



Fiche technique	1
Réalisateur Welles, le maudit magnifique	2
Avant la séance Puissance vocale, aura médiatique	3
Genèse Le maître à bord	4
Découpage narratif	6
Technique Astuces et novations	7
Récit La pièce manquante	8
Mise en scène Empreintes, emprises et amplification	10
Séquence Un voyage sentimental	14
Genre Être un Américain	16
Motif Noir sur blanc	18
Document Citizen Trump	20

● Rédactrice du dossier

Ancienne critique de cinéma aux *Inrockuptibles*, Amélie Dubois est formatrice, intervenante, rédactrice de documents pédagogiques pour les dispositifs *Lycéens et apprentis au cinéma*, *Collège au cinéma* et *École et cinéma* et rédactrice en chef des livrets pour *Collège au cinéma*. Elle a été sélectionneuse à la Semaine de la critique à Cannes et pour le festival EntreVues de Belfort. Elle écrit pour la revue *Bref* et le site Upopi (Université populaire des images) en collaboration avec Ciclic.

● Rédacteurs en chef

Camille Pollas et Maxime Werner sont respectivement responsable et coordinateur éditorial des éditions Capricci, spécialisées dans les livres de cinéma (entretiens, essais critiques, journalisme et documents) et les DVD.

Fiche technique

● Générique

CITIZEN KANE

États-Unis | 1941 | 1 h 59

Réalisation

Orson Welles

Scénario

Herman J. Mankiewicz
et Orson Welles

Image

Gregg Toland

Décor

Van Nest Polglase

Trucages

Vernon L. Walker

Montage

Robert Wise

Musique

Bernard Herrmann

Production

Mercury Productions/
Orson Welles pour
RKO Pictures

Distribution

Warner Bros.

Format

1,37:1, noir et blanc

Sortie

1^{er} mai 1941 (États-Unis)

3 juillet 1946 (France)

Interprétation

Orson Welles

Charles Forster Kane

Joseph Cotten

Jedediah Leland

Dorothy Comingore

Susan Alexander Kane

Everett Sloane

M. Bernstein

George Coulouris

Walter Parks Thatcher

Agnes Moorehead

Mary Kane

William Alland

Jerry Thompson

Ruth Warrick

Emily Monroe Norton Kane

Paul Stewart

Raymond, le majordome

● Synopsis

Dans son palais de Xanadu, Charles Forster Kane prononce un dernier mot, «*Rosebud*», avant de mourir. Les actualités filmées *News on the March* s'emparent de cet événement, mais la nécrologie consacrée au magnat de la presse, figure controversée du XX^e siècle, ne satisfait pas les journalistes qui veulent percer le secret de «*Rosebud*». L'un d'entre eux, Jerry Thompson, mène l'enquête. Les mémoires de Walter Parks Thatcher, banquier et tuteur de Kane, l'entraînent dans l'enfance de Charles au Colorado. L'enrichissement de sa mère provoque le départ du garçon, alors pris en charge par le banquier qui gère la fortune des Kane. À 25 ans, Charles acquiert le journal *Inquirer*. Bernstein, le directeur général du journal, raconte comment le jeune patron de presse, désireux d'être proche du peuple, dévie pourtant de son élan idéaliste pour s'adonner à des plaisirs de riche. Son ancien ami critique d'art, Jedediah Leland, revient sur la vie conjugale de Kane, d'abord marié à Emily Norton, la nièce du président des États-Unis, qui voit *Inquirer* lui faire progressivement de l'ombre. Arrivera une autre rivale en la personne de Susan Alexander, issue d'un milieu modeste. Sa liaison avec Kane, dévoilée par un concurrent politique, Gettys, fait scandale et met un terme à la carrière politique du magnat de la presse alors qu'il faisait campagne pour être élu gouverneur. Leland raconte comment le désir de Kane de transformer Susan (devenue sa seconde épouse) en cantatrice, malgré son absence de talent, l'éloigne de son ami. La jeune femme revient sur l'enfer que son mari lui a fait vivre en la poussant dans cette carrière artistique, au point qu'elle voudra mettre un terme à sa vie. Elle finira par quitter Kane après avoir connu l'ennui et la solitude dans le palais de Xanadu. Comme les autres personnes interrogées, Raymond, le majordome de Kane, n'est pas capable d'expliquer la signification de «*Rosebud*». Le mot apparaît *in fine* sur la luge avec laquelle le petit Charles jouait quand son destin a basculé. Figurant parmi l'impressionnante collection de Kane entassée à Xanadu, l'objet disparaît au milieu des flammes d'une crémation.



Réalisateur

Welles, le maudit magnifique

«Précoce», «prodige», «hyperactif» sont les qualificatifs qui reviennent le plus souvent pour décrire Orson Welles, fils d'une pianiste et d'un industriel voyageur né en 1915 dans le Wisconsin. Fou de théâtre, il monte très tôt ses premières pièces – une adaptation de *Docteur Jekyll et M. Hyde* à l'âge de dix ans – et manifeste une véritable boulimie pour tous les aspects de la conception théâtrale: maquillage, décors (il dessinera toute sa vie), interprétation et mise en scène. Signe d'une résonance biographique, parmi d'autres, entre Welles et Kane: à la mort de ses parents, alors qu'il n'a que quinze ans, il est pris en charge par un tuteur dont le nom, Bernstein, sera celui donné au directeur général du journal *L'Inquirer* dans *Citizen Kane*. Sa carrière théâtrale est marquée par sa rencontre avec le producteur et directeur de théâtre John Houseman avec qui il se lance dans l'expérience du Federal Theater Project, projet culturel issu du New Deal, puis dans la création du Mercury Theater. La troupe de comédiens que Welles constitue pour l'occasion s'enrichira des acteurs rencontrés à la radio où il entre en 1935, à 20 ans. Il se passionne pour ce média qui lui permet de développer diverses expérimentations narratives [Avant la séance].

1941 © DR



«Je n'aime pas le cinéma, sauf quand je tourne»

Orson Welles

● Illusions perdues

Welles est appelé en 1939 par Hollywood, séduit par ce très jeune homme de théâtre devenu célèbre en semant le trouble sur les ondes. L'apprenti cinéaste franchit les portes de l'usine à rêves en imposant un contrat en or pour un réalisateur, lui assurant un contrôle inédit sur ses films. Il entre à la RKO, le plus modeste des cinq grands studios hollywoodiens de l'époque, qui devient d'abord un lieu d'apprentissage pour le futur cinéaste désireux de connaître et de maîtriser le plus possible la technique à sa disposition. Bien que sa préparation soit menée assez loin, le premier projet de Welles est abandonné. Il s'agit de l'adaptation du roman de Joseph Conrad *Au cœur des ténèbres*. Comme ce sera le cas tout au long de sa carrière, ce film est l'occasion pour le cinéaste débutant d'expérimenter de nouvelles manières de raconter des histoires, ici en suivant un point de vue subjectif. Plusieurs éléments joueront contre le film: des contraintes financières et la frilosité de la RKO à soutenir cette version réactualisée du roman dont certains éléments (l'évocation d'une dictature allemande) pourraient nuire au commerce d'Hollywood avec l'étranger.

Ce premier déboire est le début d'une longue série pour Welles, qui verra ses projets échouer ou ses films être remaniés au montage par la production, à commencer par celui qui suivra *Citizen Kane*, *La Splendeur des Amberson*. Le premier long métrage de Welles, s'il rencontre des obstacles lors de sa réalisation et de sa sortie [Genèse], fait figure d'exception et correspondra de bout en bout au désir du réalisateur. Son adaptation de Conrad annonce également, à travers la figure du général Kurtz, un type de personnage qui traversera toute l'œuvre de Welles, hantée par le pouvoir comme source de malédiction et de mystification. Ses incarnations sont des figures masculines tyranniques, charismatiques et insaisissables, qu'il déclinera dans bon nombre de ses films, souvent sous ses propres traits (de plus en plus ogresques) qu'il s'agisse de ses adaptations de Shakespeare (*Macbeth*, *Falstaff*, *Othello*), de ses aventures kafkaïennes (*Le Procès*, son film préféré, et *Mr. Arkadin*) ou de ses incursions dans le film noir (*La Dame de Shanghai*, *La Soif du mal*). Malgré sa volonté de se renouveler sans cesse formellement, il impose un style très identifiable: une mise en scène baroque, marquée par des angles de vue prononcés, des assemblages virtuoses avec peu de moyens. De quoi l'apparenter au magnifique affabulateur Don Quichotte (qui lui inspirera un film achevé par Jess Franco), personnage dont il partage, en bon prestidigitateur, la capacité à créer de folles illusions dans un monde de fantômes.

Avant la séance

Puissance vocale, aura médiatique

● Histoire d'ondes

Avant de devenir cinéaste, Orson Welles perce non seulement au théâtre mais aussi sur les ondes radiophoniques. Au milieu des années 1930, il signe l'adaptation de fictions (romans, pièces de théâtre) pour ce média alors très populaire et puissant dans un monde sans télévision. Ses mises en scène radiophoniques sont l'occasion de faire diverses expérimentations à partir des voix et des effets sonores, deux éléments qui obsèdent Welles. Il n'a que 20 ans quand il joue les maestros du micro, et pourtant sa voix chaude et mature lui donne un autre âge. Nul doute que cette « aura vocale » participe à l'effet de panique suscité par son interprétation en octobre 1938 de *La Guerre des mondes* (1898), roman de science-fiction d'H. G. Wells dans lequel l'humanité se voit menacée par des extraterrestres. Entrée dans la légende, son adaptation marque les esprits et l'histoire de la radio en passant pour vraie aux oreilles d'un million d'auditeurs affolés par l'annonce de l'invasion du New Jersey par des martiens. De quoi rendre Welles célèbre dans tout le pays.

● Voix promotionnelle

La bande-annonce d'origine de *Citizen Kane*¹, réalisée par Orson Welles lui-même, met en avant sa volonté de maîtriser la communication autour de son film. Composé de plans tournés pour ce cadre promotionnel, ce montage est guidé par la voix du cinéaste. Cette signature vocale est synthétisée par un micro placé devant un faisceau de lumière fidèle à l'esprit de l'éclairage du film. La voix est d'autant plus à l'honneur que les acteurs parlent au téléphone pour décrire Kane, grand absent de ce montage mais au centre de l'attention. Welles sait éveiller avec malice la curiosité du spectateur : « Kane est un héros et un scélérat, un bon à rien, un type épataant, un grand amour, un grand citoyen américain et un sale chien, cela dépend de qui parle de lui. » En quoi cette bande annonce éclaire-t-elle les enjeux de fond et de forme de *Citizen Kane*? Quel lien permet-elle de désigner entre Welles et son personnage ?



Le Dictateur (1940) © DVD/Bili-ray MK2

● Le cinéma a la parole

Au moment où Welles commet son canular radiophonique, le cinéma est parlant depuis plus d'une dizaine d'années. Cette invention inspire particulièrement de grands cinéastes qui s'intéressent à la dimension politique de cette révolution technique. C'est paradoxalement Charlie Chaplin, un artiste du muet réticent à se plier à ce progrès, qui figure parmi les premiers à mettre en évidence la puissance des enjeux liés à ce changement avec *Le Dictateur* (1940), son premier film parlant (après *Les Temps modernes* [1936] tourné comme un film muet auquel furent rajoutés des effets sonores). C'est par les grandes ondes qu'est diffusé le discours haineux, éructant, tout en grommelots et borborygmes du dictateur Hinkel. La force propagatrice, propagandiste et destructrice de la voix est immédiatement pointée par le cinéaste, qui saura détourner ce pouvoir médiatique de son utilisation première – la terreur – pour atteindre autrement les foules.

