champ*). — Ça ne fait rien.

VOIX DE JACK (*hors champ*). — Il n'y a qu'une histoire de propriété pour être aussi embrouillée. Tu devrais être en possession de cet acte, George.

VOIX DE GEORGE (*hors champ*). — Bah !... ne t'inquiète donc pas.

Le major pense tout haut, lentement, les yeux toujours fixés devant lui. Musique.

LE MAJOR. — Hum, ça doit être dans le soleil... Il n'y avait rien d'autre que le soleil au commencement... le soleil... la terre est sortie du soleil... et nous, nous sommes sortis de la terre... alors de toute façon nous avons dû être dans la terre...
Sa voix se perd et l'image s'estompe peu à peu.

Eugène Morgan devenu célèbre constructeur d'autos et sa fille Lucy habitent par la suite loin de l'ancien théâtre de la splendeur des Ambersons. Mais Lucy a gardé le souvenir de son vindicatif compagnon de jadis et la nostalgie de son amour.

EXTÉRIEUR DE JARDIN. PLAN MOYEN VU D'EN BAS. *Lucy et Eugène viennent de l'arrière-plan au premier plan. Il frappe sa pipe sur la paume de sa main. Elle parle pendant qu'ils s'approchent de l'objectif. L'orchestre joue Garden Music.*

LUCY. — Connais-tu le nom que les Indiens donnaient à ce petit bois de hêtres ?

EUGÈNE. — Non... et je suppose que tu ne l'as jamais su non plus. Alors ?

Ils s'arrêtent. Elle rit.

LUCY. — Loma-Nashah, ce qui signifie : « Ils-n'y-pouvaient-rien. »

EUGÈNE. — On ne le croirait pas à l'entendre.

LUCY. — Il en est toujours ainsi avec les noms indiens.

Ils viennent au premier plan. La caméra recule.

LUCY. — Il était une fois un mauvais chef indien... Le pire Indien qui ait jamais existé... Il s'appelait...

Ils s'arrêtent de nouveau.

LUCY. — ... Il s'appelait Vendonah, autrement dit : « qui écrase-tout-sur-son-passage ».

EUGÈNE. — Comment ?

Ils se font face en parlant.

LUCY. — Je dis qu'il s'appelait Vendonah, ce qui veut dire « Ecrase-tout-sur-son-passage ».

EUGÈNE. — Bien, bien... continue.

LUCY. — Vendonah était intraitable. Il était tellement or-

gueilleux qu'il portait des chaussures de fer avec lesquelles il marchait sur la figure des gens. C'est pourquoi un jour la tribu décida que sa jeunesse et son manque d'expérience n'étaient pas pour lui une excuse suffisante... et il dut partir. Ils le conduisirent à la rivière et l'embarquèrent dans un canot qu'ils poussèrent loin du rivage. Le courant l'entraîna jusqu'à l'Océan et il n'est jamais revenu. Naturellement c'était ce qu'ils désiraient. Ils détestaient Vendonah, mais ils furent incapables de trouver un autre guerrier digne d'être le chef à sa place. Ils ne pouvaient s'empêcher d'avoir ce sentiment.

EUGÈNE. — Je comprends. C'est donc pour cela qu'ils ont appelé l'endroit « Ils-n'y-pouvaient-rien ».

LUCY. — Oui, ce doit être pour cela...

Ils avancent au premier plan. La caméra recule. On entend des bruits. Ils s'arrêtent.

EUGÈNE. — Ainsi tu vas rester dans ton jardin. Tu penses que ce qu'il y a de mieux pour toi c'est tout simplement de continuer à te promener au milieu de tes massifs de fleurs jusqu'à ce que tu sois vieille... comme une bergère mélancolique dans une gravure victorienne... non ?

LUCY. — Je pense que je ressemble à la tribu qui vivait ici, papa. J'ai eu trop d'émotions déplaisantes, j'en ai assez. Au fond je ne désire plus rien... que toi.

EUGÈNE. — Vraiment ?... Quel était le nom de cet endroit ?

LUCY. — « Ils n'y... »

EUGÈNE. — Non... le nom indien.

LUCY. — Ah... Mola-Haha.

Ils rient.

EUGÈNE. — Mola-Haha... ce n'était pas ça que tu m'avais dit tout à l'heure.

LUCY. — Oh ! j'ai oublié.

