

Flashback Du Citizen Orson au King Welles

Kevin Tierney

Volume 5, numéro 3, février–avril 1986

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34453ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Tierney, K. (1986). Flashback : du Citizen Orson au King Welles. *Ciné-Bulles*, 5(3), 34–38.

Kevin Tierney

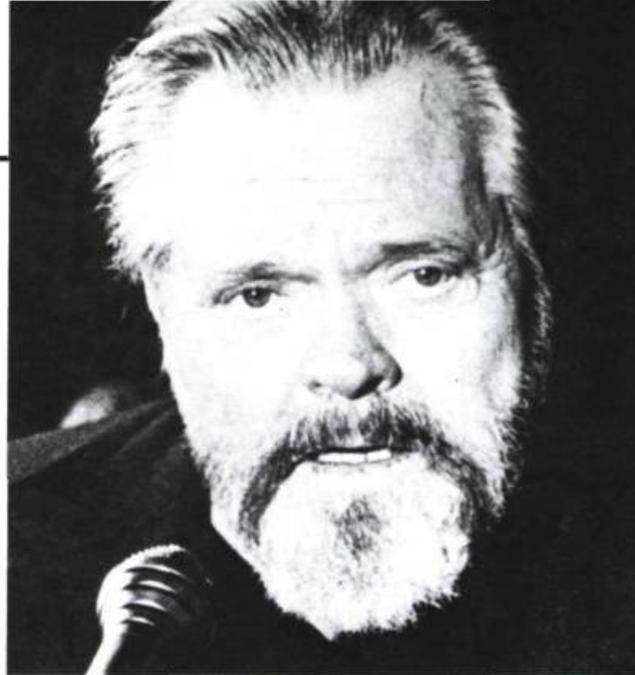
Du Citizen Orson au King Welles

■ « Presque toutes les histoires sérieuses

du monde traitent de l'échec et renferment une mort, mais elles contiennent davantage de paradis perdus que de défaites. » C'est en ces termes qu'Orson Welles a décrit un jour son propre travail et, sous plus d'un aspect, cette affirmation peut résumer l'histoire d'Orson Welles lui-même. L'échec, la mort, les paradis perdus ne sont pas des sujets dérisoires, bien sûr, mais lorsqu'il est question de disserter sur un homme qui changea à jamais notre perception du cinéma, ne serait-il pas pertinent, ici, de parler plutôt de paradis trouvés (découverts) et de victoires ?

En partant de son décès, survenu en octobre dernier, il est certes tentant de faire ce que Welles lui-même avait fait en créant son personnage le plus célèbre, Charles Foster Kane : un retour en arrière. Faisant fi de l'écrivain *Entrée interdite*, nous pouvons plonger dans l'histoire de ce qui fut une vie tragique quoique fascinante, semblable à celle des personnages identifiés comme ses héros types.

Imaginons un peu Welles sous les traits de Kane ou Arkadin, Franz Kindler ou le colonel Harky, Harry Lime ou Michael O'Hara, Macbeth, Othello ou même Falstaff. Nous pouvons ainsi voir des sections du prisme kaléidoscopique de ce qu'était ce génie du cinéma. Génie dont le déclin, bien qu'inévitable compte tenu de ses relations houleuses



avec les magnats d'Hollywood ainsi qu'avec certains de leurs lointains cousins avec lesquels il devra négocier plus tard, lui fut sans doute nécessaire. Welles devait jouer le rôle que lui avait assigné le destin, rôle teinté d'un obscur désespoir.

À l'instar de Kane dont le cheminement a été déterminé par le mystère auquel fait allusion le *Rosebud* chuchoté par le personnage sur son lit de mort, Welles, enfant, a vu lui aussi sa vie se construire à partir d'un mot murmuré à son propos par le docteur Bernstein. Singulier personnage qui, en plus d'agir à titre de médecin de famille, entretenait une liaison avec la mère du jeune Orson et a exercé sur ce dernier une énorme influence. Ce mot, c'était génie. Plus tard, Welles immortalisait le nom du médecin en le donnant à la dernière personne demeurée loyale à Charles Kane. Génie ou pas, Welles était pour le moins précoce, sinon prodigieux, et méritait vraisemblablement toute l'attention dont il a été entouré. En enfant quintessencié qu'il était, il a demandé un traitement de faveur, l'a obtenu et a exigé davantage. Mais, contrairement à bien des enfants prodiges qui se révèlent finalement des gosses ennuyeux, Welles a réussi à imposer sa personnalité par sa volonté, son arrogance, sa détermination et, surtout, par son talent. Ironiquement, il a ainsi créé autour de lui une aura mythologique qui pourrait susciter l'envie de n'importe lequel de ses personnages tragiques !

