

**Soirée Orson Welles** - Dimanche 8 - ● **Arte** - 20.50

**Analyse** Il n'a que 25 ans. Pourtant dès "Citizen Kane", son premier film, il balaie les règles classiques du 7<sup>e</sup> art. Leçon de cinéma en cinq plans.

# Preuve par l'image

**I**l résume tous les films et préfigure tous les autres. » C'est ainsi que François Truffaut parle de *Citizen Kane*. Et il n'est pas le premier à s'extasier devant ce chef-d'œuvre. Orson Welles le tourne à 25 ans, alors qu'il a déjà montré, à travers le théâtre, la radio et la presse écrite, sa personnalité de génial touche-à-tout. D'emblée, il aborde le cinéma dans sa globalité, comme un art visuel et sonore, non comme une simple captation de scènes mises bout à bout. Du coup, dès ce premier film, il fait éclater une grammaire cinématographique dont les règles, jusque-là — nous sommes en 1941 —, étaient souvent utilisées de manière élémentaire.

Bluffeur fantasque, séducteur demiurge, Orson Welles a une obsession : mettre les personnages face à face dans la même image pour mieux exprimer leurs rapports, conflictuels ou passionnés. De *Citizen Kane* à *La Soif du mal*, de *La Splendeur des Amberson* à *Mr. Arkadin*, Orson Welles bannit donc le champ-contre-champ, solution de facilité selon lui, qui oblige constamment au changement physique de plan. Il installe au contraire ses personnages dans un seul espace délimité par la caméra, qu'il utilise dans ses trois dimensions. Et si *Othello* semble déroger à la règle, c'est simplement parce que le réalisateur n'a jamais pu réunir les acteurs en même temps sur le plateau.

Les éclairages violents créent des zones d'ombre et de lumière où les acteurs sont souvent appelés à dire leur texte en arrière-plan ou de dos, en fonction de leurs états d'âme, de leurs rapports de l'instant. Welles crée ainsi une dramatisation des échanges dans un même plan, ce qui oblige le spectateur à être constamment en éveil, car la perception de celui qui parle n'est jamais évidente. Ce rapprochement des personnages est la caractéristique de son style. Démonstration en cinq images ●

Gérard Camy

**Le truquage.** Kane apparaît sur un balcon au côté d'Adolf Hitler. Plus de cinquante ans avant *Forrest Gump*, Welles truque des images d'archives. En s'inspirant d'un célèbre magazine filmé de l'époque, intitulé *March of time*, il s'amuse à créer une fausse bande d'actualités, *News on the March*, qui retrace la vie du magnat de la presse et mêle physiquement dans un même plan l'Histoire et la fiction. Orson Welles aime la falsification et la manipulation : cinq ans avant *Citizen Kane*, il avait d'ailleurs effrayé toute l'Amérique avec un faux reportage radio qui annonçait l'arrivée des Martiens.



## Le plan-séquence.

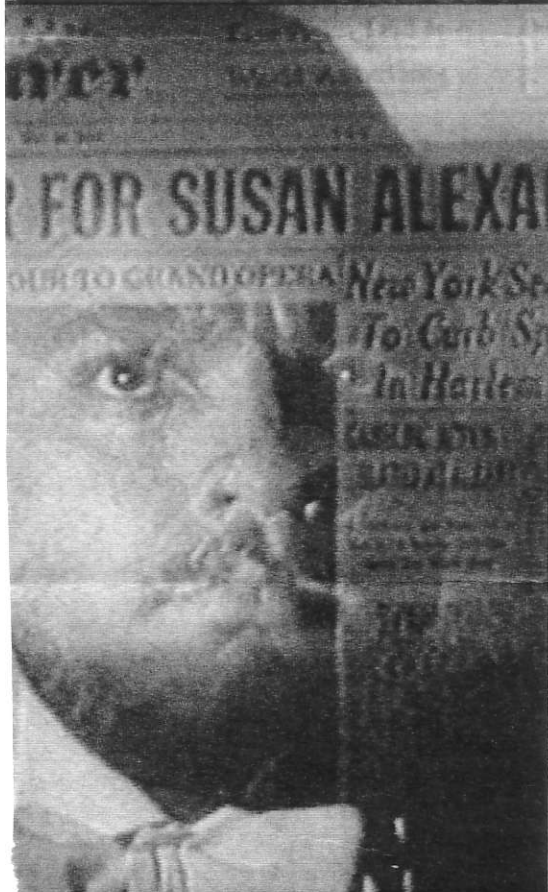
Kane enfant joue dans la neige. La caméra le regarde, recule, entre par la fenêtre dans un chalet, emprisonnant ainsi le gamin dans un cadre de plus en plus petit, puis elle continue son mouvement et découvre les parents de Kane qui sont en train de le vendre à

Thatcher. L'extérieur est l'espace de l'enfant, la liberté ; l'intérieur est celui des adultes, le lieu des contraintes. Une fois la transaction signée, un travelling avant nous rapproche de la fenêtre : le père, vaincu, baisse la tête ; le jeune Kane joue toujours ; la boucle est bouclée. Le découpage, classique — une juxtaposition de plans —, impose une discontinuité de la vision qui guide de manière directe la compréhension. Welles n'utilise qu'un seul plan, synthétique, qui montre des ensembles et force à un effort continu pour tenter de cerner l'essentiel : il nous place au cœur de l'histoire.





Si tu t'es grisé pour me parler de...



**La contre-plongée.** Orson Welles n'est ni l'inventeur de la contre-plongée ni le premier à filmer les plafonds (von Stroheim et Ford l'ont fait avant lui, pour des questions d'éclairage), mais il en fait une figure de style. Quand Leland et Kane s'opposent, la caméra, placée au niveau du plancher, les cadre en contre-plongée avec les plafonds en arrière-plan : leur univers est démesuré mais clos. Mieux encore : les barres lumineuses qui se reflètent sur le plafond renforcent l'impression d'enfermement. Comme le dit le critique André Bazin, la volonté de puissance de Kane écrase le spectateur, mais Kane est lui-même écrasé par le décor, qui l'enferme et le condamne. En un même regard, on subit la puissance de Kane et on pressent son échec à venir.

**La surimpression.** Un journal en filigrane, un énorme gros plan de Kane et la silhouette fragile de Susan : une seule image traduit le drame de cette femme prise en tenaille entre la presse et l'obsession de Kane. La surimpression, ici, n'est pas, comme souvent ailleurs, une succession de plans indiquant le défilement du temps : c'est une mise en contradiction des personnages, mêlés dans l'épaisseur de la pellicule. Welles refuse toujours le simple montage analytique.

**La profondeur de champ.** Au premier plan, noyée dans une ombre presque mortelle, Susan, dont on entend la respiration rauque et étouffée. En arrière-plan, une porte, très éclairée et parfaitement nette, sur laquelle quelqu'un frappe violemment. Guidé par les positions de chacun (Susan excentrée, Kane derrière la porte), on suit en même temps l'affolement de Kane, hors champ, et le délire de la jeune femme : l'extrême profondeur de champ permet dans la même image une sorte de montage parallèle. Pour renforcer l'effet de perspective afin de dramatiser la situation, Orson Welles a truqué au tournage. Il a d'abord éclairé et filmé le flacon de médicament et le verre sur un plateau au premier plan, avec le reste du studio dans le noir. Puis il a rembobiné la pellicule, éclairé la porte du fond et placé le plateau dans l'ombre, avant de refilmer sur les images précédentes.