

MOI, ORSON WELLES

**ENTRETIENS AVEC
PETER BOGDANOVICH**

capricci

Directeur : Thierry Lounas
Responsable des éditions : Camille Pollas
Coordination éditoriale : Maxime Werner
Correction : Samuel Lamarque
Conception graphique et iconographie : Clarisse Espada

Première publication : *This is Orson Welles*, Orson Welles & Peter Bogdanovich, HarperCollins, 1992

Édition révisée : Da Capo, 1998

Édition française : *Moi, Orson Welles*, Belfond 1992

Cette édition reprend la traduction de l'édition française de 1992
et intègre les mises à jour de l'édition révisée de Da Capo de 1998.

© 2025 by The Estate of Peter Bogdanovich. All rights reserved.

© Capricci, 2025 pour la traduction française

Sauf © P.O.L., 2025 pour la traduction de «Mémo à la Universal». *Trafic*, vol. 4, 1992

Traduction de l'anglais (États-Unis) :

Entretiens, notes, annexe 1 (*La Splendeur des Amberson*) : Évelyne Châtelain

Préface aux notes et introduction révisées : Évelyne Châtelain et Frédéric Goetz

Annexe 2 (« Mémo à la Universal »): Julien Deleuze

Isbn 979-10-239-0782-7

Droits réservés

Capricci remercie :

Jean-Pierre Berthomé, François Thomas, Françoise Widhoff, François Raison,

Julien Doumenjou, Gennaro Baccari, Dominique Rabourdin.

Frédéric Bonnaud, Jean-François Rauger, Delphine Warin, Cécile Verguin, Élodie Dufour

Frédéric Boyer, Tess Groell.

La médiathèque La Pléiade à Ancenis-Saint-Géréon pour avoir donné l'idée de ce livre.

Droits réservés

editions@capricci.fr

www.capricci.fr

En couverture : *Vérités et Mensonges* (1973)

6 INTRODUCTION
DE PETER BOGDANOVICH

26 ROME

62 GUAYMAS

102 NEW YORK

130 VAN NUYS

158 BEVERLY HILLS

184 HOLLYWOOD

212 PARIS

248 CAREFREE

276 PRÉFACE AUX NOTES DE L'ÉDITEUR

280 NOTES DE L'ÉDITEUR
JONATHAN ROSENBAUM

296 ANNEXE 1
LA SPLENDEUR DES AMBERSON
VERSION ORIGINALE D'ORSON WELLES

314 ANNEXE 2
LA SOIF DU MAL
MÉMO À LA UNIVERSAL





INTRODUCTION

MON ORSON

« Le public est merveilleusement tolérant. Il pardonne tout, sauf le génie »

Oscar Wilde, *Le Critique artiste* (1888)

Le problème, c'est que j'ai observé Orson Welles en train de diriger un film et qu'il m'a dirigé en tant qu'acteur principal. Et je doute que quiconque ait pu vivre quelque chose de semblable parce que Welles était un réalisateur comme je n'en ai jamais rencontré, une expérience unique. Il avait un don si extraordinaire pour mettre ses acteurs à l'aise que rien ne semblait impossible. Au contraire, tout paraissait facile et organique. En réalité, on ne faisait que ce qu'Orson voulait qu'on fasse. La plupart des gens ont tendance à minimiser le mérite de Welles, car il est difficile d'imaginer tout ce qu'il accomplissait à moins de l'avoir vu à l'œuvre. Il n'est comparable à aucun autre réalisateur que j'aie pu observer : Orson dirigeait tout avec une grande affabilité. J'ai notamment vu travailler John Ford, Alfred Hitchcock et Howard Hawks, mais d'une certaine manière, Welles me les a tous rendus conventionnels quand je repense à l'ambiance de travail à la fois très directe, mais libre et légère, qu'il instaurait sur le plateau. Le tout soutenu par son inépuisable énergie, son inventivité, sa rapidité et son humour. C'était tellement amusant de jouer pour Welles. Quel que soit la scène ou ce qu'il vous demandait de faire, vous étiez prêt à faire n'importe quoi pour lui. Et vous en étiez capable, car il vous rendait meilleur que vous ne l'étiez.