Avec son premier film parlant *M le maudit* (1931), Fritz Lang s'intéresse lui aussi au pouvoir de contrôle et de manipulation de la parole propagée par les médias pour diffuser la peur au sein d'une population marquée par les crimes d'un tueur de petites filles. Novateur, le montage son crée des ponts d'une séquence à l'autre et participe à l'extension d'une toile, vectrice de peur et révélatrice d'un désir de contrôle. Le cinéaste, soucieux de rendre compte de la vitesse nouvelle du monde moderne, préfigure par ce jeu de contamination une toile plus virtuelle, celle d'Internet. Celle-ci est mise à nu en 2010 dans *The Social Network* de David Fincher (qui reprend l'air de Grieg sifflé dans le film de Lang), portrait d'un possible petit-fils de Charles Forster Kane : Mark Zuckerberg, le fondateur de Facebook.

1 Bande-annonce en version originale non sous-titrée : <https://www.youtube.com/watch?v=8dxh3lwdOFw>



© Warner Bros. Pictures

Genèse

Le maître à bord

Citizen Kane doit sa réalisation à l'abandon du premier projet de film de Welles, présage de ses déconvenues à venir avec Hollywood. Laissant Conrad de côté [Réalisateur], il change de décor et d'histoire, mais conserve néanmoins son intérêt pour une figure puissante, tyrannique, solitaire et insaisissable. Quelques éléments biographiques invitent à voir dans sa première réalisation hollywoodienne une inspiration très personnelle, ne serait-ce qu'en raison du pouvoir donné très jeune à Kane, qui résonne avec sa puissance nouvelle de cinéaste à seulement 24 ans. Cependant, l'origine du film doit aussi à son scénariste Herman J. Mankiewicz et à la connaissance qu'il avait de l'homme qui servira de référence pour Kane : le multimillionnaire William Randolph Hearst.

● Versions de l'histoire : Hearst, Mank et Fincher

Il y a quelque chose d'assez malicieux, d'irrévérencieux, et au fond de très wellésien de la part du cinéaste David Fincher à signer un film contredisant la version d'Orson Welles le désignant comme l'auteur à part entière de *Citizen Kane* ; jeter des doutes sur une vérité est en effet une pratique coutumière de Welles lui-même. Dans *Mank* (2020), le réalisateur de *Gone Girl* désigne Herman Mankiewicz (frère du cinéaste Joseph L. Mankiewicz), dialoguiste de talent, comme l'auteur à part entière du scénario de *Citizen Kane*, dont l'écriture n'est suivie que de loin par Welles, encore pris par son adaptation de Conrad. Afin de maintenir le scénariste alcoolique dans un état de sobriété, on l'isole près du désert Mojave où il écrit sous la surveillance de John Houseman, l'ancien président du Mercury Theater dirigé par Welles.

L'apport de «Mank» au scénario se devine à travers sa fréquentation du magnat de la presse et de la radio William Randolph Hearst et de son épouse, l'actrice Marion Davies, qui aurait servi de modèle au personnage de Susan Alexander. Son mari était prêt à toutes les folies pour elle, il lui avait fait construire un palais démesuré, le Hearst Castle, qui inspire le Xanadu du film dont le nom est emprunté au palais d'été de l'empereur de Chine Kubilai Khan (auquel Coleridge consacra un poème). Fincher donne à Hearst des airs méphistophéliques en le postant souverain et silencieux devant les flammes d'un feu de cheminée. À travers lui sont exposées les connivences entre Hollywood et le pouvoir. En effet, Louis B. Mayer (patron de la MGM) entreprend, selon la volonté de Hearst, de mener une campagne en faveur du candidat républicain Frank Merriam en piétinant, propagande à l'appui, son rival socialiste Upton Sinclair. On voit monter à travers ce conflit la chasse aux communistes et se dessiner un contexte historique chargé puisque les nombreux flashbacks du film, en écho à ceux de *Citizen Kane* dont Mank cite sans cesse la mise en scène



Mank (2020) © Netflix

[Encadré: «*Rosebud forever*»], nous ramènent en 1934, une période marquée par la montée des totalitarismes en Europe. Le film de Welles est totalement imprégné de ce contexte et fait de son personnage principal d'abord un jeune idéaliste, du côté du peuple, des travailleurs, dont les convictions s'évaporent au fur et à mesure que son pouvoir augmente. C'est dans ces termes que Mank, ivre, décrira Hearst en présence de l'intéressé.

«Je veux être au générique, je n'ai rien écrit de meilleur», déclare le scénariste à Welles, toujours dans le film de Fincher. Cette insistance lui permettra de récolter un oscar en 1942, le seul remporté par le film. *Mank* se clôt sur la remise de ce prix et cette pique formulée par Mank à l'encontre du cinéaste devant les caméras: «Je suis très heureux de recevoir cet oscar de la même façon que ce scénario a été écrit, c'est-à-dire en l'absence d'Orson Welles.»

● La bande à Orson

Une fois le scénario achevé par Mankiewicz sous le premier titre *American [Genre]*, le cinéaste fait ce qu'il a toujours fait avec ses adaptations radiophoniques: il remanie, coupe les longueurs, invente diverses astuces narratives pour que le film ne dure pas trois heures. Malgré une nouvelle version revue et corrigée par Mank et Houseman, il doit encore régler des problèmes de longueur et convie pour cela, plus tôt que de coutume, deux nouveaux collaborateurs déterminants: le chef décorateur Perry Ferguson et le directeur de la photographie Gregg Toland [Technique].

Soucieux d'avoir une certaine liberté d'auteur, Welles s'entoure d'une équipe qu'il connaît bien et qu'il apprécie particulièrement, composée majoritairement des acteurs du Mercury Theater avec qui il a collaboré au théâtre et à la radio [Réalisateur]: Joseph Cotten, Agnes Morehead, George Coulouris, William Alland. Il convie également le compositeur Bernard Herrmann, qui deviendra célèbre plus tard pour ses collaborations avec Alfred Hitchcock, et avec qui il avait déjà travaillé sur ses émissions radiophoniques. Grâce à Welles, le musicien fait son entrée à Hollywood.

● Des obstacles, un échec public et historique

Au cours du tournage, commence à circuler le bruit que le film de Welles serait une biographie critique de la vie de Hearst. L'intéressé décide de jouer de son pouvoir pour faire pression sur la RKO, menaçant de ne plus parler de ses films dans ses journaux. George Schaefer, qui dirige alors le studio, ne se laisse pas intimider. Quant à Welles, il nie tout bonnement faire un film sur Hearst. La réalité rejoint malgré tout la fiction et Hearst lance une campagne de diffamation contre la RKO. La sortie du film, sans cesse repoussée, se voit sérieusement compromise. Le contrat de Welles, qui a impliqué sa société Mercury Productions dans le projet, lui permet de faire pression sur le studio. Au dire de son monteur Robert Wise (futur réalisateur de *West Side Story*), le discours que le cinéaste tient lors de la préprojection de son film devant des patrons de majors et leurs avocats sera déterminant dans la sortie, finalement obtenue, de *Citizen Kane*.

Malgré l'accueil enthousiaste dont le film bénéficie à sa sortie à New York, en mai 1941, il ne rencontre pas le succès public escompté dans d'autres villes, grandes et petites, des États-Unis. Outre sa dimension novatrice, possiblement déconcertante, le film n'est peut-être pas apprécié, selon André Bazin, parce qu'il s'en prend à une figure intouchable aux États-Unis, celle d'un homme dont la richesse est perçue comme un symbole de réussite. La sortie de *Citizen Kane* en France sera repoussée à l'après-guerre, en juillet 1946. Il sera salué par la critique et est désormais mondialement reconnu comme une œuvre majeure de l'histoire du cinéma.

● *Rosebud forever*

Signe d'une entrée de *Citizen Kane* dans la culture populaire, son «*Rosebud*» et l'image de boule à neige qui lui est associée sont aujourd'hui encore cités dans de nombreux films, au point d'apparaître comme un équivalent cinématographique de la madeleine de Proust. Soit une image du temps, de la mémoire, étroitement liée à un souvenir d'enfance. On la trouve notamment dans deux films récents. Dans *Interstellar* de Christopher Nolan (2014), voyage spatio-temporel et histoire d'une séparation entre un père et ses enfants, l'image de cendre qui tombe comme de la neige sur un avion miniature met en lumière le «*Rosebud*» du film, son secret sentimental situé dans la chambre de l'héroïne adolescente. Dans *Ready Player One* de Steven Spielberg (2018), les recherches du jeune héros pour gagner un jeu virtuel composé de références à la culture pop le conduisent sur la piste du «*Rosebud*» du concepteur du jeu, lié à une histoire sentimentale.

Les élèves pourront mesurer plus largement la place du film dans l'histoire du cinéma en visionnant la bande-annonce de *Mank* de David Fincher et/ou un extrait du film, qui porte de bout en bout l'empreinte stylistique de *Citizen Kane*: dans le choix du noir et blanc (tendance sépia), de la lumière, d'angles de prises de vue directement calqués sur des scènes du film, dans la construction en flashbacks, l'importance de la voix et du nom, Mank (en écho à celui de Kane). L'identification de ces éléments de reprise pourra également se faire à partir d'un montage fait à l'occasion des 75 ans de *Citizen Kane*, compilant toutes les citations du film dans la série d'animation *Les Simpsons* (notamment dans l'épisode intitulé «*Rosebud*») et les mettant en parallèle avec les plans de référence tirés du film de Welles¹. Le personnage de Burns, également prénommé Charles, milliardaire et patron de la centrale nucléaire de Springfield, est un descendant tout trouvé pour Kane, auquel il donne une résonance contemporaine que confirment aussi aujourd'hui des figures bien réelles de notre époque [Document]. Ce personnage, sorte de cousin de l'oncle Picsou, est inspiré du M. Scrooge du conte de Charles Dickens *Un chant de Noël*, qui a probablement servi de référence à Welles pour *Citizen Kane* et son motif enneigé.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=WWsydeLbpbk4ac>



Découpage narratif

1 LA MORT DE KANE

[00:00:00 – 00:12:27]

Charles Foster Kane prononce un dernier mot, «*Rosebud*», avant de mourir dans son palais de Xanadu. La nécrologie faite par les actualités filmées *News on the March* débute par la description du palais gigantesque de Kane situé en Floride, puis revient sur les unes que les journaux du monde entier consacrent à ce magnat de la presse. Désigné par certains comme l'une des grandes figures du siècle, il était à la tête d'un véritable empire, d'abord médiatique. La fortune de la mère de Kane, gagnée grâce à la rentabilité inespérée d'une mine d'or, change sa vie : l'enfant est placé sous tutelle de la banque qui gère les affaires de Mme Kane. Traité plus tard de communiste par son tuteur Walter Parks Thatcher, et par d'autres de fasciste, Kane est un personnage controversé qui traverse les temps forts de l'Histoire et se présente avant tout comme un Américain. À la tête du journal *Inquirer*, il fascine par sa vie privée : ses mariages, la mort de sa première femme Emily Monroe Norton et de son fils Charles Jr., ses projets fous pour sa seconde épouse Susan Alexander.

2 LES MÉMOIRES DE THATCHER

[00:12:27 – 00:30:14]

À la fin de ces actualités, un journaliste, insatisfait, propose à ses confrères d'enquêter sur le sens du dernier mot prononcé par Kane. Le journaliste Thompson approche Susan dans son cabaret El Rancho, mais la seconde épouse du défunt est trop ivre pour accorder un entretien. Aux archives privées du banquier Thatcher, Thompson lit ses mémoires qui évoquent sa rencontre avec le jeune Kane dans le Colorado, en 1871. L'enfant lui est confié par sa mère, nouvellement riche. Interrompu dans ses jeux sous la neige, le gamin refuse de partir et repousse son futur tuteur avec sa luge. Contraint de grandir loin de sa famille, Kane est libéré de la tutelle de la banque Thatcher et Cie le jour de son 25^e anniversaire. Il prend alors la tête de la 6^e fortune du monde et, à la surprise du banquier, il décide d'acquérir le journal *Inquirer*. Bien des années plus tard, la crise de 1929 le contraint à liquider son journal, repris par la banque, mais il garde néanmoins un droit de contrôle sur lui.

