

**Du puzzle intellectualiste à l'exploration du passé pur :
Citizen Kane et la philosophie française (Sartre, Bazin, Deleuze)**

(1) « En un mot, c'est une œuvre *intellectuelle*, une œuvre d'*intellectuel*. [...] Bref, c'est la vie repensée, recomposée par l'intelligence. [...] Et sa vie se recompose sous nos yeux comme une **mosaïque**. [...] Il s'agit donc d'une reconstruction intellectuelle. [...] Tout est analysé, disséqué, présenté dans l'ordre intellectuel, dans un faux désordre qui est seulement la subordination de l'ordre des événements à celui des causes : tout est mort. [...] Les inventions techniques du film ne sont pas faites pour lui rendre la vie. » (Sartre, « Quand Hollywood veut faire penser... » [1945], in *Situations, II**, p. 180-183. – Ici comme dans la suite, c'est moi qui souligne en gras.)

(2) « Dans *Citizen Kane*, **les jeux sont faits**. Nous n'avons pas affaire à un *roman*, mais à un *récit* fait au temps *passé*. » (Sartre, *art. cit.*, p. 182.)

(3) « Et surtout, il y a un effet curieux (mais non pas tellement neuf) pour **donner à certaines images une valeur de fréquentatif**. Dans le récit, en effet, nous disons : « Il obligeait sa femme à chanter sur toutes les scènes d'Amérique. » Ce qui condense en une seule phrase un très grand nombre d'événements vécus au jour le jour. [...] Dans *Citizen Kane*, Welles excelle à ce genre de raccourcis qui généralisent. Hearst [*sic*] oblige, par entêtement buté, sa maîtresse, qui chante faux, à s'exhiber partout sur les planches. Elle, qui est modeste et lucide, en souffre fort. Cette période de sa vie est résumée par une dizaine de ses visages, douloureux et comiques, avec des yeux tristes et la bouche largement ouverte, pendant que nous entrevoyons des scènes et des orchestres toujours différents et toujours neufs et des journaux où s'étale, en caractères chaque fois plus gros, le nom de la chanteuse.

Le procédé est connu. Mais il servait jusqu'ici, en marge de l'action, à montrer l'opinion politique ou l'influence d'une action sur la collectivité ou bien encore c'était seulement une transition. Dans *Citizen Kane*, il fait partie de l'action, il est *l'action* elle-même, c'est lui qui fait la trame du récit et les **scènes datées**, au contraire, sont l'exception. Comme si le narrateur racontait : « **Il l'obligeait à chanter partout ; elle en était excédée ; une fois, elle essaya de le lui dire** », etc. » (Sartre, *art. cit.*, p. 182-183.)

(4) « La véritable originalité du film ne peut pas, en effet, résider dans les procédés eux-mêmes. Il y a dix ans que le matériel linguistique du cinéma est définitivement acquis (au moins jusqu'au film en relief), la nouveauté du langage doit s'entendre du point de vue de la **stylistique**, non du vocabulaire ou de la syntaxe. **Flaubert n'a pas inventé l'imparfait**, non plus que Gide le passé simple ou Camus le passé composé, mais l'emploi qu'ils font de ces temps leur est personnel. Encore faut-il ajouter à l'actif de Welles que s'il n'a pas découvert ces procédés, il a du moins *inventé* leur sens. Son écriture cinématographique lui appartient incontestablement. » (Bazin, « La technique de *Citizen Kane* » [1947], in *Écrits complets I*, p. 240.)

(5) « Ce « **plan** » unique est donc **construit en profondeur par rapport à deux centres de gravité dramatiques constitués, chacun, d'éléments sonores et visuels**. [...] Il est difficile, quand on n'a pas vu le film, d'imaginer le dynamisme interne de cette image, étirée entre ses **deux pôles**, avec son premier plan monstrueux collé au visage du spectateur et ce petit rectangle sonore, très loin, où se devine l'angoisse et la colère de Kane. Mais continuons : la porte cède ; Kane apparaît et se précipite vers le lit. En même temps que lui, c'est tout l'arrière-plan dramatique qui arrive vers nous. Les deux noyaux d'action qui s'attiraient irrésistiblement se rejoignent ; la **tension** qui écartelait l'image et doublait l'action logique (celle de l'histoire) de son propre drame plastique est résolue ; elle a cédé avec la porte sous l'épaule de Kane. Le **survolage** dramatique de l'image tombe d'un coup. Orson Welles change de plan. » (Bazin, *art. cit.*, p. 241.)

(6) « Parler de montage ou de découpage à propos de ces **blocs dramatiques** n'a plus guère de sens que métaphorique ; ce n'est plus tant la succession des images et leur rapport qui importent

**Du puzzle intellectualiste à l'exploration du passé pur :
Citizen Kane et la philosophie française (Sartre, Bazin, Deleuze)**

que leur structure intérieure, les attractions, les **courants** qui s'établissent dans l'espace dramatique utilisé **enfin** dans ses trois dimensions. » (Bazin, *art. cit.*, p. 241.)