EUGÈNE. — Je m'en aperçois. Peut-être te rappelles-tu mieux le nom du chef indien ?

LUCY. — Non.

Il l'entoure de son bras et lui dit pensivement :

EUGÈNE. — J'espère qu'un jour tu arriveras à l'oublier.
Ils sortent du champ.

André Bazin **LE DECOUPAGE CHEZ WELLES**

Nous avons vu que l'intérêt de la profondeur de champ, si passionnément contesté par certains, résidait probablement pour Welles dans une certaine façon de poser les personnages et le décor. Mais elle entraîne bien d'autres conséquences que la construction de plafonds et un style de jeu plus dense. Ses servitudes techniques d'abord rendent beaucoup plus difficiles les changements de plan. Toutefois Welles n'était pas homme à s'arrêter à une telle difficulté si le parti pris de faire jouer l'ensemble de la scène dans le champ de vision distincte de la caméra n'était en lui-même contradictoire avec la pratique classique du changement de plan. Mieux, Welles très souvent raffine sur le maintien de cette unité dramatique, en se refusant même à des mouvements de caméra qui rétabliraient en fait par la succession des recadrages un découpage fictif. Mais il faut peut-être ici pour plus de clarté rappeler ce que nous entendons par découpage.

Quel que soit le film, son but est de nous donner l'illusion d'assister à des événements réels se déroulant devant nous comme dans la réalité quotidienne. Mais cette illusion recèle une supercherie essentielle, car la réalité existe dans un espace continu et l'écran nous présente en fait une succession de petits fragments appelés « plans », dont le choix, l'ordre et la durée constituent précisément ce qu'on nomme « découpage » du film. Si nous essayons, par un effort d'attention volontaire, de percevoir les ruptures imposées par la caméra au déroulement continu de l'événement représenté, et de comprendre pourquoi elles nous sont naturellement insensibles, nous voyons bien que nous les tolérons parce qu'elles laissent tout de même subsister en nous l'impression d'une réalité continue et homogène. L'insertion d'un bouton de porte en gros plan est admise par notre esprit comme si ce n'était rien d'autre qu'une concentration de notre regard et de notre intérêt sur ce bouton de porte, comme si la caméra précédait simplement le mouvement de notre œil. Dans la réalité nous ne voyons pas non plus tout à la fois : l'action, la passion, la peur nous font procéder à un découpage

inconscient de l'espace qui nous entoure, nos jambes et notre cou n'ont pas attendu le cinéma pour inventer le travelling et le panoramique, non plus que notre attention pour faire des « close-up ». Cette expérience psychologique universelle suffit à faire oublier l'invéraisemblance matérielle du découpage et permet au spectateur d'y participer comme à un rapport naturel avec la réalité.

Étudions par contraste une séquence typique de Welles : celle de l'empoisonnement manqué de Susan dans *Citizen Kane*. L'écran s'ouvre sur la chambre de Susan vue de derrière la table de nuit. En premier plan, collé contre la caméra, un verre énorme, tenant presque le quart de l'image avec une petite cuillère et un tube de médicaments débouché. Le verre nous cache presque entièrement le lit de Susan plongé dans une zone d'ombre d'où s'échappent seulement quelques râles indistincts, comme d'un dormeur drogué. La chambre est vide ; tout au fond de ce désert privé : la porte, rendue plus lointaine encore par la fausse perspective de l'objectif et, derrière cette porte, des coups. Sans avoir vu autre chose qu'un verre et entendu deux bruits, sur deux plans sonores différents (1), nous avons compris d'un coup la situation : Susan s'est enfermée dans sa chambre pour s'empoisonner, Kane essaye de rentrer. La structure dramatique

(1) Faute de place il nous faut réduire à une parenthèse les considérations importantes qui resteraient à faire sur l'utilisation du son par Welles, principalement dans *Citizen Kane* et les *Ambersons* : Son expérience de la radio lui a permis de renouveler la partie sonore de l'image cinématographique, dont on s'aperçoit alors combien elle est habituellement plate et conventionnelle. Non seulement Welles tire le parti dramatique maximum de la signification d'un son, mais encore par son relief — qui n'est que la profondeur de champ sonore — de sa mise en place dans l'espace. A cette fin, il s'est bien gardé d'avoir recours au potentiomètre pour diminuer un son qui s'éloigne. Ce procédé habituel donne un faux relief aussi plat que le dessin d'une perspective cavalière : il a franchement éloigné le micro de la source sonore comme dans cette remarquable scène de l'opéra où, pendant que Susan chante péniblement son grand air, la caméra monte dans les cintres. Rappelons aussi, parmi cent autres exemples, le gros plan sonore de la machine à écrire sur laquelle Kane termine la critique dramatique de Leland. Cette mise en scène du son dans l'espace est encore complétée par le réalisme très étudié des timbres. Faites l'expérience de fermer les yeux pendant une scène de *Kane* ou des *Ambersons*, vous serez surpris par la coloration des voix qui se répondent et l'individualité de chaque son. Le son, qui n'est habituellement à l'écran que le support du dialogue ou le complément logique de l'image, fait ici partie intégrante de la mise en scène.