3 BERNSTEIN ET LES ANNÉES

INQUIRER

[00:30:14 – 00:47:51]

Interrogé lui aussi sur l'origine de «*Rosebud*», M. Bernstein, l'ancien directeur général de *Inquirer*, revient sur les années de Kane au journal avec Jedediah Leland, un ami de Charles employé comme critique d'art. À son arrivée, Kane revoit l'identité de *Inquirer* qu'il veut plus populaire et accrocheur. Pour fêter l'augmentation des ventes, Kane joue les *showmen* tandis que Leland s'interroge sur la malléabilité de l'opinion de son jeune patron. Ce dernier se met à voyager, collectionne les statues et se fiance avec Emily Norton, la nièce du président des États-Unis.

4 LES AMOURS DE CHARLES

[00:47:51 – 01:09:59]

Thompson poursuit ses recherches auprès de Jedediah Leland, à l'hôpital Huntington. Le vieil homme revient sur les épouses de son ancien ami. D'abord idyllique, son premier mariage avec Emily Norton est fragilisé par l'importance que *Inquirer* prend dans sa vie, puis par sa rencontre avec Susan Alexander dans la rue, après avoir été éclaboussé par une voiture. Malgré sa rage de dents, cette femme d'origine modeste rit de son état et lui propose de venir se nettoyer chez elle. Elle devient la maîtresse de Kane qui se met en tête de faire d'elle une cantatrice, comme le désirait la mère de la jeune femme.

5 SCANDALE ET RUPTURE

[01:09:59 – 01:25:09]

En bonne voie pour être élu gouverneur, Kane voit ses espoirs de victoire tomber à l'eau après la révélation, par son adversaire Jim Gettys, de sa liaison avec Susan. Le soir de sa défaite, Leland ivre dit ses quatre vérités à Kane : il lui reproche son égoïsme et demande à être muté à Chicago. Kane épouse Susan et, désireux d'en faire une cantatrice, fait bâtir pour elle un opéra, malgré son piètre talent. Il finit d'écrire la critique négative de Leland sur un opéra interprété par sa femme avant de renvoyer son ami.

6 SUSAN, L'OPÉRA ET XANADU

[01:25:09 – 01:47:03]

Thompson retourne au cabaret de Susan et s'entretient cette fois-ci avec elle. Celle-ci, moins ivre que lors de leur première rencontre, revient sur l'obsession de Kane de faire d'elle une cantatrice. Sa première à l'opéra dans *Salambô* suscite l'ennui et des moqueries, à peine masqués par des applaudissements polis. Alors que Susan s'énervait de la publication de la critique de Leland, Kane reçoit de son ami la profession de foi qu'il avait écrite à son arrivée dans le journal ainsi que le chèque, déchiré, envoyé pour son licenciement. Après une tentative de suicide, Susan parvient à convaincre Charles d'arrêter l'opéra. Isolée dans le palais de Xanadu qu'il a fait construire pour elle, elle s'ennuie et finit par quitter Kane.

7 LA LUGE

[01:47:03 – 01:59:00]

Raymond, le majordome de Kane, fait mine auprès de Thompson de connaître la vérité sur «*Rosebud*», mais son récit des neuf dernières années de la vie de son patron n'apprend rien au journaliste. Thompson et ses collègues, réunis dans Xanadu, décident de renoncer à leurs recherches. Ils ne savent pas qu'ils sont près de la réponse : dans la pièce voisine où sont entassées les collections de Kane, la luge du petit Charles est jetée dans un four. Au milieu des flammes, le mot «*Rosebud*» apparaît avant de disparaître à jamais.

Technique

Astuces et novations

L'obligation qu'a Welles de réduire la première mouture du scénario d'Herman Mankiewicz l'invite à élaborer très tôt la matière visuelle et sonore de son film pour trouver des astuces lui permettant certaines synthèses narratives. D'où la sollicitation précoce du décorateur Perry Ferguson et du directeur de la photographie Gregg Toland, qui vont aider le cinéaste dans cette entreprise. L'ouvrage *Orson Welles au travail!* rend visible ces remaniements à partir des storyboards du film : ceux-ci présentent des scènes beaucoup plus découpées qu'elles ne le seront en réalité. Aucun d'entre eux n'a été respecté par Welles, comme en témoigne une comparaison entre la scène de rencontre de Susan et Charles [Séquence] et la planche storyboardée d'origine. Le travail avec Toland porte notamment sur l'élaboration d'une profondeur de champ très prononcée et nette, marque de fabrique du chef opérateur. Afin que chaque couche de l'image ressorte, Welles et lui optent pour des éclairages très contrastés, qui rompent avec les éclairages plus harmonieux en vogue à l'époque. Leur collaboration très en amont avec le décorateur s'explique en partie par la présence des plafonds et l'obligation de placer ailleurs les sources de lumière. Il faut également arriver à organiser l'espace de manière à ce que tout s'orchestre le plus souvent à partir d'un seul angle de prise de vue.



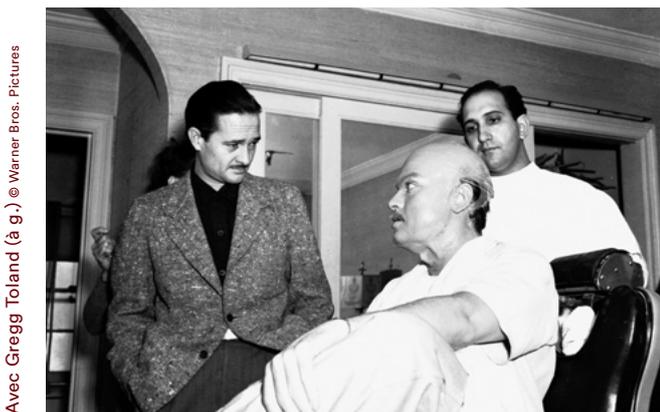
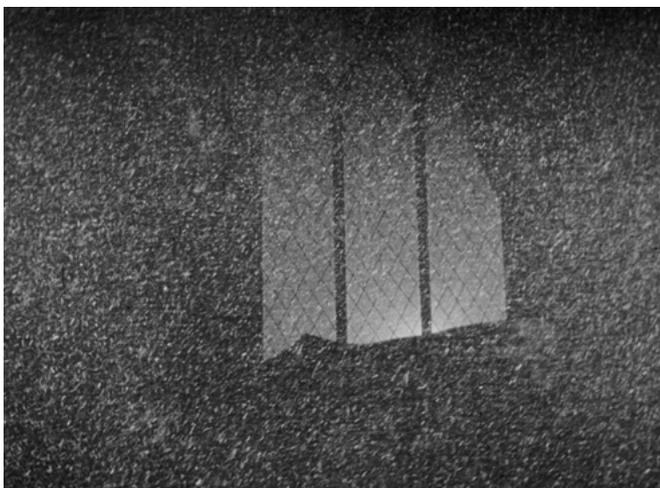
© RKO-Turner

● Trucages et maquillage

Toujours dans un but d'efficacité narrative, Welles a recours à de nombreux trucages, certains très basiques comme les transparences et les incrustations (Kane aux côtés d'Hitler), d'autres plus complexes, comme ceux effectués à la tireuse optique utilisée pour presque la moitié des plans par Linwood G. Dunn, spécialiste des effets optiques à la RKO. Ce procédé permet de réunir deux prises de vue en une seule, d'où l'impression de couches d'images qui se superposent. Citons par exemple la scène du suicide manqué de Susan où elle apparaît floue, prise entre un avant-plan et une profondeur de champ également nets [séq. 6] : cette composition est le fruit d'une double exposition de la pellicule. Cet appareil permet également de réajuster le cadrage en agrandissant des parties de l'image (par exemple le gros plan sur la bouche de Kane au début), de simplifier les titrages et les effets de transitions comme les fondus enchaînés et les volets (mouvements d'enchaînement entre deux images qui évoquent une page que l'on tourne pour passer d'un plan à l'autre). Ces derniers nous permettent de croire au mouvement spectaculaire partant de la bouche ouverte de Susan jusqu'aux machinistes qui l'observent en hauteur. La tireuse optique joue donc un rôle précieux dans la construction du film, truffé d'effets de raccord, et permet aussi de combiner, par le biais d'un jeu de caches/contre-caches (*matte shots*), une action réelle avec des décors peints (*matte paintings*), procédé auquel le film recourt abondamment et qui a notamment permis de réaliser le mouvement de caméra vers la fenêtre éclairée de Xanadu au début du film.

Déjà très familier de Welles, qui a toujours aimé se travestir, souvent pour jouer des rôles de personnages plus âgés que lui (et plus raccords avec sa voix grave), le maquillage permet d'autres jeux avec l'espace, la lumière et le temps. Il touche particulièrement le personnage de Kane, qui change d'âge en permanence. Le mille-feuilles qu'est *Citizen Kane* s'enrichit ainsi de tous ces effets visuels artificiels, montrés souvent tels quels, pour entretenir un certain esprit d'illusion cher à Welles [Récit].

1 Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Cahiers du cinéma, 2002.



Avec Gregg Toland (à g.) © Warner Bros. Pictures



Récit

La pièce manquante

● L'œil fantôme et les fragments

Citizen Kane avance à la manière d'une enquête journalistique motivée par une intime conviction : il y aurait un secret à percer autour de la figure de Kane. Cette recherche est déclenchée par un mot-clé, «Rosebud», le dernier prononcé par l'homme de presse avant de mourir, et donc chargé à ce titre d'une signification aussi lourde que mystérieuse. Ce mystère est redoublé par l'étrange dramaturgie qui accompagne ce dernier souffle : au franchissement de la haute grille avec la pancarte «*No trespassing*» qui encercle Xanadu s'ajoute la traversée d'une fenêtre [séq. 1]. À partir de cette multiplication des seuils s'organisent ainsi des mouvements appuyés de percée et d'accès intrusif, voire interdit, à une vérité secrète qui guideront tout le film.

À cela se joint un autre élément déterminant de la mise en récit : l'adoption par la caméra d'un point de vue autonome et omniscient, témoin d'une vérité inaccessible. C'est grâce à ce même point de vue fantôme surplombant que nous sera dévoilé le secret vers lequel tend tout le récit : le mot «*Rosebud*» était inscrit sur la luge avec laquelle Charles jouait enfant. Cette découverte se fait cruellement, ironiquement au moment même où l'objet disparaît [séq. 7]. De quoi laisser perdurer un sentiment d'insaisissable, malgré cette révélation finale. Loin de gommer la présence de la caméra pour tendre vers la transparence du cinéma classique [Mise en scène], Welles ne cesse de la mettre en évidence et de lui faire jouer un rôle actif dans l'édification du récit. Conteur fantôme, témoin presque fantastique, elle scelle une rencontre inédite entre le concret mécanique de l'enregistrement et l'insaisissable d'une image, son impossibilité à faire preuve. Ainsi pourrait se résumer l'histoire de *Citizen Kane*.