Filmographie d'Orson Welles

- 1934 : **The Hearts of Age**
(co-réalisation, William Vance)
- 1938 : **Too Much Johnson**
(scénarisation)
- 1940-1941 : **Citizen Kane**
- 1941-1942 : **La splendeur des Amberson**
- 1942-1943 : **Voyage au pays de la peur**
(co-scénariste, Joseph Cotten et co-réalisation, Norman Foster)
- 1945-1946 : **L'étranger**
- 1946-1948 : **La dame de Shanghai**
- 1947-1948 : **Macbeth**
- 1949-1952 : **Othello**
- 1954-1955 : **M. Arkadin**
- 1957-1958 : **La soif du mal**
- 1958 : **La fontaine de jeunesse**
- 1962 : **Le procès**
- 1964-1966 : **Falstaff**
- 1966-1968 : **Une histoire immortelle**
- 1973-1975 : **Vérités et mensonges**
- 1978 : **Le tournage d'Othello**

Lors d'un voyage en Irlande qu'il effectua à l'âge de 16 ans pour peindre des tableaux qu'il essayait ensuite de vendre, Welles fit son chemin jusque sur la scène du Gate Theatre de Dublin. Il y rencontra les cofondateurs du théâtre, Hilton Edwards et Michael MacLiammoir, qui ont tous deux profondément influencé le brillant jeune homme qu'il était. D'une part, les théories théâtrales d'Edwards se refléteront dans les mises en scène pour le moins innovatrices de Welles, et, d'autre part, le style de jeu de MacLiammoir servit indubitablement le talent déjà remarquable de l'acteur Welles.

Nombre d'années plus tard, ce même MacLiammoir faisait partie de la distribution d'**Othello**, jouant le rôle d'Iago. Cette expérience unique du cinéma wellésien, il l'a rapportée dans **Put Money In Thy Purse**, livre parfois hilarant où il raconte avec moult détails comment Welles devait courir l'Europe pour jouer dans de nombreux films afin de financer **Othello**, production exigeante s'il en fut. Welles a mis quatre ans avant de terminer ce film, tourné dans la lande espagnole, qui mettait à contribution des financiers et des acteurs internationaux.

Dès son retour en Amérique, à l'âge mûr de 21 ans, Welles prit d'assaut la scène new-yorkaise avec, entre autres, une production étonnamment audacieuse : un **Macbeth** d'inspiration vaudou évoluant dans Harlem. Un phénomène similaire se produisit lorsqu'il commença à la radio avec, notamment, la légendaire émission **War of the Worlds** qui mystifia des milliers d'auditeurs persuadés que des martiens avaient bel et bien envahi les États-Unis ! En quelques années seulement, Orson Welles devint la voix la mieux rémunérée des États-Unis, si bien qu'après s'être installé en Californie, en 1940, il se rendait régulièrement à New York animer son émission de radio.

Déménager en Californie s'inscrivait dans le cours logique des choses pour un Américain qui souhaitait passer de la scène à l'écran. Toutefois, qu'un jeune réalisateur obtienne pour son premier film le contrôle total de son travail, y compris le droit de regard sur le montage final, constituait, à Hollywood, un véritable événement.

C'est au cinéma que les nombreuses qualités d'Orson Welles — ses traits de jeune homme et son allure de meneur, sa voix capable à la fois de diriger et de séduire, et sa vision des changements que le cinéma pouvait apporter à l'art traditionnel du conteur — trouveront domicile. D'instinct, il sentit que la fonction première du septième art était de provoquer des émotions bien plus que de communiquer des idées. « Toutes les idées véhiculées par tous les films, y compris les miens, tiendraient sur la tête d'une épingle. », a déclaré un jour Welles à l'auteur de sa biographie, Barbara Leaming. « Un film peut vous saisir, vous transporter dans un monde ou vous entraîner émotionnellement, mais les idées n'en constituent pas le sujet. »

Hollywood nous a également présenté un Orson Welles doté d'une ironie pathétique, image contre laquelle le cinéaste a vainement lutté pendant des décennies. Réaliser sur le ton de la fable des films dont les personnages héroïques réussissaient grâce à leur ténacité à changer le cours de l'histoire faisait le succès des films américains. Par contre, on ne devait pas assumer que les directeurs de studio allaient vous traiter comme les héros de ces fables. Non, la réalité était très différente. Si bien que, pour pouvoir y vivre la dernière tranche de sa vie confortablement, Welles s'est transformé en caricature ambulante, énorme figure faisant partie intégrante du décor de chaque talk-show. Une apparition éclair insolite au générique de films dont la seule grâce salutaire résidait dans sa

Bibliographie

BAZIN, André, **Orson Welles**, Préface de Jean Cocteau. Paris. Édition Chavane. 1950.