de la scène est essentiellement fondée sur la distinction des deux plans sonores : le râle, proche, de Susan, les coups de son mari derrière la porte. Une tension s'établit entre ces deux pôles maintenus à distance par la profondeur du champ. Maintenant les coups se sont faits plus lourds : Kane essaie d'enfoncer la porte à coups d'épaule, il y parvient. Nous le voyons apparaître minuscule dans l'encadrement de la porte et se précipiter vers nous. L'étincelle a éclaté entre les deux pôles dramatiques de l'image. La scène est finie.

Pour bien comprendre l'originalité de cette mise en scène qui peut paraître naturelle tant elle atteint aisément son but, il faut essayer de se représenter ce qui n'aurait pas manqué de faire, à quelques détails près tout autre que Welles.

La scène se serait décomposée au moins en cinq ou six plans. Par exemple : gros plan du verre et des cachets, plan de Susan râlant en sueur sur son lit (à ce moment son « off » des coups contre la porte), plan de Kane frappant contre la porte, création d'un « suspense » par un bref montage parallèle, c'est-à-dire une série de plans à l'intérieur puis à l'extérieur de la chambre, jusqu'au plan de la porte cédant sous la poussée de Kane, à ce moment reprise de Kane de dos se précipitant vers le lit et peut-être, pour finir, gros plan de Kane penché sur Susan.

On voit clairement que la séquence classique constituée par une série de plans analysant l'action selon la conscience que le metteur en scène veut nous en faire prendre se résout ici en un seul et unique plan. Aussi bien, à la limite, le découpage en profondeur de champ de Welles tend-il à la disparition de la notion de plan dans une unité de découpage qu'on pourrait appeler le plan-séquence. Paradoxalement il arrive que l'immobilité de la caméra doive se traduire en fait par un mouvement très compliqué, quand la scène elle-même est en mouvement. Profitons-en pour analyser le fameux travelling utilisé par Welles dans les *Ambersons* dans le dialogue d'amour en calèche. Il se ramène, par inversion, à un plan fixe puisque nous gardons d'un bout à l'autre George et Lucy dans le même cadre. Reste à justifier la « scandaleuse » absence de transparence. Il me semble d'abord que, si insensiblement que ce soit, une transparence ne donne pas la même impression de réalité que le décor construit, non pas tant à cause du grain de la projection sur le dépoli que par les différences inévitables dans la tonalité des éclairages sur l'acteur (en studio) et sur le décor (photographié en extérieur). C'est ainsi que d'excellents metteurs en scène gâchent outrageusement le morceau classique de la scène d'amour