Toujours dans la séquence d'ouverture, succèdent à ces percées dans l'espace de très gros plans liés par des effets de surimpression qui brouillent et enneigent même littéralement notre perception de la scène, presque onirique. L'éclat de verre par lequel nous observons l'entrée en scène de l'infirmière impose une vision parcellaire et déformante de la réalité. Le récit prendra le pli de cette approche fragmentaire en tentant de recomposer le puzzle d'une vie, motivé par la recherche d'un mystère peut-être bien créé de toutes pièces [Encadré : «*L'illusion d'une vérité*»]. Le motif du puzzle clignote tout au long du film. Il y a de manière évidente les puzzles effectués par Susan lorsqu'elle s'ennuie dans les grandes pièces vides de Xanadu. Filmés en plongée, les journaux éparpillés autour de Kane et Leland lors de la première édition de *Inquirer*, ceux autour de Susan après sa représentation ainsi que le bric-à-brac accumulé par Kane durant toute sa vie évoquent eux aussi les pièces d'un vaste puzzle.





● Goût du secret, sens de la fiction

L'approche médiatique définit une trame maîtresse à l'intérieur du récit. La nécrologie de Kane faite par les actualités *News on the March* annonce le programme à venir sous une forme synthétique et factuelle, de l'histoire familiale de Kane (son enfance, sa vie amoureuse) à ses aventures à la tête de *Inquirer* en passant par son parcours politique. Le tout est dominé par un commentaire *off* et chapitré par quelques cartons. C'est ainsi qu'est mentionnée très brièvement la mort par accident de la première femme de Kane et de son fils, Charles Jr. Tous les éléments de cette nécrologie seront racontés au cours de l'enquête à l'exception de cet événement pourtant dramatique, comme s'il n'avait eu aucune importance. Il faut dire que les scènes de vie conjugale montrées mettent clairement en évidence la préférence du patron de presse pour son journal au détriment de sa vie de famille. Cette aliénation journalistique préfigure toute la construction du film : le destin des personnages semble fixé, conditionné par la presse [Mise en scène] [Motif]. Le récit de *Citizen Kane* serait donc celui d'une double obsession aveugle, liée à un secret biographique et à une (con)quête journalistique.

La discussion des journalistes au terme de la projection de ces actualités [séc. 2] constitue une scène charnière et éclairante du film. Sa forme contraste avec celle du reportage pour laisser place à une écriture cinématographique nettement plus singulière. Plongée dans l'obscurité, cette scène fait tendre l'image vers une certaine abstraction [Motif] et lui donne une dimension fantasmagorique et réflexive. En effet, elle évoque les projections organisées pour montrer (notamment au réalisateur et aux producteurs) les rushes tournés ou les premières versions d'un montage et laisser place à d'éventuels réajustements selon les commentaires effectués. On note parmi les silhouettes des journalistes la présence étonnante de l'acteur Joseph Cotten, l'interprète de Jedediah Leland, ce qui renforce le sentiment de mise en abyme et plus précisément l'idée qu'est en germe ici la création même du film. Ainsi mis en scène, le désir des reporters de trouver le vrai Kane s'apparente au désir de romanesque d'un cinéaste en quête d'un personnage de fiction. Trouver Kane, c'est peut-être aussi l'inventer.

« Il faut un point de vue », dit l'un des journalistes lors de cette séance qui laisse transparaître à travers cette déclaration un désir de fiction. La figuration de ce point de vue et des empreintes subjectives laissées à l'image est relayée et multipliée de manière vertigineuse par la suite à travers les différents flashbacks initiés par les récits successifs de Thatcher, Bernstein, Leland, Susan et Raymond le majordome. Leur enchaînement ne dessine pas une ligne chronologique, mais orchestre des mouvements de sauts et de reprises faisant place à une vision parcellaire et arbitraire

du défunt. À la pièce manquante « *Rosebud* » se rajoutent ainsi les trous d'un montage guidé par la mémoire sélective et affective des uns et des autres. Les mouvements de percée de la caméra évoqués plus haut accompagnent l'orchestration de certains récits, reprenant l'effet d'accroche sensationnel du début. Ainsi, la première [séc. 2] et la deuxième visite [séc. 6] de Thompson à Susan sont introduites par un mouvement de caméra complexe qui glisse sur une façade avec le visage peint de l'ex-cantatrice, puis traverse l'enseigne fixée sur le toit avant de basculer en plongée sur une vitre par laquelle on découvre l'ex-madame Kane. Les surfaces et enseignes traversées apparaissent comme la reprise visuelle d'une page de journal que la mise en scène invite à percer [Motif]. L'idée d'aller au-delà du reportage, de pousser plus loin la quête de vérité, se voit ainsi traduite visuellement tout au long du film et raconte l'union, dans un même mouvement, d'une intention journalistique et d'un leurre romanesque.

● L'illusion d'une vérité

« *Rosebud* » est-il bien une clé pour comprendre Kane ? Explique-t-il à lui seul sa vérité ? Orson Welles n'y croyait pas ; il voyait dans ce mot un procédé dramatique, ce que le cinéaste Alfred Hitchcock appellera un McGuffin : un « truc » de cinéma (objet ou action) servant d'accroche et de prétexte pour faire avancer le récit. « C'est une mauvaise astuce, du Freud à portée de tous », regrette-t-il dans un entretien. Son coscénariste Herman Mankiewicz croyait quant à lui au sens secret et originel de ce « bouton de rose ». Les élèves pourront échanger leurs points de vue sur la question en s'appuyant sur des éléments précis du film. Ils s'interrogeront à cette occasion sur le moment (très onirique) où Kane prononce ce mot. Personne n'est là pour l'entendre, comment se peut-il alors qu'il circule durant tout le film ? Le mot est prononcé dans une pièce visiblement vide, avant l'arrivée de l'infirmière. Tel un œil qui roule, la boule à neige figure comme un double de la caméra et enregistre une vérité sans témoin. Ce mot mystère serait-il au fond une chimère, un fantôme de journalistes (sans cesse à la recherche d'un scoop) ? Certains éléments de mise en scène vont dans ce sens, comme les regards caméra de Thatcher qui semblent indiquer que ce récit est construit de toutes pièces pour nous spectateurs.



Mise en scène

Empreintes, emprises et amplification

Les représentations de Charles Foster Kane sont le fruit de compositions baroques et intriguent bien souvent par leur artificialité. Elles donnent l'impression d'un personnage fabriqué de toutes pièces [Récit] et contribuent à le rendre insaisissable et presque fantomatique. Quelles sont précisément les formes qui racontent et façonnent cet homme de pouvoir? Que nous dévoilent-elles sur lui?

● Marques originelles

Citizen Kane serait «l'histoire d'un homme marqué par une image d'enfance», pour reprendre le carton d'introduction de *La Jetée* de Chris Marker (1962), un homme marqué par un souvenir niché dans un mot et fixé aussi par une mise en scène très précise venue du passé. En choisissant de signer le contrat stipulant le placement sous tutelle de son enfant auprès de la banque Thatcher et Cie, la mère de Kane semble l'instigatrice d'un régime formel d'enfermement qui ne quittera plus le film. Au moment de la signature [séq. 2], le jeu libre de l'enfant est contrarié par sa réduction progressive dans le cadre de la fenêtre sous l'effet d'un travelling arrière. Celui-ci est étroitement lié au déplacement de Mrs Kane dont on suit le regard puis l'avancée vers l'avant-plan.



Parce qu'il reprend dans le sens inverse le mouvement de percée qui ouvre et guide le film [Récit], ce mouvement de recul désigne la scène enneigée et la profondeur de champ dans laquelle elle est réduite comme le lieu du secret vers lequel la caméra ne cessera de vouloir tendre. Au terme de ce déplacement vers l'intérieur de la maison, la mère impose sa présence dans le champ, renforcée par celle de Thatcher qui apparaît à ses côtés en avant-plan tandis que le père, non décisionnaire, reste un peu en retrait. Désormais minuscule dans le cadre de la fenêtre, l'enfant semble entré de force dans une page blanche [Motif], dans une sorte de capsule à laquelle la boule à neige fera écho.

Telle une marque au fer rouge, ce plan définit à lui seul les grandes lignes esthétiques du film, étroitement reliées au mot mystère «Rosebud» que l'on découvrira *in extremis* inscrit sur la luge de l'enfant : le mouvement de traversée d'un seuil par la caméra, l'éloignement et l'enfermement d'un personnage dans la profondeur de champ, la définition d'un rapport de tension et domination entre l'avant et l'arrière-plan s'imposeront comme des figures obsessionnelles à partir desquelles on peut lire le récit d'une vie et voir un destin s'écrire. Sont ainsi mis en avant des liens de pouvoir, de possession : la mère de Charles et Thatcher dirigent tels des marionnettistes le destin du garçon, réduit à une figure miniature. Ces empreintes formelles déteignent sur tout le film et invitent avec une insistance presque suspecte à le regarder à l'aune de ce traumatisme premier.

● Emboîtements et lignes de tension

La reprise de cette signature formelle est affichée dès les flashbacks suivant cette scène originelle. Toujours tirée des mémoires de Thatcher, la dictée par le banquier d'une lettre à Charles devenu un jeune adulte se fait alors que la neige est symboliquement mise à distance derrière une fenêtre en arrière-plan. Le tuteur suit un mouvement d'avancée qui évoque celui de la mère de Charles au moment de la signature du contrat. On retrouve également cette signature formelle dans la séquence où Kane affronte la crise de 1929 qui met en faillite son journal. Situés en avant-plan, papiers en main, le banquier et le directeur général du journal Bernstein incarnent un pouvoir décisionnaire, tandis que Kane s'agit dans la profondeur de champ, devant des fenêtres immenses bouchées par des stores, définitivement fermées à toute vision de récréations enneigées. Comme autrefois, la lettre condamne et fige par les mots le destin de Charles [Genre], mais l'écrasement souligné ne dure pas.





La profondeur travaillée est aussi une mesure d'évaluation de l'évolution de l'homme de presse : en effet Kane, assuré du maintien de sa fortune, quitte la taille miniature qu'il avait dans le cadre, en occupant la profondeur de champ, et rejoint les deux hommes à leur table en avant-plan. Il n'apparaît plus vulnérable à l'image; quelles que soient ses erreurs, ses dépenses démesurées, il reste arrimé à sa position de rentier et demeure en quelque sorte prisonnier de sa condition d'homme riche: la composition très fermée, très verrouillée, de la plupart des plans ne laisse pas d'échappatoire, comme dans la scène du contrat signé par la mère, et renvoie à cette condamnation première, comme si chaque cadre était un coffre-fort dans lequel Kane était enfermé à vie. Le premier flashback a d'ailleurs pour point de départ une bibliothèque ressemblant à une banque, où sont conservées les mémoires de Thatcher, sorties d'un coffre-fort.



Ce dispositif est décliné lors de la fête organisée dans les bureaux de *Inquirer* [séq. 3]. Leland et Bernstein échangent sur la versatilité des nouveaux chroniqueurs du journal tandis que leur ami Kane se reflète dans une vitre derrière eux, entouré des jeunes femmes avec qui il fait le show. L'image restitue alors le caractère mi-fantoches, mi-fantomatique de l'homme au comportement très enfantin. C'est toujours dans le cadre d'une fenêtre que Kane, en compagnie de sa femme, apparaît en profondeur de champ, sous l'œil curieux de ses employés. Plus tard, c'est par le cadre d'une porte qu'il passe pour finir d'écrire, hors champ, la critique négative de Leland sur la prestation de Susan [séq. 5]. La machine à écrire sur laquelle son ami s'est effondré, ivre, trône en avant-plan: écho du contrat passé, l'écrit reste toujours un marqueur déterminant de cet enfermement sans cesse reproduit [Motif]. Cette composition annonce la tentative de suicide de Susan, retrouvée elle-même effondrée en avant-plan, effacée derrière le verre qu'elle a bu, tout comme Leland était en partie caché derrière sa machine à écrire et sa bouteille de whisky. Instruments d'un désir égotique qui les broie, les proches de Kane occupent une place intenable, celle de pantins sur le dos de qui on a signé un contrat, comme ce fut le cas pour lui enfant.