BOGDANOVICH, Peter, **The Cinema of Orson Welles**. New York. Film Library of Museum of Modern Art. 1961.

CARRINGER, Robert L., **The Making of Citizen Kane**. University of California Press. 1985.

The Citizen Kane Book. Boston. Little. Brown. 1971.

COMITO, Terry, **Touch of Evil**. Collection Rutgers Films in Print. Rutgers the State University. 1985.

COWIE, Peter, **The Cinema of Orson Welles**. New York. A. S. Barnes. 1965.

GOTTESMAN, Ronald, ed., **Focus on Citizen Kane**. Englewood Cliffs, Nj. Prentice-Hall. 1971.

HIGHAM, Charles, **The Films of Orson Welles**. University of California Press. 1970.

HIGHAM, Charles, **Orson Welles, the Rise and Fall of American Genius**.

LEAMING, Barbara, **Orson Welles, a Biography**. New York. Ed. Viking. 1985.

MCBRIDE, Joseph, **Orson Welles**. New York. Ed. Viking. 1972. Coll. Rivages-Cinéma. Ed. Rivages. 1985.

NAREMORE, James, **The Magic World of Orson Welles**. New York. Oxford University Press. 1978.

« Orson Welles », **Cahiers du cinéma**. Hors-série. n° 12. Ed. de l'Étoile. 1982.

PARRA, Danièle et Jacques ZIMMER, **Orson Welles**, Edilig. 1985.

« Rien du monde du spectacle ne lui fut indifférent. Homme de théâtre, de radio, de télévision et de cinéma. Acteur masqué de ses propres films, invité dans ceux des autres, puis figurant, silhouette ou support publicitaire, il reste Orson Welles. Il a produit, outre des films géniaux, son propre personnage. Il n'est peut-être pas exagéré de dire que, passé un court flirt, l'Amérique étonnée s'est cotisée pour l'entretenir. Ses frais de représentation (luxes et cigares) étaient énormes mais bien peu de choses pour un système prêt à payer le droit de ne plus être bousculé par lui. L'ogre était aussi un gigolo. » (Serge Daney, *Libération*, 12-13 octobre 1985)

La splendeur des Amberson (Collection : Cinémathèque québécoise)



présence. Sans compter les affreuses réclames de vin défilant sur les ondes américaines avant que la corpulence sophistiquée ne fasse oublier l'élégante minceur. Welles fut donc remplacé dans son rôle de porte-parole par John Gielgud, acteur dont la meilleure performance fut certes celle du roi Henry IV dans **Falstaff**, réalisé par nul autre qu'Orson Welles. Pauvre vieux Falstaff, défait une fois de plus par la royauté...

Les contrats plutôt que les films ont eu raison d'Orson Welles. Il a travaillé fort pour produire des films s'inscrivant dans le tsyle voulu et à l'intérieur des limites du système. **Le criminel** fournit peut-être le pire exemple de ces efforts. Produité par Sam Spiegel alors qu'il se surnommait encore lui-même

S.P. Eagle, à partir d'un scénario d'Anthony Veiller, de John Huston, ami de longue date, et d'Orson Welles lui-même, ce film est une mélodramatique fantaisie paranoïde. Un criminel nazi non jugé s'enfuit d'Europe après la guerre et s'installe sous une fausse identité dans une ville américaine endormie. Le ton frôle l'hystérie et pour la seconde fois sur trois tentatives faites à Hollywood, on refuse à Welles le contrôle de la production du film.