en barque par des « inserts » en transparence. C'est une faute que n'aurait pas commise Renoir. Il eût certainement préféré perdre la réplique principale du dialogue. Mais admettons que ce soit là un raffinement bien subtil, encore qu'il nous paraisse très important dans une œuvre où le réalisme du décor joue un rôle essentiel, et regardons encore de plus près. Pendant que s'échangent les répliques entre George et Lucy, nous voyons défilé de l'autre côté de la rue les maisons, les boutiques, les manufactures, décor typique de Midtown à cette époque. Certes nous n'y prêtons qu'une attention relâchée, mais la netteté de la photographie ne nous permet pas d'en ignorer la présence. Cependant le dialogue évolue, il approche de son dénouement dramatique (la fierté de Lucy et l'orgueil de George faisant échouer cette tentative de réconciliation) ; la caméra nous le rend sensible par un léger recul qui éloigne de nous les protagonistes et... découvre, du même coup, l'ensemble de la rue dont nous avons vu défilé les éléments successifs. Loin d'être gratuite, cette découverte additionne en quelque sorte le décor, nous en livre le bilan comme le coup de fouet de George, mettant l'attelage au galop, conclut de façon significative le dialogue d'amour manqué. C'est ce léger panoramique final, que la transparence n'aurait pas autorisé (du moins avec cette aisance), qui permet de clore la séquence sans porte à faux. Mais il y a encore une raison plus péremptoire à la construction d'un décor de rue (qui, du reste, sert à d'autres moments du film), c'est que ce travelling en calèche fait pendant à celui qui accompagne l'autre dialogue d'amour après le retour de Lucy (dialogue qui se termine par l'évanouissement de Lucy dans le drugstore). Les protagonistes sont alors à pied, mais ils parcourent également la rue sur le trottoir *de l'autre côté*. La proximité du décor, l'entrée dans le drugstore dans le même plan rendrait cette fois la transparence grossièrement sensible. Mais Welles a raffiné : pendant la promenade, nous avons le reflet dans les vitrines du décor que nous avons vu dans la scène de la calèche. Ainsi, la rue que la caméra ne peut embrasser d'un coup, en même temps que les acteurs, acquiert une réalité, une présence qui la lie aussi intimement à leur jeu que si celui-ci s'était déroulé dans un décor étroit.

C'est qu'au fond de ce qu'on veut inconsidérément nous faire prendre pour de vains tours de force techniques, réside une volonté tenace de style ; l'approfondissement du *réalisme* du récit. Mais essayons encore de nous entendre sur ce mot ambigu.

Le découpage classique, nous l'avons vu, est essentiellement fondé sur « le changement de plan » (dont la forme élémentaire est le « champ-contre-champ ») et sur l'absence de profondeur

de champ (le premier étant partiellement déterminé par la seconde). Comme nous avons essayé de le montrer plus haut, notre expérience normale de la perception rend, en quelque sorte, ces conventions insensibles au spectateur. Mais on aurait tort d'y voir la conséquence nécessaire, encore moins la seule possible, des lois psychologiques. Celles-ci ont seulement offert au découpage classique des assises suffisantes à son établissement, à sa généralisation. Sa véritable justification n'est pas d'ordre psychologique, mais esthétique : elle découle du rapport que l'on voulait implicitement établir entre le spectateur et l'action représentée. Sous le couvert du réalisme congénital de l'image cinématographique, c'est tout un système d'abstraction que l'on faisait frauduleusement passer. On avait l'air de se borner à découper les événements selon une sorte d'anatomie naturelle de l'action : en réalité, on subordonnait intégralement la réalité au « sens » de l'action, on la transformait à notre insu en une série de « signes » abstraits. Le gros plan du bouton de porte n'y est plus un bouton de porte à l'émail fendillé, au cuivre terni, dont on imagine le contact froid, il est l'équivalent de la phrase : « *Il se demandait avec angoisse si le loquet de la porte allait jouer.* » Je ne dis pas qu'une telle convention implicite ne soit pas esthétiquement justifiée, mais j'affirme deux choses :

1° Qu'elle ne laisse aucune liberté au spectateur par rapport à l'événement.

2° Qu'elle pose implicitement que telle réalité à tel moment a un sens et un seul par rapport à un événement donné.

Dans la réalité, quand je suis engagé dans une action, mon attention, dirigée par mon projet, procède également à une sorte de découpage virtuel où l'objet perd effectivement pour moi certains de ses aspects pour devenir signe ou outil ; mais l'action reste toujours *en train de se faire*, l'objet est constamment libre de se rappeler à sa réalité d'objet (par exemple, en me coupant la main, si c'est du verre) et par là même, de modifier l'action prévue. Moi-même, je suis à tout moment libre de ne plus vouloir de cette action ou d'en être distrait par la réalité elle-même qui cesse alors de m'apparaître comme une boîte à outils.

Or, le découpage classique supprime totalement cette espèce de liberté réciproque de nous-mêmes et de l'objet. Il substitue, à un découpage libre, un découpage forcé où la logique des plans par rapport à l'action anesthésie complètement notre liberté. Celle-ci ne peut plus être sentie puisqu'elle ne peut plus s'exercer.