« Chez Orson Welles, la technique n'est pas seulement une façon de mettre en scène, elle met en cause la nature même de l'histoire »

André Bazin

● Un film moderne

Présenté comme un classique du cinéma, *Citizen Kane* n'est pas pour autant un film de facture classique. S'il occupe une place à part dans l'histoire du cinéma (au point d'être régulièrement classé comme le « meilleur film de tous les temps »), celle-ci est à mettre sur le compte d'une double modernité: modernité de la forme en premier lieu, mais aussi du personnage, à la fois puissant et misérable. La mise en scène de Welles se démarque radicalement de la transparence du cinéma classique dont un des modèles souvent cités, *La Chevauchée fantastique* de John Ford (1939), nous intéresse particulièrement, car Welles a regardé ce film en boucle en préparant *Citizen Kane*. Un extrait de ce western¹ pourra être montré aux élèves afin qu'ils puissent identifier la fluidité dans le découpage de l'action et mesurer la différence avec les partis pris formels de Welles. Ils pourront également chercher un point commun formel entre les deux films: il s'agit du filmage en contre-plongée qui permet l'intégration dans le cadre du ciel et des plafonds. L'effet produit par ces angles de prises de vue marqués n'est cependant pas le même d'un film à l'autre. Chez Welles, ce choix tend, comme tous les autres, vers une surexposition des coutures de la mise en scène et de l'affichage d'artifices dont les élèves pourront repérer les multiples signes (mouvements de caméra visibles, choix d'éclairages, décors peints) et interroger les effets. Ou, pour le dire autrement: qu'est-ce qui a l'air faux dans le film et pourquoi ces marques de fabrication sont-elles apparentes? Quelle fabrique *Citizen Kane* met-il ainsi en avant? Celle d'un personnage, d'une idée, d'une histoire cousue de fils très visibles à vendre au plus large public?

1 Par exemple : <https://www.youtube.com/watch?v=FRNXwVvGgWQ>



● Le bocal, le tombeau et la copie

L'«effet bocal» travaillé obsessionnellement par la mise en scène est posé d'emblée par le plan du début filmé à travers un éclat de la boule à neige. Il donne une première version, déformée et inversée, de la scène d'enfance. Il forme une sorte de coquille alors vide (Kane vient de mourir), un pur écran optique par lequel on voit arriver au loin une infirmière. Cette composition apparaît ainsi comme une version distordue de la matrice formelle du film. Le corps effondré en avant-plan préfigure les états d'épuisement de Leland et Susan cités plus haut. Ressort ici toute la dimension vampirique de ce cadre scellé non seulement comme un contrat ou un coffre-fort, mais aussi comme une sépulture.

Cette mise en boîte est également soutenue par les contre-plongées adoptées qui donnent à voir les plafonds au-dessus des têtes des personnages [Encadré : «Un film moderne»]. L'effet produit est paradoxal : ainsi filmé, Kane semble à la fois écrasé et imposant, fragilisé et pétrifié dans une posture de pouvoir bancale et verticale, ce qui résume assez bien sa position tout au long du film. Ce conditionnement étouffant est accentué par l'accumulation d'objets collectionnés par le rentier et notamment des statues qui encombrant l'espace du journal avant de s'inscrire dans l'architecture démesurée de Xanadu. Malgré ce changement d'échelle, l'effet d'écrasement reste le même car le vide des volumes gigantesques pèse tout autant sur les personnages qui, où qu'ils soient, semblent eux-mêmes menacés par la statufication [Genre]. L'homme, presque chosifié, semble rejoindre sa propre collection. Ceci est renforcé par la verticalité spectaculaire de mouvements de caméra et de compositions de plans marqués par la présence en hauteur de tableaux et statues de Kane et d'abord de Thatcher : sa statue sur laquelle s'ouvre la séquence à la bibliothèque, son tableau, le plan en contre-plongée sur le banquier lors du

premier Noël de Charles avec lui. Cette verticalité sera également symbolisée par l'imposant Xanadu.

La multiplication des couches visuelles (surcadrages, plafonds, objets) produit un trop-plein baroque qui peine de plus en plus à masquer le vide et la solitude, comme en témoigne l'épisode raconté par Susan de la détérioration de son mariage. La mise en scène, tel un mille-feuille, multiplie les signes d'accumulation (les collections de Kane) et les effets de répétition, et suit ainsi une logique de copie, de reproductibilité, pour reprendre le terme employé par Walter Benjamin¹. Cette idée est notamment illustrée par la nouvelle luge offerte à Kane par Thatcher, à l'occasion du premier Noël passé par l'enfant loin de ses parents. Elle remplace celle d'origine – la luge «Rosebud» – avec laquelle Charles avait frappé son tuteur quand celui-ci lui avait été présenté. Elle devient en quelque sorte le signe de l'entrée de Kane dans un monde de copie et de remplacement – celui des parents, celui d'une enfance «vendue» à la banque. Marque d'un manque, cette luge amorce l'émergence dans la vie de Kane d'éléments de substitution. L'entrée du jeune rentier dans le monde de la presse permet de perpétuer et d'amplifier cette logique de reproduction à travers l'impression quotidienne du journal en nombreux exemplaires. «*I think it would be fun to run a newspaper*» («*Je pense que ce serait amusant de diriger un journal*») : sous l'effet d'un enchaînement aussi efficace que malicieux, cette phrase écrite par Kane et lue par Thatcher est immédiatement suivie par un travelling arrière sur des voyageurs dans un train lisant tous *l'Inquirer*. Le mouvement de caméra, qui aboutit à un Thatcher furieux, produit un effet de révélation et de multiplication du journal qui apparaît entre les mains de tous les passagers. Le quotidien est ainsi immédiatement associé à une image de répétition, de reproduction, qui produit une véritable dynamique visuelle.

On trouve un autre exemple de propagation de la forme copiée au moment où est réalisée la photographie des journalistes que Kane a réussi à prendre à un journal concurrent, le *Chronicle*. Ce «vol» est raconté en image à travers l'animation d'une photo des rédacteurs exposée dans la vitrine de leur journal où se reflètent d'abord Kane et son équipe proche. Puis, dans un plan qui isole la photo, la caméra se rapproche du portrait de groupe, celui-ci s'anime et apparaît en train de poser pour *l'Inquirer* alors que la caméra recule à nouveau. Cette astuce formelle, révélatrice de la virtuosité des inventions narratives de Welles, crée un effet de décalque, de «photo-copie». Le pouvoir de Kane est dans la reproduction, le film ne cessera de le confirmer. Kane lui-même est un personnage reproductible, comme le soulignent ses portraits, qui font écho à la fenêtre dans laquelle il se retrouve enfermé, enfant, lors de la signature du contrat. Un plan vers la fin du film résume parfaitement cette reproductibilité, celui montrant l'homme se réfléchissant à l'infini dans les miroirs de Xanadu : il est partout et nulle part en même temps, sa modernité (c'est-à-dire sa reproductibilité) fait de lui un être fantôme, une pâle copie dont on se demande bien où est passé l'original. Peut-être est-ce d'ailleurs le sens de ce mystérieux «bouton de rose», terme qui renvoie à la notion d'origine [Récit].

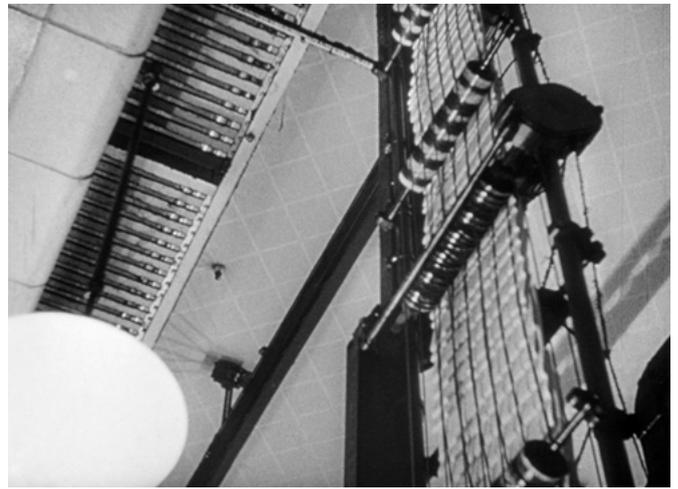
● Montage et forme sérielle

Le montage relaie parfaitement cette logique d'échos et de copies. Contrasté, il développe différentes formes narratives. Deux tendances se dessinent à l'intérieur du film : l'une marquée par la rapidité et le morcellement, et l'autre par la continuité de longs plans ou de plans-séquences. À l'approche très fragmentée et irréaliste de la séquence d'ouverture suit celle de *News on the March*, radicalement

¹ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Petite Bibliothèque Payot, 2013.

différente car mécanique et factuelle [Genre]. Le montage de ces actualités met en lumière un enchaînement journalistique que l'on peut comprendre dans les deux sens du terme : celui d'un défilé à la chaîne d'images, qui donne à la fois une vitrine et un mouvement à la marche du monde, et celui d'une aliénation, car non seulement une « une » de journal en efface une autre, mais elle enferme dans une surface, dans des mots, celui dont elle parle [Motif].

Cette forme sérielle s'affiche ouvertement à travers la succession de unes, de gros titres dont les surimpressions, omniprésentes, traduisent une forme d'aliénation. Elle renforce l'effet d'accumulation de couches, de masques et témoigne de la mise en place, à l'image d'un mouvement d'une rotative, d'une mécanique addictive, compulsive et fatale. La contamination de cette forme sérielle dans les séquences consacrées à la vie privée du magnat de la presse n'est pas anodine : cette emprise journalistique déteint sur la vie de couple de Kane. Le montage à la fois répétitif et elliptique de son quotidien partagé avec Emily autour du petit déjeuner [séqu. 4] met en évidence non seulement la détérioration de leur relation, mais aussi la rivale que constitue peu à peu l'*Inquirer* pour l'épouse délaissée. Sa passion médiatique prend le dessus à travers leurs échanges – ils ne parlent que de ça – et à travers la mise en scène elle-même : les rapides mouvements de caméra d'un point à l'autre de la table évoquent les mouvements d'impression des rotatives, au même titre que la boucle formée par ce montage resserré. Cette invasion de la forme journalistique touche plus violemment Susan. Son passage à l'opéra est raconté à travers un enchaînement, voire un bombardement d'images qui traduisent l'enfer médiatique et artistique qu'elle subit et fait subir, les impressions du papier étant relayées et amplifiées par de nombreux effets de surimpressions, procédé dont Welles use abondamment : impressions et surimpressions vont de pair dans un film envahi par la forme écrite [Genre].



● Voix du peuple, ampleur opératique

«Le seul endroit où j'exerce un contrôle absolu est la salle de montage : [...] c'est alors que le metteur en scène est, en puissance, un véritable artiste. [...] Je cherche le rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille : le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe», déclara Welles dans un entretien¹. Après avoir pris connaissance de cette citation, les élèves pourront s'interroger sur ce qui, dans *Citizen Kane*, renvoie à cette idée d'un « montage à l'oreille » et donc d'une construction du film comme une partition musicale.

Leur recherche pourra s'arrêter sur un élément sonore central du film : la voix. Quels sont les effets, les reliefs donnés aux voix ? Les élèves s'intéresseront plus précisément aux effets d'amplification de la voix et de l'espace dans le film. Sensibilisés ainsi à sa forme opératique, ils pourront s'interroger sur son sens : quelle dimension donne-t-elle au parcours des personnages ?

Ils pourront analyser la place de la voix dans le passage faisant se suivre les premières démonstrations vocales de Susan à Charles, le discours de Leland en faveur de son ami candidat puis celui de Kane lui-même, prenant la parole après avoir été assuré de sa popularité [séqu. 4]. On assiste à une progression de la voix et de ses espaces de projection reliés par un même fil conducteur qui est le peuple, incarné en premier lieu par la jeune femme [Séquence] et dont Kane se veut le porte-parole.