La dame de Shanghai et **La soif du mal** n'en demeurent pas moins de splendides exemples de la curieuse perception qu'avait Welles des genres cinématographiques américains (bien que dans les deux cas, la responsabilité du montage final ne lui soit pas revenue). D'ailleurs, il semblait prendre un malin plaisir à mordre la main qui le nourrissait. Que Welles ait, consciemment ou non, cherché dans ces films à miner les divers préceptes hollywoodiens reste discutable, mais, en les regardant aujourd'hui, on ne peut s'empêcher d'être frappé par le talent avec lequel il a réussi à marcher si longtemps sur la corde raide.

Dans **La dame de Shanghai**, il utilise les talents remarquables de celle qui était alors sa femme, Rita Hayworth, pour offrir au spectateur une allégorie merveilleusement cynique de beauté et de séduction, ingrédients types d'une bonne recette hollywoodienne. Près de dix ans plus tard, le prodige devenu prodige revient une fois de plus à la charge et bouleverse le public avec **La soif du mal**, une œuvre cinématographique digne d'un virtuose, montrant par l'interprétation, la conception et la réalisation un Welles à son apogée, parfaitement maître de son art.

Toute personne rêvant de manipuler un jour la caméra se doit de voir les séquences d'ouverture et de clôture de **La soif du mal**. Bien qu'il ait hésité au départ à entreprendre ce projet, Welles a réussi à remettre aux

investisseurs un produit potentiellement commercial tout en offrant aux spectateurs un film à la hauteur de son génie : du spectacle de qualité en même temps que le fruit d'une évidente recherche cinématographique.

L'œuvre de Welles est loin d'être uniforme. D'ailleurs, comment pourrait-elle l'être, compte tenu du nombre de lieux de travail, d'investisseurs, de distributeurs et d'exploitants de salle de cinéma vers lesquels il a dû se tourner ? On soupçonne cependant que, si les films avaient été portés à l'écran de la manière originalement prévue par le réalisateur, l'image obtenue aurait été plus cohérente, plus fidèle.

On ne peut évidemment passer sous silence les trois œuvres de William Shakespeare que Welles a porté à l'écran, chaque fois en apportant une révélation renversante ou en faisant preuve d'une clairvoyance surprenante dans l'interprétation du texte ou dans l'art de faire du cinéma. Il réussissait même plus souvent qu'autrement les deux à la fois.

Macbeth fut tourné en 23 jours, une expérience qui, du moins Welles l'espérait-il, devait encourager peut-être d'autres cinéastes à traiter des sujets difficiles à un rythme accéléré. En outre, loin de se plier servilement au texte, il célèbre son insoumission à Shakespeare, ainsi qu'à Kafka dans **Le procès**, mais toujours avec le même but en tête : rester fidèle à l'esprit de l'original. Critiqué pour avoir modifié **Othello**, il se tourne plus tard vers le personnage de Falstaff. Ayant repris le même personnage dans au moins cinq œuvres, Welles brosse finalement un tableau mémorable de la conception adulte du père Noël, qui lui valut un prix spécial vingtième anniversaire du jury du Festival de Cannes en 1966.

Falstaff, comme pratiquement tous les autres films de Welles d'ailleurs, reflète ce qui

constitue peut-être la plus importante métaphore wellesienne, soit la fable de la grenouille et du scorpion. Celle-ci surgit en plein cœur du film le plus personnel de Welles : **M. Arkadin**. Adaptation de son roman publié en France en 1952, ce film raconte l'histoire de Gregory Arkadin en quête de son identité perdue. Mais on découvre en fin de compte qu'il s'agit davantage d'un homme corrompu et désespéré essayant d'effacer son passé afin de se rendre digne de l'amour de sa fille.

À l'occasion d'une réunion sociale organisée dans le château espagnol du protagoniste, Arkadin raconte cette fable à quelques-uns de ses invités. Un scorpion ne sachant pas nager s'approche d'une grenouille et lui demande de le transporter sur son dos jusqu'à l'autre rive du cours d'eau. La grenouille, connaissant la réputation du scorpion, hésite, mais ce dernier réussit à apaiser ses craintes en lui expliquant qu'il n'a certainement pas avantage à la piquer puisqu'il risquerait de se noyer lui aussi. La grenouille accepte donc et, à mi-chemin, ressent une douleur aiguë au dos, juste à l'endroit où l'aiguillon crochu et venimeux du scorpion a pénétré. « Tu crois que c'est logique ? » s'écrie la grenouille. « Non, bien sûr que non, répond le scorpion, mais je n'y peux rien, c'est dans ma nature. »