Au milieu des années soixante-dix, lorsque je suis arrivé pour la première fois dans la maison qu'il louait à Carefree, en Arizona, pour jouer le rôle d'un jeune réalisateur à succès dans son film à moitié autofinancé (et toujours inédit)¹ *The Other Side of the Wind*, j'étais moi-même un jeune réalisateur à succès. Orson et moi nous sommes assis dans le salon et avons discuté pendant une heure. Nous nous sommes raconté, en riant aux éclats, nos dernières expériences et anecdotes, mais sans jamais parler du rôle ou du film. J'ai fini par lui demander : « On ne devrait pas tourner ? » Welles a secoué la tête : « Il n'y a pas d'urgence. Je veux que tu te sentes à l'aise et heureux. » J'ai dit à Orson que j'étais heureux et il m'a dit : « Allons regarder les vêtements que tu as apportés. » Il a parcouru rapidement ma valise et a rassemblé quelques tenues en un rien de temps. Il m'a dit : « Tu vois, bien que ces chemises, ces pantalons et ces pulls soient tous tes vêtements, tu ne les as jamais assortis de cette manière. Eh bien, voilà ! Maintenant, tu sais comment s'habille un jeune

réalisateur à succès ! » Et il pouvait vous transformer en acteur tout aussi rapidement. C'est ce que j'allais apprendre au bout d'une demi-heure de discussion et de rires.

Quelle expérience précieuse et incomparable ! Être dirigé par Welles, c'était comme respirer de l'oxygène pur toute la journée. Il avait une telle maîtrise de la situation qu'il n'avait jamais besoin de prouver quoi que ce soit. Je ne l'ai jamais vu se mettre en colère ou perdre patience, ni élever la voix, à part pour éclater de rire. Il pouvait lui arriver de vous demander de vous dépêcher si la lumière faiblissait ou si un train passait par accident et qu'il voulait vous filmer à côté. Mais en général, l'atmosphère était toujours très légère, une atmosphère qui vous donnait l'impression que rien de ce que vous pouviez faire n'était mauvais, juste différent. Parfois, Orson tenait lui-même la caméra, mais quelle que soit la position de l'appareil, c'est toujours lui qui l'avait positionné là. Et toutes les lumières étaient placées exactement là où il avait dit qu'elles devaient être. Rien n'était disposé dans une scène sans qu'Orson l'ait voulu ainsi, mais il n'était pas dictatorial. À la dernière minute, il pouvait changer les répliques qu'il vous avait données, mais il faut dire qu'il venait parfois tout juste de vous les transmettre quelques minutes auparavant. Il faisait en moyenne sept prises pour la plupart des scènes, souvent moins, parfois beaucoup plus. Lors d'une prise, j'ai été saisi d'un fou rire. Dans cette scène, je devais avancer en trotinant avec un fusil. Et au moment où je devais m'arrêter, je me suis mis à rire. Les autres acteurs ont éclaté de rire et cela a dégénéré pendant quinze ou vingt minutes. Orson a ri à chaque fois, il ne s'est jamais agacé, n'a jamais montré le moindre signe d'exaspération. Il lui arrivait même de provoquer le rire derrière sa caméra. Dans une autre scène, la coiffure d'un acteur l'a fait mourir de rire, ce qui a donné lieu à un quart d'heure d'hilarité incontrôlable.

Welles continuait cependant à travailler jusqu'à ce que quelqu'un dise qu'il n'en pouvait plus, qu'il avait faim ou qu'il avait besoin d'une pause — c'était généralement un membre de l'équipe non syndiquée, surmenée et en sous-effectif —, et il s'y pliait, pas toujours de gaieté de cœur. Une fois, tout le monde est allé déjeuner sauf Orson et moi. Il avait dit qu'il n'avait pas faim, alors j'avais dit la même chose pour lui tenir compagnie. Au bout de dix minutes en tête à tête, il m'a dit : « Tu as faim ? Je meurs de faim ! » Je lui ai avoué que moi aussi, alors nous sommes allés dans la cuisine et, du haut du réfrigérateur, il a sorti le plus gros paquet de Fritos que j'aie jamais vu. Il a déchiré le sachet et en a versé une bonne partie sur la table

1 En 2018, un montage du film a été présenté dans plusieurs festivals (Venise, Telluride et Lyon), puis est sorti sur Netflix [note de l'éditeur].