¹ André Bazin et Charles Bitsch, « Entretien avec Orson Welles », *Cahiers du cinéma* n° 84, juin 1958.

● La profondeur du temps

En alternance avec ces enchaînements frénétiques, le montage laisse la place à des plans longs ou plans-séquences (appelés ainsi en raison de leur unité narrative). Cette continuité nous permet d'observer d'autres formes d'enfermement dans l'espace mais aussi dans le temps. S'y déploie une certaine profondeur du temps, pas seulement en raison de l'utilisation de la profondeur de champ, mais aussi à cause de la résonance donnée aux voix [Genre] : ainsi en est-il des effets d'écho présents dans la bibliothèque de Thatcher et de Xanadu qui se voient donc associés. Les voix des personnages semblent alors venues d'un autre temps, peut-être d'outre-tombe. Comme les portraits et le nom de Kane, répété à l'infini, les voix semblent se démultiplier et rejoindre une forme fantôme. Cette profondeur du temps s'incarne aussi visuellement à travers des fondus enchaînés qui raccordent le présent et le passé du récit, comme celui qui marque la fin du récit de Leland et voit le vieil homme réapparaître dans le jour déclinant tandis que, dans l'arrière-plan obscur, le Kane de son souvenir est encore visible [séqu. 5]. Ce tissu mémoriel se charge d'une épaisseur sentimentale, et ce dès le témoignage de Bernstein [séqu. 3] qui s'ouvre sur une image de jeune fille en blanc qui pourrait bien être son « *Rosebud* » à lui et évoque la vision de Mme Arnoux par Frédéric Moreau dans les premières pages de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert (« Ce fut comme une apparition »).



1



2



3



4



5



6



7



8

Séquence Un voyage sentimental

[00:55:05 – 00:59:54]

● Une fille du peuple

La rencontre de Charles Forster Kane avec Susan Alexander se fait de nuit, dans un décor rarement représenté dans ce film d'intérieur qu'est *Citizen Kane* : la rue. Ce lieu n'est évidemment pas anodin. Point de départ d'un long mouvement de caméra, les pavés filmés en plongée [1] introduisent Susan à l'image et la situent immédiatement dans un milieu populaire. De quoi résonner avec les propos de Leland, rapportant ceux de Kane, juste avant ce flashback : « Il disait qu'elle était un parfait spécimen du public américain. » En toute logique (sociale), l'intégration du magnat de la presse dans ce décor est moins évidente. D'abord hors champ [2, 3], il entre sur cette scène par l'intermédiaire du regard de la jeune femme qui rit aux éclats [4]. L'incongruité de sa présence est renforcée par l'invisibilité de l'action qui sert pourtant de point de départ à cette rencontre : le passage d'une calèche qui éclabousse Kane et le ridiculise [2]. Seul le son, hors champ, de cet événement nous parvient. Ce

décentrement dérouté, car il ne permet pas de saisir immédiatement ce qui est arrivé à Kane qui, lorsqu'il apparaît, est déjà taché et marqué par ce lieu inhabituel qu'il traverse [5]. L'histoire de Susan et Charles débute ainsi sous le signe de la salissure, possible préfiguration du scandale médiatique à venir. Tel un retour à l'envoyeur, cette éclaboussure rappelle aussi la boule de neige lancée par Kane enfant contre l'enseigne de sa maison. Juste avant, le petit Charles est d'abord associé, par un effet de surimpression, à une tache d'encre [Motif]. Ces résonances annonceraient-elles le voyage sentimental à venir ?

Le deuxième élément qui introduit le personnage populaire de Susan est son rire un peu vulgaire, suivi instantanément de geignements [6]. Welles la fait exister à travers une partition sonore spécifique, qui nous sensibilise immédiatement et trivialement à sa bouche (sa rage de dents) et à sa voix à travers des variations et des effets de dissonances (avant les stridences à venir de la cantatrice). Ce glissement vocal est d'autant plus apparent qu'il se fait à l'intérieur d'un long plan [1-7]. Sa plainte est un bon indicateur de la tournure tragique que prendront par la suite son mariage et sa carrière, mais dans un premier temps, Kane la fait rire et la distrait de sa douleur, tel un illusionniste, rôle auquel il va s'employer dans le petit espace de son appartement.



9



10



11



12



13



14

Le décalage social entre les deux personnages est renforcé par le trouble qui s'installe au début de leur échange. Susan, qui oriente le mouvement de la caméra [3, 4], semble passer aux yeux de Kane pour une fille facile, peut-être même pour une prostituée. Sa proposition de le faire entrer chez elle pour qu'il se nettoie semble interprétée par Kane comme une invitation sexuelle, peut-être parce qu'il a peu l'habitude des relations simples et désintéressées. Susan le comprend quand elle reprend le terme «hot water» [7]. Ce malentendu se confirme quand l'invité approche Susan de plus près, une fois entré chez elle [8]. La porte nous est alors claquée au nez, mais nous pouvons deviner à la réaction hors champ de la jeune femme que l'assaut, prétexté comme un remède à la rage de dents, est quelque peu précipité et déplacé. Stoppée par Susan qui rouvre la porte (sur laquelle le cadre s'est resserré) [9], cette indécatesse n'entraîne pas pour autant un renvoi de Kane. La musique romantique et la réaction douce de la jeune femme indiquent qu'une certaine séduction opère malgré tout.

● À la recherche de son enfance

En même temps que le charme opère, Susan est soumise à une forme de réduction et d'enfermement à l'image. Elle se découpe tout d'abord dans l'embrasure de la porte, comme si elle était déjà prise dans le monde d'illusion de Kane [9], puis apparaît dans le cadre d'un miroir après avoir brièvement quitté le champ [10]. Cet épinglage est appuyé par le plan suivant, plus serré sur ce même miroir [11]. Entourée de photos encadrées, de bibelots, Susan figure de manière prémonitoire au milieu d'une collection d'objets qu'elle intègre, telle une pièce supplémentaire. Au milieu de ces affaires, on reconnaît la boule à neige lâchée au début du film par Kane : on réalise alors que l'objet appartenait au départ à Susan. Lorsqu'il la rencontre, elle possède donc quelque chose qui lui rappelle son enfance. Soit une invitation à charger le

dernier mot prononcé par Kane, «Rosebud», d'une signification amoureuse (certains y verront même une possible signification érotique).

C'est sous le signe de l'enfance que se poursuit cette soirée, vécue par Kane comme un voyage sentimental : lui qui faisait justement route vers le hangar contenant les objets de son enfance trouve finalement un peu de ce qu'il cherchait chez Susan. Le divertissement suggéré comme remède pour faire oublier à la jeune femme sa rage de dents restera donc innocent. Aux ombres de leurs silhouettes se découpant juste avant dans l'embrasure de la porte [9] succèdent les ombres chinoises d'animaux [12], soit une version légère et poétique de la ménagerie de Xanadu.

● Mise à nu de l'illusionniste

Kane teste-t-il déjà à travers ses pitreries son pouvoir sur le public américain ? «Seriez-vous illusionniste?» demande la future cantatrice au futur tribun qui sait jouer de ce don à bien des niveaux [13]. Finalement, quand Susan, soumise à l'interrogation de Kane, dit qu'elle ne connaît pas son nom mais qu'elle a pourtant dû l'entendre souvent, l'illusionniste apparaît lui-même comme la première de ses illusions. Mis à nu, l'homme dit connaître «trop de gens» et se livre ici comme jamais sur sa solitude. Cette scène de rencontre occupe une place à part et centrale dans le film. Elle ramène le milliardaire, délivré du poids de son image par une jeune femme qui ne le reconnaît pas, à une forme d'innocence et donc d'humanité, en passant par le dispositif minimaliste et féérique d'une *lanterna magica* [12, 13]. Néanmoins, Kane ne tarde pas à endosser à nouveau son manteau de prestidigitateur, rattrapé par l'évocation par Susan des illusions de sa mère quant à son avenir de cantatrice. Ses yeux s'éclairent et avec eux le désir tout-puissant, dévorant, de réaliser ce rêve [14].

Genre

Être un Américain

● Le pouvoir de l'or

Bien que construit autour d'un personnage imaginaire, *Citizen Kane* rejoint à bien des égards les problématiques posées par le genre du film biographique (ou biopic), notamment parce qu'il s'inspire d'une figure célèbre: le magnat de la presse William Randolph Hearst [Genèse]. Certains expliqueront d'ailleurs l'échec public du film par le fait que le cinéaste s'en prenne à une figure de pouvoir et d'argent peut-être bien intouchable aux yeux du peuple, car incarnant parfaitement les passions américaines. L'or presque tombé du ciel de la famille Kane ne saurait mieux incarner cette idéologie en renvoyant directement à la célèbre ruée qui entraîna un mouvement de conquête du territoire, historique et fondateur. Le plan furtif dans *News on the March* du métal qui coule, au moment de l'évocation du filon du Colorado, montre une forme industrialisée de cette exploitation et révèle un mouvement sériel d'extraction, de production qui coïncide avec le mouvement même du film, ses choix de montage et la représentation du pouvoir journalistique: aux tamis d'or mécanisés succèdent les presses rotatives. L'or serait-il l'autre lumière, rivale de la neige, qui coule dans les veines du film? « Sans argent, j'aurais pu être un grand homme », déclare Kane à Thatcher.

Nombre de biopics réalisés aux États-Unis s'emparent, à travers une figure politique, artistique ou sportive devenue iconique, de cette mythologie américaine qui vend une idée de la réussite. *American*, le premier titre du film de Welles, était on ne peut plus clair. La citation de *Citizen Kane* au début d'*Elvis* de Baz Luhrmann (2022) nous met sur la voie de ce qui constituera l'enjeu majeur du film: la soif d'argent du colonel Parker, le manager du King qui fera de lui sa vache à lait et le tuera à petit feu en entretenant ses addictions. Le film s'ouvre sur la mort de cet homme d'affaires qui, étendu par terre, se reflète dans une boule de Noël, citation directe de la boule à neige de *Citizen Kane*. Par ailleurs, le film est lui aussi construit en flashbacks (linéaires, eux), choix devenu un poncif narratif du biopic. La figure de Kane se retrouve également à travers la star du rock'n'roll dont l'enfance dans une famille pauvre est marquée par l'incarcération de son père pour falsification de chèques. Luhrmann reprend un autre motif typiquement wellésien: le palais des glaces d'une fête foraine (présent dans *Xanadu*) où Parker exprime à Elvis son désir d'être son manager. Ce décor l'enferme symboliquement dans une cage dorée et vertigineuse dans laquelle son image se multiplie et son identité se perd.

● Folie des grandeurs

En s'attaquant, à travers son personnage, au rêve américain montré comme une pure illusion, possiblement dangereuse, *Citizen Kane* n'est pas sans parenté avec des films de gangsters, souvent inspirés de célèbres mafieux qui ont marqué l'Amérique de la prohibition. Ce genre, lié au film noir (dont Welles reprend certaines figures et certains éclairages à travers la silhouette sombre de Thompson, comparable à celle d'un détective privé) et prompt à raconter l'envers du décor et le cauchemar américain, s'illustre dans de nombreux films des années 1930 qui inspireront les générations de cinéastes à venir. Ainsi en est-il du *Scarface* d'Howard Hawks (1932), qui prend pour référence Al Capone, et fera



« Tout le film est construit sur le pouvoir de l'or »

Youssef Ishaghpour

« Je suis et je reste avant tout un Américain »

C. F. Kane

l'objet d'un célèbre remake du même titre signé Brian De Palma (1983). Cette seconde version semble porter en elle l'héritage de Kane – l'extrême violence en plus –, en jouant de la surcharge baroque et de la grandiloquence opératique pour peindre la trajectoire tragique de son personnage principal (interprété par Al Pacino), assoiffé de pouvoir et rendu fou par la drogue.