L'emploi systématique, dans *Kane* et les *Ambersons*, de la profondeur de champ n'aurait en effet qu'un médiocre intérêt si Welles n'en tirait qu'un perfectionnement du découpage classique. Mais Welles s'en sert autrement. Elle contraint le spectateur à faire usage de sa liberté d'attention et lui fait du même coup, sentir l'ambivalence de la réalité. Une scène comme celle de la cuisine dans les *Ambersons*, finit par devenir presque intolérable. Il semble que durant toute la séquence (un unique plan immobile), la caméra se refuse obstinément à venir à notre secours pour nous guider dans le labyrinthe d'une action que nous sentons monter, mais dont nous ne savons pas exactement où et quand elle va surgir. Qui sait si ce n'est pas au moment où nous regardons George que Fanny va précisément avoir un jeu de physionomie révélateur. Et pendant toute la scène, les objets, outrageusement étrangers à l'action, monstrueusement présents (les gâteaux, les victuailles, la batterie de cuisine, une cafetière, etc.) sollicitent notre attention sans qu'un mouvement de l'appareil consente à en atténuer la présence. De même, dans toute l'admirable séquence du bal, au début des *Ambersons* (séquence dont le découpage est, du reste, très proche de celui de la poursuite dans la *Règle du Jeu*), plusieurs centres d'intérêt traversent perpétuellement le cadre de l'écran, nous contraignant à sauter de l'un à l'autre avec le regret d'abandonner le précédent.

On voit bien que la profondeur de champ était la condition technique préalable à cette esthétique de l'action. Elle seule pouvait valablement faire peser ainsi la réalité sur notre esprit. Le découpage dramatique de *Citizen Kane* devait être complété par ce découpage technique. De même que les enquêteurs ne parviennent pas à découvrir le sens de la vie de Kane, le spectateur, lui aussi, doit être mis en face d'un puzzle par le découpage. Au lieu de la mise en scène analytique qui désosse l'action comme on découpe un poulet, le découpage de Welles saisit des événements sans doute chargés de sens mais sans que celui-ci soit totalement dégagé comme tel et débarrassé, pour les besoins de la cause, de ses rapports naturels avec les réalités contiguës.

Contrairement à ce qu'on pourrait croire de prime abord, le « découpage » en profondeur est plus chargé de sens que le découpage analytique. Il n'est pas moins abstrait que l'autre, mais le supplément d'abstraction qu'il intègre au récit lui vient précisément d'un surcroît de réalisme. Réalisme en quelque sorte ontologique, qui restitue à l'objet et au décor leur densité d'être, leur poids de présence, réalisme dramatique qui se refuse à séparer l'acteur du décor, le premier plan des fonds, réalisme psycho-

logique qui replace le spectateur dans les vraies conditions de la perception, laquelle n'est jamais tout à fait déterminée a priori. (1)
 Sans doute toutes les grandes œuvres cinématographiques reflètent plus ou moins explicitement la vision morale, les tendances spirituelles de leur auteur. Sartre écrivait à propos de Faulkner et de Dos Passos que toute technique du roman renvoyait nécessairement à une métaphysique. Si métaphysique il y avait, l'ancien découpage ne pouvait contribuer à l'exprimer, le monde de Ford et de Capra peut être défini à partir de leurs scénarios, de leurs thèmes, des effets dramatiques recherchés, du choix des scènes. Elle n'est pas dans le découpage en tant que tel. Chez Orson Welles, au contraire, le découpage avec profondeur de champ devient une technique constitutive du sens du scénario. Elle n'est pas seulement une autre façon de mettre en scène, elle met en cause la nature même de l'histoire. Avec elle, le cinéma s'éloigne un peu plus du théâtre, devient moins un spectacle qu'un récit.

Comme dans le roman en effet, ici ce n'est pas seulement le dialogue, la clarté descriptive, le comportement des personnages, mais le style imprimé au langage qui crée le sens.

Loin d'être, comme certains l'ont encore dit, spéculant sur l'inattention du spectateur, un « retour au plan fixe », pratiqué dès les débuts du cinéma par Méliès, Zecca ou Feuillade ou encore je ne sais quelle redécouverte du théâtre filmé, le plan