Par cette fable, Welles veut démontrer que quiconque se révèle tel qu'il est à la face du monde (« Je suis comme je suis, c'est à prendre ou à laisser. ») est condamné à une dignité tragique. En ce sens, on peut consi-



Macbeth (Collection :
Cimémathèque québécoise)



« Je suis tombé fou amoureux du cinéma et je le suis encore. Mon endroit préféré reste un plateau de tournage. Je n'ai pas le choix, c'est comme ça. Je n'aime pas aller au cinéma. J'aime faire du cinéma. »
(Orson Welles)

dérer qu'Arkadin partage ce profil avec tous les autres scorpions de Welles : Kane, Georgie Minager, Franz Kindler, M. et Mme Bannister, Macbeth, Iago, le capitaine Quinlan et le prince Hal, le scorpion de Falstaff. Welles surpasse les autres cinéastes en ce qu'il a été capable de faire passer avec autant d'aisance l'aspect humain de la grenouille de l'adorable Falstaff à toute la distribution de soutien de **Citizen Kane**. Force nous est également de reconnaître à Welles le très grand mérite de n'avoir jamais simplifié sa fable en une banale démonstration du bien et du mal. D'ailleurs, il n'a jamais permis non plus au spectateur de se réfugier confortablement derrière le voile d'une réalité artificielle qui caractérisait si bien les productions des autres cinéastes de Hollywood.

Qui dit Welles dit Kane. Welles avait seulement 26 ans lorsqu'il a écrit, en collaboration avec d'autres, réalisé et produit — en plus d'y avoir tenu un rôle — le film qui a le plus fait parler de lui dans l'histoire du cinéma. N'importe laquelle de ces tâches aurait représenté un fardeau suffisant pour quelqu'un d'autre, surtout pour une nouvelle voix radiophonique ou un jeune directeur de théâtre. Pour Welles cependant, il s'agissait là ni plus ni moins d'un travail similaire à ce qu'il avait accompli jusque-là pour les productions New York Mercury, avec la différence de la caméra. « Un film n'est vraiment bon que si la caméra devient l'œil du poète », écrivit un jour Welles dans une lettre envoyée à un journal. Voilà qui décrit bien ce qui semblait tellement puissant en 1941 et apparaît aujourd'hui si extraordinaire.

Seul un film très important pouvait susciter autant de controverses dès son lancement, et même un peu avant, jusqu'à nos jours. Au début, on reprochait au personnage de Kane de se rapprocher scandaleusement du baron de la presse William Randolph Hearst. Beaucoup plus tard, la discussion tourna autour du mérite à accorder à Welles pour la

conception du film, comparativement à celui qui revenait à Herman J. Mankiewicz. Ironiquement, ces controverses ont pris fin à la manière de certaines scènes cinématographiques de Welles, mais on doute peu que ce dernier ait été affecté par les allégations relatives à sa contribution à ce film exprimées par des personnes comme Pauline Kael, critique au **New Yorker Magazine**.

Peu avant sa mort survenue le 10 octobre 1985, trois nouveaux livres sur Orson Welles, dont deux biographies et une analyse exhaustive visant à déterminer qui a vraiment écrit **Citizen Kane**, venaient d'être publiés aux États-Unis. Positifs ou négatifs — et toute biographie est susceptible de renfermer les deux pôles —, ces livres viennent réaffirmer l'intérêt porté à l'œuvre et à la vie de Welles. Leur publication a peut-être fourni à ce dernier une justification suffisante pour dire le mot de la fin, bien qu'il ait probablement souhaité tourner l'un des nombreux projets de film auxquels il a été associé au cours des dernières années de sa vie.

Il a été question, par exemple, d'une version cinématographique de **King Lear**. Et on pourra peut-être voir, un jour, **The Other Side of the Wind**, un film portant sur un célèbre réalisateur de Hollywood, mettant en vedette John Huston, qui fut tourné au cours des années 70 et qui demeure entre les mains d'un des derniers bailleurs de fonds de Welles, le beau-frère de l'ancien Shah d'Iran.

La mort d'Orson Welles est venue interrompre temporairement toute spéculation à propos des raisons pour lesquelles il avait cessé de produire des films. Nous reste toujours l'immense plaisir de voir ce qu'il nous a laissé, soit une œuvre relativement petite mais absolument captivante, qui impose le respect et lui survivra peu importe les revers du personnage. Car si tous les films d'Orson Welles nous renvoient à un paradis perdu, ils n'en représentent pas moins globalement la victoire de la perception de l'artiste. ■