de la cuisine. Il s'est assis, a pris une énorme poignée et l'a enfournée dans sa bouche. J'ai fait exactement la même chose et nous sommes restés assis à mâcher gravement pendant plusieurs minutes. Puis, tout en continuant à mâcher, Orson a fini par me dire sur le ton de la confidence et avec un regard joyeusement maniaque : « Tu sais... tu ne prends pas de poids... si personne ne te voit manger ! »

Une autre fois, tout le monde était parti déjeuner et j'étais resté seul avec Welles et Oja Kodar — la compagne de longue date d'Orson qui jouait également dans le film. Vers la fin du repas, il m'a dit : « Écoute, s'il m'arrive quelque chose, je veux que tu me promettes de finir le film pour moi. » J'étais à la fois très touché et très troublé. « Oh, Orson, ne parle pas comme ça, il ne t'arrivera rien. Tu vas finir le film. » Welles a patiemment hoché la tête et m'a dit calmement : « Je sais. Mais s'il se passe quelque chose, tu me promets de le terminer ? » Il a soutenu mon regard. « Bien sûr », ai-je répondu, « je le ferai, mais... ». Il m'a interrompu d'un signe de tête. « C'est tout. Passons à autre chose. » Mais il s'est passé quelque chose — il est mort avant d'avoir pu monter entièrement le film — et je lui avais fait une promesse que je n'ai pas encore pu tenir. Monter le film et obtenir le résultat qu'il aurait souhaité est tout bonnement impossible, car Orson effectuait lui-même toutes ses coupes. Je l'ai vu faire de nombreuses coupes sur sa *Steenbeck*, comme un peintre ou un potier, modelant l'œuvre au fur et à mesure, changeant d'avis au gré de son instinct. Orson était totalement « dans l'instant » et il avait toujours un regard frais sur les choses, et cela transparaissait dans son travail.

L'autre soir, lors d'un dîner à Manhattan, Woody Allen me disait : « Je pense qu'Orson Welles est le seul réalisateur américain qui soit au niveau de Bergman, Fellini et Renoir, enfin, tu vois, ce genre de types là. » J'ai répondu qu'Orson aurait adoré entendre cela, et j'ai convenu que Welles était le seul artiste américain pleinement conscient qui réalisait des films à la hauteur de ceux des plus grands Européens. Comme Orson avait coutume de dire en plaisantant : « En tant que réalisateur, j'ai gardé ma virginité. » Ce qui signifie que dans les autres domaines de sa carrière, en tant que star du cinéma, de la télévision, de la radio et du théâtre, acteur, producteur, scénariste, présentateur d'émissions télévisées et de variétés, romancier, magicien professionnel, chroniqueur de journaux et de magazines, et touche-à-tout du show-biz, Orson s'est parfois laissé contaminer par l'influence hollywoodienne, le sens du spectacle à la Vegas, ou peut-être tout simplement par le succès commercial à l'américaine. Mais jamais en tant que cinéaste. Enfin, peut-être juste une fois : Orson a toujours rejeté

Le Criminel de sa filmographie. C'est pourtant le seul de ses films à avoir été un succès au box-office. Welles disait souvent qu'il aurait pu continuer à faire des films comme ça pour le reste de sa carrière, mais qu'il n'en avait pas envie. Cela ne fait peut-être que confirmer le point de vue de Woody : en Europe, on a tendance à davantage juger un film sur sa valeur artistique et sur l'empreinte qu'il laisse que sur les chiffres de fréquentation des salles. L'opinion de Woody sur Welles ne fait pas l'unanimité aujourd'hui. Elle est néanmoins plus répandue qu'elle ne l'était, par exemple, entre la fin des années soixante et le milieu des années quatre-vingt, lorsque j'ai côtoyé Orson, parfois assez intimement, au cours des dix-sept dernières années de sa vie.

« Mon Dieu, qu'est-ce qu'ils vont m'aimer quand je serai mort », m'avait dit Welles quelques années avant sa disparition en 1985. Il avait alors atteint le jeune âge de 70 ans sans avoir jamais vraiment vieilli, ni intérieurement, ni dans ce qu'il exprimait. Jusqu'à la fin, il a gardé cette aura de jeune homme précoce et plein d'esprit que l'on associe encore à ses premiers succès : l'émission de radio *La Guerre des mondes*, les mises en scène du *Macbeth* « vaudou » et du *César* contemporain, et *Citizen Kane*. Mais cette vision n'est qu'une partie de mon Orson Welles, celui dont je me souviens, et c'est le seul Orson dont je puisse vous parler.