(1) Cette trop brève analyse passe sous silence certains effets qu'il faut au moins mentionner. A l'opposé de cette mise en scène « réaliste », procédant par « plan-séquence », saisis par la caméra comme des blocs de réalités, Welles utilise par contre fréquemment un montage abstrait métaphorique ou symbolique pour résumer de longues périodes de l'action (l'évolution des rapports de Kane avec sa première femme, la carrière de cantatrice de Susan). Mais ce procédé très ancien et dont le cinéma muet abusa, retrouve ici un sens nouveau précisément par contraste avec le réalisme extrême des scènes où les événements sont intégralement respectés. Au lieu d'un découpage bâtarde, où l'événement concret est à moitié dissous dans l'abstraction des changements de plan, nous avons deux modalités essentiellement différentes du récit. On le saisit très bien quand, après la série de surimpressions résumant trois ans du supplice de Susan et se terminant par la lampe qui s'éteint, l'écran nous jette brutalement dans le drame de l'empoisonnement de Susan. J.-P. Sartre a très bien remarqué, dans un article de *l'Ecran français*, qu'il s'agissait ici de l'équivalent de la forme fréquentative anglaise : « Trois ans durant il l'obligea à chanter sur toutes les scènes d'Amérique. L'angoisse de Susan grandissait, chaque spectacle lui était un supplice, un jour elle n'y tint plus... » Empoisonnement de Susan !

séquence d'Orson Welles (1) est une étape décisive de l'évolution « montage » du muet et le « découpage » du parlant tend en du langage cinématographique, lequel après être passé par le effet à retrouver le plan fixe, mais par un progrès dialectique qui intègre toutes les conquêtes du découpage dans le réalisme du plan-séquence. Certes Welles n'est pas l'unique promoteur de cette évolution dont témoigne aussi l'œuvre de Wyler. Le grand prophète en est peut-être Eric von Stroheim, et Renoir n'a cessé, durant sa production française de travailler dans le même sens. Mais Welles y a apporté une contribution puissante et originale qui aura, qu'on le veuille ou non, ébranlé l'édifice des traditions cinématographiques. Ce n'est pas un hasard, si, après avoir marqué le pas de 1938 à 1943 ou 1944, la production américaine s'est remise à donner, en trop petit nombre certes, mais incontestablement, des films originaux, ne devant que peu de choses à la perfection classique des années 1936-1938. A travers l'évolution d'un Wyler, la montée des Billy Wilder, des Dmytryk, des Preston Sturges, des Otto Preminger (celui de *Fallen Angel* et non d'*Ambre*) il n'est pas invraisemblable de discerner l'influence ou, du moins, le coup de boutoir génial de *Citizen Kane*.

(1950).

(1) Il faudrait pouvoir analyser à la *moviola* tel ou tel plan de Welles pour montrer que la mise en pages des objets, le découpage virtuel créé par le déplacement des acteurs dans les zones d'ombre ou de lumière, les effets de perspective, etc., fournissent au spectateur les mêmes points de repères intellectuels qu'un découpage classique, mais ce découpage reste latent dans l'unité de l'image. D'autre part c'est une vue élémentaire qui permet de confondre l'immobilité de la caméra avec l'immobilité du plan. Il est toujours beaucoup plus efficace de créer le mouvement par rapport à la fixité d'un cadre. Une « entrée dans le champ » étudiée provoque une impression de mouvement beaucoup plus violente qu'un travelling compliqué. Les plans fixes de Welles sont travaillés intérieurement par les déplacements du spectre dramatique de la scène et l'immobilité du cadre met en valeur la mobilité réelle ou virtuelle de l'action. Dans le travelling de la calèche, plan — en fait — reste fixe. Au contraire, nous sommes brusquement étudié plus haut, c'est cependant le déplacement de la caméra que le bousculés par le départ au galop de la voiture qui, lorsque la caméra s'est arrêtée, sort brutalement du champ.

CRITIQUE

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS
FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

Au N° 163 : décembre 1960

JEAN RICARDOU

La Route des Flandres ou un ordre dans la débâcle

JEAN PIEL

Prospective et pensée anticipatrice

Au N° 164 : janvier 1961

PATRICK WALDBERG

Adrienne Monnier

MARCEL MARANTZ

Une foule d'opinions toutes faites

Au N° 165 : février 1961

ERIC WEIL

La renaissance de Jacob Burckhardt

PIERRE GUERRE

L'art avant l'écriture

Abonnements : France Etranger

6 mois 18,50 NF 21 NF

1 an 34,00 NF 40 NF

Le N° : 3,30 NF

LES EDITIONS DE MINUIT : 7, rue Bernard-Palissy

Paris (6^e) — C. C. P. Paris 180-43

IMAGE ET SON

LA REVUE DE L'UFOLEIS

Responsables : *guy allombert* / *jean-jacques camelin* /
françois chevassu / *raymond debette* / *philippe*
durand / *andré dutreilh* / *max egly* / *raymond*
lefebvre / *georges poix* / *robert dader.*

ses derniers numéros :

137 : LE CINÉMA POLONAIS

138 : TOURS 1960

139 : ORSON WELLES

le n° : 1,50 NF

abonnement pour 1 an - 10 n°s : France, 10 NF/Etranger, 15 NF

IMAGE ET SON :

3, rue récamier, paris 7° / ccp paris 41 43-80.