Au début des années 2000, le biopic (alors en plein essor) a mis en lumière des figures américaines proches de celle de Kane. Ces personnages à la tête d'un empire et proches de la folie ont particulièrement inspiré le cinéaste Martin Scorsese qui, avec *Aviator* (2004), s'attaque à une autre des références de Welles pour Kane, le milliardaire, aviateur et réalisateur Howard Hughes. Se nouent dans une même trame la vie sentimentale du playboy, propice au scandale, et sa vie publique portée par divers rêves de grandeur liées notamment à ses inventions et performances dans les airs. Partagée entre le ciel et le grand écran, la mise en scène tend un miroir à l'Amérique d'hier et d'aujourd'hui, et pointe une hypocrisie qui se situe tout autant sur le terrain des mœurs hollywoodiennes que dans les coulisses du pouvoir. L'interprète de Hughes, Leonardo DiCaprio, voit sa carrière étonnamment marquée par ces fils de Charles Forster Kane: avec son personnage du trader arnaqueur dans *Le Loup de Wall Street* (2013), toujours sous la direction de Scorsese, ou son interprétation de J. Edgar Hoover, premier directeur du puissant FBI, dans *J. Edgar* de Clint Eastwood (2011). Parmi

tous ces films, ce dernier est peut-être celui qui résonne le plus fortement avec *Citizen Kane* dans sa manière d'articuler le pouvoir et la question du corps marqué par un certain artifice (des vieillissements qui apparaissent comme des masques), comme si, à l'instar de Kane, Hoover s'incarnerait à travers un système de représentation qui le dissocie étrangement de lui-même. Plus récent, *Steve Jobs* de Danny Boyle (2015), écrit par le scénariste de *The Social Network*, permet de mesurer ce profil «kanien» chez cette célèbre figure d'entrepreneur et inventeur plus proche de nous dans le temps.

● Caméléon de l'Histoire

À travers le citoyen Kane, Welles raconte aussi l'entrée dans les temps modernes, même si quelque chose chez son personnage d'abord muet [Mise en scène] semble appartenir au passé. Dans *News on the March*, Kane est présenté comme le roi d'un vaste empire dont l'étendue est révélée par l'architecture et le montage et soulignée par la grandiloquence du ton adopté dans les actualités de l'époque. Traverser les temps forts du XX^e siècle, c'est embrasser ses formes emblématiques, ses idéologies: traité de commu-

niste par Thatcher à l'occasion d'une conférence de presse, puis de fasciste par des travailleurs, il passe, d'une guerre à l'autre, de belliciste à pacifiste. Soutien puis opposant d'Hitler, Kane ne craint pas la contradiction ni le déchaînement des passions pour ou contre lui. Véritable caméléon de l'Histoire et de ses courants, il annonce le personnage de *Zelig* de Woody Allen (1983) qui, en proie à un étrange syndrome de mimétisme, prend l'apparence et la personnalité de ceux qu'ils croisent jusqu'à se fondre dans des images d'archives. Préfigurant des temps modernes connectés et mondialisés plus actuels, la forme médiatique épousée par le film, à l'image d'une toile, semble faite pour raconter, relayer et «vendre» mieux que nulle autre le gigantisme de Kane en suivant une logique de diffusion propagandiste. Ce sera celle suivie par Kane lui-même qui n'hésite pas à utiliser son journal à des fins politiques. Son passage d'homme de presse à tribun politique se fera donc naturellement, même s'il a besoin de sentir qu'il a derrière lui des voix pour enfin faire entendre la sienne.

Il est troublant de voir quelques similitudes entre cette trajectoire et celle de Benito Mussolini recomposée à la manière d'un opéra dans *Vincere* de Marco Bellocchio (2009): on y découvre le futur dictateur au début de sa carrière politique en journaliste et patron de presse rageur. Le film retrace avec un lyrisme gothique la transformation d'une voix se réclamant du peuple en pur despote, et ce à travers l'expérience d'une femme, Ida Dalser, dont il a eu un enfant et qu'il a reniée et fait interner. Au-delà des correspondances biographiques, cette tragédie résonne avec le potentiel despotique du personnage de Kane, dont on se demande quel gouverneur cette marionnette de l'histoire serait devenue si le scandale n'avait pas stoppé net ses ambitions politiques. L'hypothèse despotique n'est pas à négliger au vu de la mise en scène de ses discours quand il fait campagne, au vu aussi de son comportement avec Susan.



E.T. (1982)
© DVD/Blu-ray Warner Bros. Entertainment France



Scarface (1983)
© DVD/Blu-ray Universal Pictures France



J. Edgar (2011)
© DVD/Blu-ray Warner Bros. Entertainment France



Zelig (1983) © DVD MGM



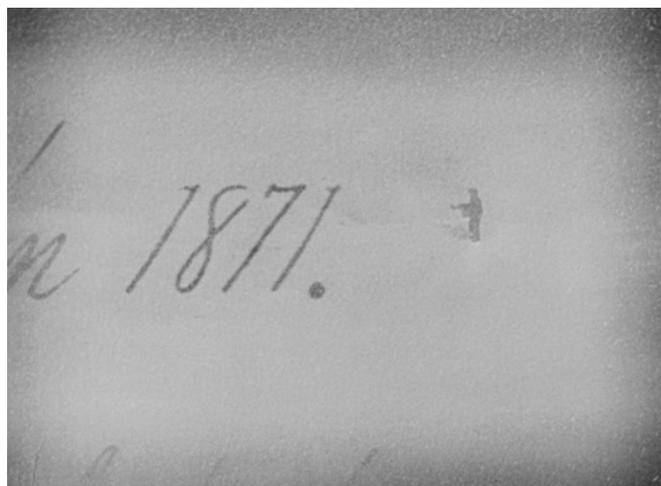
Motif Noir sur blanc

Le directeur de la photographie Gregg Toland, connu pour son style innovant et personnel dans le travail du noir et blanc et de la profondeur de champ, imprime sa marque sur *Citizen Kane* en développant une approche très contrastée de l'éclairage [Technique]. Puissamment inscrite dans l'image du film, à travers des jeux de faisceaux, des clairs-obscur, la lumière raconte un parcours partagé entre la blancheur immaculée de la neige et une obscurité fantomatique. Ce noir et blanc propice à des compositions et découpages – de silhouettes, de décors – complexes tisse un certain rapport au temps, et plus précisément à la mémoire. Il donne corps aussi à un motif central, l'écriture, en faisant de la forme calligraphique un élément visuel obsessionnel et aliénant.

● Rideau de neige

La photographie de Toland met la lumière au service d'une certaine théâtralité du souvenir. Motif décliné tout au long du film, la neige joue un rôle dans ce dispositif. Avant même de s'imposer à l'image comme un écran blanc, immaculé, elle se présente d'abord sous la forme d'un rideau : il y a d'abord le gros plan trompeur sur la neige (fausse) de la boule, au début du film, ouvrant sur la bouche et le mot «*Rosebud*», puis le faisceau lumineux vertical, irréel et presque sacré (le lieu ressemble à un temple), qui éclaire la table où le journaliste Thompson consulte les mémoires du banquier Thatcher. Puis, dans cette même séquence, un fondu enchaîné associe la page écrite lue par l'enquêteur à des flocons de neige. Ce rideau féérique, écho du moment «*Rosebud*», s'ouvre

maintenant sur Kane enfant jouant avec une luge dans le paysage blanc. Cette plongée dans le temps de l'innocence se voit ainsi placée sous le signe de la neige, évocatrice de la magie de l'enfance et d'une forme pure, vierge comme une page blanche ou un écran de projection, point de départ de toute histoire. Jusqu'ici présenté comme un être de papier et une marionnette médiatique dans les actualités *News on the March*, Kane prend vie de manière plus spontanée à l'écran et semble nous apparaître tel qu'il est réellement pour la première (et peut-être unique) fois. Sa silhouette noire se substitue, telle une tache d'encre rebelle, à son nom écrit et plus largement à la marque calligraphique posée par l'écriture de Thatcher. La boule de neige envoyée par Kane sur l'enseigne «*Mrs. Kane Boarding House*» confirme clairement que cette présence enfantine s'affirme en opposition à



un ordre écrit. Néanmoins cet ordre va vite prendre le dessus et imposer sa loi au moment où, dans cette même scène, la mère de Kane signe le contrat décidant de son sort. Une figure de style (ou effet de cinéma) contribue à sceller ce pacte (avec une sorte de diable) : au moment de la signature, l'enfant, enfermé dans le cadre de la fenêtre, semble désormais contraint de tenir sur une page blanche [Mise en scène].

Une fois le petit Charles pris en charge par Thatcher, la neige ne semble plus déjà qu'un lointain souvenir, relégué à l'arrière-plan derrière une fenêtre ; plus tard, elle sera remplacée par la pluie. Le blanc des origines semble néanmoins coller encore au personnage lors de ses débuts à *l'Inquirer*, puis il le quittera pour se déplacer du côté des statues collectionnées. La neige de l'enfance se voit ainsi reléguée à une forme pétrifiée, elle devient une pièce de musée. Vouées à la disparition, la neige et la luge qui lui est associée sont les signes d'un passage du temps, d'un effacement qui hante *Citizen Kane*.

● Théâtre d'ombres

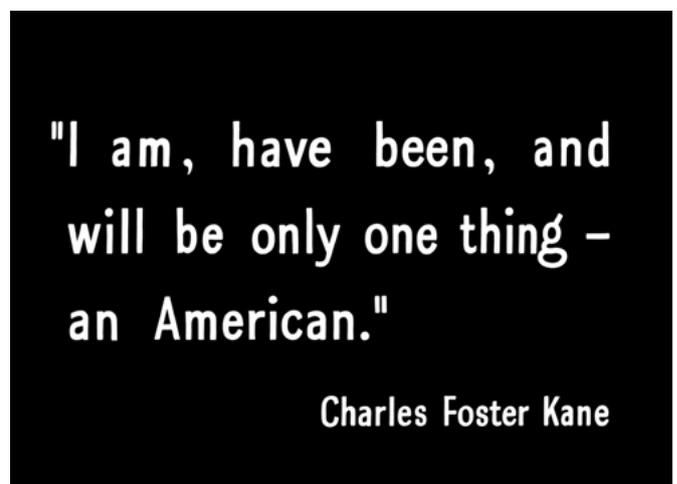
Le moule dramaturgique du film [Mise en scène] semble aussi trouver sa source dans la salle de projection où les journalistes commentent la nécrologie de Kane [séq. 2]. Dans un éclairage d'outre-tombe traversé par deux rais de lumière dirigés vers un plus grand écran de cinéma se découpent des silhouettes noires, fantomatiques, comme dans un théâtre d'ombres propice à la fiction, à l'affabulation. Ce jeu d'ombre et de lumière réapparaîtra régulièrement, comme le rappel et la réalisation du fantôme journalistique autour de «*Rosebud*» [Récit]. Jerry Thompson se voit ainsi assimilé tout au long du film à une silhouette sombre, comparable à celle d'un détective privé, figurant en avant-plan. Lors de sa visite aux archives de Thatcher, l'éclairage rappelle celui de la salle de projection. On retrouve pour commencer les mêmes présences plongées dans l'ombre et, descendu du ciel, un rayon lumineux puissant qui éclaire la table à la manière d'un écran de cinéma qui va rapidement s'animer. L'encre par laquelle s'écrit la légende, la fiction «Kane», semble étroitement liée à cette projection lumineuse. La plongée des corps dans l'ombre peut survenir au cours d'une scène : quand Kane signe sa profession de foi, son visage est subitement plongé dans une obscurité inexplicable qui fige sa silhouette dans une découpe marquée et semble le statufier. Un passage dans l'obscurité marque également les personnages dans la scène où Emily entraîne son mari chez sa maîtresse où l'attend son rival Jim Gettys [séq. 5]. L'histoire s'écrit dans l'ombre, dans les coulisses du grand théâtre politique.