(7) « Or, il en est tout à fait de même pour l'opération par laquelle le psychologue extrait un état psychologique de l'ensemble de la personne. Cet état psychologique isolé n'est guère qu'un **croquis**, un commencement de recomposition artificielle ; c'est le tout envisagé sous un certain aspect élémentaire auquel on s'est intéressé spécialement et qu'on a pris soin de noter. Ce n'est pas une **partie**, mais un **élément**. Il n'a pas été obtenu par **fragmentation** mais par **analyse**. » (Bergson, « Introduction à la métaphysique » [1903], in *La pensée et le mouvant*, p. 191.)

(8) « Ce *leitmotiv* du **puzzle** qui domine la fin du film est aussi le symbole de son esthétique [...]. **Mais** de même que le puzzle découpe une image préalablement achevée, le découpage d'Orson Welles, au lieu d'**analyser** la réalité en ses **éléments**, comme le fait d'ordinaire le cinéma, selon une mécanique toute conventionnelle, la **fragmente** selon des lignes de fracture accidentelles ou choisies. C'est ainsi qu'il lui arrive de revenir deux fois sur une même scène ; celle de la générale de l'opéra, par exemple, au cours de deux récits **partiels**. [...] Ces deux points de vue sur un même événement s'emboîtent aussi rigoureusement que deux morceaux contigus d'un puzzle dont le second n'aurait pas été mis en place tout de suite. » (Bazin, *art. cit.*, p. 241-242.)

(9) « À l'opposé de cette mise en scène « réaliste » procédant par « **plans-séquences** » saisis par la caméra comme des **blocs de réalité**, Welles utilise par contre fréquemment un **montage abstrait** métaphorique ou **symbolique** pour résumer de longues périodes de l'action (l'évolution des rapports de Kane avec sa première femme, la carrière de cantatrice de Susan). » (Bazin, *Orson Welles* [posthume, 1972 – rééd. 1985 puis 1998], poche, p. 89 ; repris in *Écrits complets II*, p. 2613.)

(10) « Et la première fois qu'une **image-temps directe** apparut au cinéma, ce ne fut pas sous les aspects du présent (même impliqué), ce fut au contraire sous la forme des **nappes de passé**, avec « *Citizen Kane* » de Welles. [...] L'enquête est dirigée sur « Rosebud » (qu'est-ce que c'est ? ou qu'est-ce que ce mot signifie ?). Et l'enquêteur procédera par sondages, chacun des témoins interrogés vaudra pour une **coupe** de la vie de Kane, un **cercle** ou une **nappe** de passé virtuel, un **continuum**. Et chaque fois la question est : est-ce dans ce continuum, est-ce dans cette nappe que gît la chose (ou l'être) nommé Rosebud ? Certes, **ces régions de passé ont un cours chronologique** qui est celui des anciens présents auxquels elles renvoient. **Mais**, si ce cours peut être aisément bouleversé, c'est justement parce qu'en elles-mêmes, et par rapport à l'actuel présent d'où part la recherche (Kane mort), **elles sont toutes coexistantes**, chacune contenant la vie de Kane sous tel ou tel aspect. Chacune a ce que Bergson appelle des « **points brillants** », des **singularités**, mais chacune recueille autour de ces points la totalité de Kane ou sa vie tout entière comme une « nébulosité vague ». » (Deleuze, *Cinéma 2 – L'image-temps*, p. 138-139.)

(11) « Elle induit deux sortes d'images très distinctes [...]. Les premières reconstituent des séries motrices d'anciens présents, des « actualités » ou même des habitudes. Ce sont des champs et contrechamps, dont la succession témoigne pour les habitudes conjugales de Kane, jours mornes et temps morts. Ce sont des **plans** d'ensemble **courts** dont la surimpression témoigne pour l'effet cumulatif d'une volonté de Kane (faire de Susan une chanteuse). **Sartre y voyait l'équivalent du fréquentatif anglais**, temps de l'habitude ou du présent qui passe. Mais qu'arrive-t-il lorsque les efforts accumulés de Susan débouchent sur une scène en **plan long et profondeur de champ**, sa tentative de suicide ? Cette fois, l'image procède à une véritable **exploration d'une nappe de passé**. Les images en profondeur expriment des régions du passé comme tel, chacune avec ses accents propres ou ses **potentiels**, et marquent des temps critiques de la volonté de puissance de Kane. [...] Telle est la fonction de la profondeur de champ : explorer chaque fois une région de passé, un continuum. » (Deleuze, *op. cit.*, p. 139-140.)