Peter Noble

ORSON WELLES

le magnifique

Editions Pierre Horay, 122 bis, Passage Dauphine, Paris, 6°.

Raymond Borde et André Bouissy

le néo-réalisme italien

cinéma social

Collection Documents de Cinéma, Case Ville 850, Lausanne, Suisse.

IMAGE ET SON

LA REVUE DE L'UFOLEIS

Responsables : *guy allombert* / *jean-jacques camelin* /
françois chevassu / *raymond debette* / *philippe*
durand / *andré dutreilh* / *max egly* / *raymond*
lefebvre / *georges poix* / *robert dader.*

ses derniers numéros :

137 : LE CINÉMA POLONAIS

138 : TOURS 1960

139 : ORSON WELLES

le n° : 1,50 NF

abonnement pour 1 an - 10 n°s : France, 10 NF/Etranger, 15 NF

IMAGE ET SON :

3, rue récamier, paris 7° / ccp paris 41 43-80.

Peter Noble

ORSON WELLES

le magnifique

Editions Pierre Horay, 122 bis, Passage Dauphine, Paris, 6°.

Raymond Borde et André Bouissy

le néo-réalisme italien

cinéma social

Collection Documents de Cinéma, Case Ville 850, Lausanne, Suisse.

PREMIER PLAN — BULLETIN DE COMMANDE

NOM	EN MAJUSCULES S.V.P.
ADRESSE	Signature

- **Un abonnement de 6 — 12 numéros (1), à servir à partir du N°**
(France : 6 numéros, 20 NF ; 12 numéros, 36 NF. -- Etranger : 6 numéros, 24 NF ; 12 numéros, 44 NF.)
- **exemplaire (s) du (des) numéro (s)**
(Première série : 1,80 NF l'exemplaire (2) -- Nouvelle série, à partir du numéro 13 : 4,50 NF l'exemplaire.)
- **La collection des 8 numéros disponibles (5 à 12) de la Première série (10 NF)**

Règlement par chèque bancaire, virement ou mandat au C.C.P. Lyon 671-07 (1) **TOTAL :**

(1) Rayer les mentions inutiles. -- (2) Les numéros 1 à 4 sont épuisés.

**POUR UN ABONNÉ
QUATRE
NUMÉROS DE PREMIER PLAN
SUR DOUZE
SONT GRATUITS**

SERDOC

Société d'Etudes, de Recherches et de Documentation Cinématographique, 28, rue Villeroy, Lyon (3^e), édite **PREMIER PLAN**, revue mensuelle, et **PANORAMIQUE**, collection de volumes sur le cinéma.

PREMIER PLAN

Direction : Bernard CHARDÈRE et Michel MARDORE
Administration : R. CHIRAT. **Maquette :** Max SCHOENDORFF
Prix du numéro : France 4,50 F - Etranger 5,50 NF
Abonnements : 6 numéros, France 20 NF, Etranger 24 NF
12 numéros, France 36 NF, Etranger 44 NF
Tous versements au C.C.P. de PREMIER PLAN, : Lyon 671-07,
ou chèque B.N.C.I., Agence Lyon-Guillotière.
Correspondance à Premier Plan, B. P. 3 Lyon-Préfecture.

**POUR UN ABONNÉ
CE NUMÉRO DE PREMIER PLAN
NE COUTE QUE 3 NF**

PREMIER PLAN

numéros encore disponibles de la première série :

GRÉMILLON / HUSTON / HICHCOCK / GÉRARD PHILIPPE
NOUVELLE VAGUE I ET II / JAZZ AU CINÉMA / FELLINI.

la collection : 10 NF

à B.P. 3, Lyon-Préfecture — C.C.P. Lyon 671-07



Imp. du Bugey, Belley - Dir. de la pub. : B. Chardère — N° 16. Mars 1961

le N° : 4,50 NF