● Imprimer la légende : l'écrit à l'image

Le noir et blanc de *Citizen Kane* est aussi relié à l'écriture, omniprésente à l'image : les gros titres, le nom de Kane ou sa synthèse sous la forme de la lettre K (qui apparaît même sous forme de glace lors de la fête à *l'Inquirer*) reviennent tout au long du film comme une reprise du contrat signé par la mère qui enferme littéralement Kane dans une forme écrite [Mise en scène]. Cet enfermement dans l'écrit transparaît de manière symbolique dans *News on the March*. Mis à part le murmure du mot «*Rosebud*», les premières minutes de *Citizen Kane* font étrangement de l'homme de pouvoir un personnage muet : quand Kane déclare solennellement «Je suis et je reste avant tout un Américain», la présence de son micro a quelque chose de comique puisque ce sont des intertitres, venus d'une autre époque du cinéma, qui apparaissent à l'image. C'est donc littéralement enfermé (presque embaumé) dans une forme écrite, journalistique, que nous le découvrons, privé de sa voix, supplantée par celle du commentateur. Ce mutisme est d'autant plus étrange qu'on vient d'entendre juste avant les voix de

Thatcher et d'un travailleur au pied de haut-parleurs. C'est le caractère vain, à côté de la réalité de ses mots qui transparaît dans cette séquence : sa déclaration – «Je ne pense pas qu'il y aura de guerre» – contredite par l'Histoire n'a aucun poids, aucune valeur, et il apparaît ainsi pris dans un mouvement moderne qui le dépasse.

Manifestation de la volonté d'émancipation du jeune rentier, l'acquisition de *l'Inquirer* pourrait bien traduire son désir de faire siennes les armes – en l'occurrence les mots – qui l'ont condamné à un traitement spécial durant son enfance. Ce désir de reprendre les choses en main, en passant par l'écrit, se traduit clairement lors de la rédaction, contre une vitre, de sa profession de foi. Malheureusement, les unes avec son nom s'enchaînent et l'enchaînent dans une forme qui le condamne à n'être plus qu'une signature. À l'image du «*No trespassing*» posé sur un grillage, les mots dessinent un seuil, une chaîne et paradoxalement un obstacle à la compréhension plus qu'un moyen d'information. La vie entière de Kane semblera littéralement piégée derrière des remparts de mots, à commencer par son propre nom, leitmotiv visuel principal du film. Ainsi l'écrit raconte-t-il la manière dont les rapports de possession et de possession se nouent tout au long du film. Kane finit et signe la critique de Leland dans son dos. Susan fera elle aussi les frais de cette malédiction de l'écrit, prisonnière qu'elle est d'un mot paru dans la presse au moment du scandale : «cantatrice». La surimpression du gros titre sur l'image du couple la piège immédiatement, l'enfermant derrière les barreaux formés par les lettres. Il lui faudra, comme le précise Leland, enlever les guillemets entourant le mot «cantatrice», chargés de sous-entendus, pour sauver l'honneur de Kane (son nom) plus que sa propre réputation, car seule cette réalité journalistique compte.



Document

Citizen Trump

Par son dispositif et sa destination à un large public, le cinéma est un art particulièrement apte à mettre en miroir notre époque et ses outils médiatiques. En quoi *Citizen Kane* résonne-t-il avec notre monde actuel et certaines de ses figures médiatiques comme Elon Musk, le patron de Twitter, ou Donald Trump? L'ancien président des États-Unis désigne *Citizen Kane* comme son film préféré; de quoi donner matière à réfléchir, comme en témoigne cet article de Jean-Marie Pottier:

«Le milliardaire a fait part à de nombreuses reprises de son goût pour le premier long métrage d'Orson Welles, élu à plusieurs reprises meilleur film de tous les temps par un panel de critiques. On ne parle pas là d'un titre lâché pour faire cinéophile en pleine campagne présidentielle, mais d'une affection durable pour le cinéaste et sa vision "captivante" et "énigmatique" du pouvoir [...]. Si Trump aime autant *Citizen Kane*, c'est bien sûr parce qu'il s'est reconnu dans son héros Charles Foster Kane, et qu'on l'y a reconnu. Dès septembre 1987, alors que couraient déjà des rumeurs sur une candidature à la présidentielle, *Newsweek* publiait une longue enquête intitulée "Citizen Trump" où l'on pouvait lire que "aux yeux de ses ennemis – et il en a en abondance –, son flirt avec la politique confirme leurs pires soupçons: ils le voient comme un Citizen Kane qui aurait traversé l'écran, un tycoon arrogant dont l'ambition insatiable le pousse à convoiter le pouvoir politique". Le personnage de milliardaire imaginé par Welles était nourri de plusieurs personnalités réelles, dont le magnat de la presse William Randolph Hearst, qui représenta quatre ans New York au Congrès et échoua, en 1904, à obtenir l'investiture du Parti démocrate pour la présidentielle. Hearst a inspiré Kane, et Trump ressemble à Hearst: "Ils sont tous les deux des outsiders, qui cherchent à se faire élire à travers des partis établis, expliquait récemment le spécialiste des médias W. Joseph Campbell. Ils affirment parler au nom d'une classe laborieuse défavorisée ou négligée. [...] Ils sont tous les deux décrits comme inaptes aux hautes fonctions politiques et ils inspirent des critiques véhémentes." [...]

Trump comme Kane ne sont pas partis de zéro, mais sont des héritiers. Kane est connu pour ses journaux, mais possède aussi "des épicerie, des fabriques de papiers, des complexes immobiliers, des usines, des forêts, des paquebots", tout comme Trump a apposé son nom sur une grande variété de produits. Kane affirme qu'il "est, a été et ne sera qu'une chose: un Américain", tout comme Trump n'a que ce mot à la bouche. S'agissant des personnalités publiques, Kane commence souvent par "dénoncer", puis par "soutenir", comme Trump avec Hillary Clinton. "Peu de vies privées auront été autant publiques" que celle de Kane, comme celle de Trump. Et entre la Trump Tower et le complexe immobilier de Mar el-Lago, le candidat républicain a ses propres Xanadu [...]

Jean-Marie Pottier, « Pour comprendre Trump, il faut revoir *Citizen Kane* », slate.fr, 3 novembre 2016



● Faut-il aimer Kane ?

Comment peut-on s'intéresser à un personnage tel que Charles Forster Kane? Il est par bien des aspects moralement peu séduisant, voire condamnable. Est-ce que la connaissance de ses blessures d'enfance le rend plus humain? Peut-on l'associer à une figure tragique? Les élèves pourront réagir à la manière dont il envisage le journalisme et la politique, mais aussi à la façon dont il se comporte avec les femmes. Y a-t-il des similitudes?

Ils réagiront inmanquablement à la misogynie du personnage en revenant sur ses deux épouses, Emily et Susan. Si la première arrive dans le film comme une pièce de collection supplémentaire, auréolée de son statut de nièce de président, qu'en est-il de la seconde? Que cherche à prouver Kane en faisant d'elle une cantatrice? Que met en évidence le long plan, marqué par un mouvement vertical, la montrant sur la scène de l'opéra observée par des machinistes?

FILMOGRAPHIE

Édition du film

Citizen Kane, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Quelques autres films d'Orson Welles

La Splendeur des Amberson (1942), DVD, Collection Patrimoine, Warner Bros. Entertainment France.

La Dame de Shanghai (1947), DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Macbeth (1948), DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

Othello (1951), DVD et Blu-ray, Carlotta Films.

La Soif du mal (1958), DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Le Procès (1962), 4K Ultra HD et Blu-ray, Studiocanal.

Don Quichotte (1992), DVD, Opening.

Autres films cités

Le Dictateur (1940) de Charlie Chaplin, DVD et Blu-ray, MK2.

Scarface (1983) de Brian De Palma, DVD et Blu-ray, Universal Pictures France.

Zelig (1983) de Woody Allen, DVD, MGM.

Aviator (2004) de Martin Scorsese, DVD et Blu-ray, TF1 Vidéo.

J. Edgar (2011) de Clint Eastwood, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

Le Loup de Wall Street (2013) de Martin Scorsese, DVD et Blu-ray, Metropolitan Vidéo.

Elvis (2022) de Baz Luhrmann, DVD et Blu-ray, Warner Bros. Entertainment France.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur Orson Welles

- André Bazin, *Orson Welles*, Cahiers du cinéma, 2005.
- Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Orson Welles au travail*, Cahiers du cinéma, 2006.
- Youssef Ishaghpour, *Orson Welles cinéaste – Une caméra visible*, La Différence, 2005.
- Paolo Mereghetti, *Orson Welles*, Le Monde/Cahiers du cinéma, 2007.

Sur *Citizen Kane*

- Jean-Pierre Berthomé et François Thomas, *Citizen Kane*, Flammarion, 1992.
- Jean Roy, *Citizen Kane*, Nathan Université, 1999.

Sur le contexte

- Richard B. Jewell, *RKO Radio Pictures – Naissance d'un titan*, Lobster Films, 2021.

SITES INTERNET

- Jean-Marie Pottier, « Pour comprendre Trump, il faut revoir *Citizen Kane* », slate.fr :
↳ <https://www.slate.fr/story/127457/pour-comprendre-trump-il-faut-revoir-citizen-kane>

Conférence en ligne de Youssef Ishaghpour sur *Citizen Kane* au Forum des images :

- ↳ <https://www.forumdesimages.fr/les-programmes/toutes-les-rencontres/citizen-kane-dorson-welles>

Émission de la série « Comment les films changent le monde » consacrée à *Citizen Kane* :

- ↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-culture-change-le-monde/citizen-kane-d-orson-welles-1941-5331995>

Série « Philosophe avec Orson Welles », dont un épisode consacré à son adaptation de *La Guerre des mondes* :

- ↳ <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/la-guerre-des-mondes-7832444>

CNC

Tous les dossiers du programme *Lycéens et apprentis au cinéma* sur le site du Centre national du cinéma et de l'image animée.

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image/lyceens-et-apprentis-au-cinema/dossiers-pedagogiques/dossiers-maitre

Des vidéos pédagogiques, des entretiens avec des réalisateurs et des professionnels du cinéma :

- ↳ cnc.fr/cinema/education-a-l-image#videos

On aurait bien tort de voir dans *Citizen Kane* une pièce de musée impressionnante, voire écrasante, à laquelle on ose à peine toucher. Aujourd'hui âgé de 82 ans, le premier long métrage d'Orson Welles fait partie de ces films sans âge et sans poussière, avec lesquels les spectateurs et les époques que nous traversons ne cesseront jamais de dialoguer. Figure emblématique, voire matricielle, du pouvoir politico-médiatique, Charles Foster Kane a aussi quelque chose d'ancestral, de mythique, dans ce qu'il raconte de la maladie de l'argent et de la possession. À moins qu'il ne s'agisse d'une malédiction faisant de Kane une pure figure tragique. La force du film tient dans sa faculté à donner une forme riche et puissante à cette passion destructrice. Celle-ci se nourrit d'une écriture très moderne et baroque — *Citizen Kane* n'a rien d'un film classique dans sa forme — qui raconte aussi l'appétit et le plaisir presque enfantin d'un jeune cinéaste (un peu apprenti sorcier) à exploiter pleinement toutes les ressources du beau jouet qu'il a à sa disposition.



AVEC LE SOUTIEN
DE VOTRE
CONSEIL RÉGIONAL

capricci
ÉDITEUR DE CINÉMA