Depuis sa mort (mais c'était déjà vrai avant), Welles a fait l'objet de nombreuses réinterprétations très personnelles, souvent par des gens qui ne l'ont connu que pendant une partie de sa vie tumultueuse (comme moi) ou qui ne l'ont connu qu'au début ou à la fin, mais surtout par des personnes qui ne l'ont jamais connu du tout. Il y a la version peu flatteuse d'Orson donnée par le critique David Thomson dans *Rosebud*; l'Orson intime de John Houseman dans ses autobiographies (dont certaines ont été publiées avant la mort de Welles); l'Orson froid de Simon Callow dans *The Road to Xanadu* et le deuxième volume à venir; l'Orson de Tim Burton en tant que personnage du film *Ed Wood*, sur le réalisateur de série Z; l'Orson de plusieurs documentaires télévisés et cinématographiques, courts et longs. Les droits de l'un d'entre eux, *The Battle Over Citizen Kane*, nommé à l'Oscar du meilleur documentaire, ont été achetés pour servir de base à un projet de film sur la genèse de *Citizen Kane*. Un Orson fantasmé sera le personnage principal de ce scénario truffé de nombreuses rencontres totalement fictives. Il y a eu des rééditions de films « enrichis » (pas toujours à bon escient) par la famille, les amis ou les admirateurs d'Orson; trois « versions achevées », des films qu'Orson a tournés mais n'a pas pu terminer pour diverses raisons (au moins une ou deux autres sont encore à venir). Aucun de ces Orson ne ressemble vraiment à l'homme (ou au réalisateur) que j'ai connu,

bien qu'il y ait des similitudes, mais comme déformées. Mais n'est-ce pas finalement là le dilemme qui est au cœur même de *Citizen Kane*? Comment découvrir la vérité définitive sur un homme qui est mort? Le cas d'Orson prouve que, souvent, ce n'est même pas possible quand il est vivant.

Ma relation « officielle » avec Welles a commencé huit ans avant que je ne le rencontre. En 1960, j'ai écrit une note sur son film *Othello* dans le programme d'une cinémathèque de Manhattan. On m'a ensuite demandé d'organiser pour l'été 1961 la première rétrospective américaine consacrée à Welles au prestigieux Museum of Modern Art (MoMA) de New York, et d'écrire une monographie sur son œuvre pour accompagner l'événement. Comme Welles était quelque part en Europe en train de tourner *Le Procès*, je n'ai eu aucun contact avec lui pour l'exposition, intitulée *The Cinema of Orson Welles*, ni pour la petite étude critique illustrée (la première jamais publiée sur Welles en Amérique), bien qu'un exemplaire lui ait été envoyé à une adresse à l'étranger. J'avais 22 ans à l'époque et Orson en avait 46. J'ignorais s'il l'avait reçu ou non. Je ne le saurais que sept ans plus tard.

Un après-midi, le téléphone sonna. À cette époque, je venais d'épouser ma première femme et j'avais emménagé à Los Angeles pour travailler dans le cinéma. Quand j'ai décroché, une voix familière m'a demandé et a dit : « Bonjour, c'est Orson Welles. Vous ne pouvez pas imaginer depuis combien de temps j'ai envie de vous rencontrer. » « Vous m'avez volé ma réplique », ai-je dit en riant, avant d'ajouter, incrédule : « Mais pourquoi ? » « Parce que vous avez écrit la chose la plus juste jamais publiée sur moi », répondit-il, avant d'ajouter « ... en anglais ». Poursuivant sur sa lancée, Welles m'a demandé si je pouvais le rencontrer au Polo Lounge de l'hôtel Beverly Hills le lendemain après-midi à 15 heures pour un entretien autour d'un café.

À l'époque, je n'ai pas reparcouru ma monographie pour vérifier quels étaient exactement ces fameux mots qui avaient plu à Orson, mais je savais que j'étais assez seul à défendre ardemment son œuvre dans le milieu. Lorsque Richard Griffith, le célèbre conservateur du MoMA, m'a invité à participer à l'exposition sur Welles, je lui ai demandé pourquoi il ne rédigeait pas lui-même la monographie, comme il le faisait souvent pour le musée. Griffith était une autorité reconnue dans le domaine du cinéma et un historien qui avait beaucoup publié. Il m'a répondu que personnellement, il n'était pas un admirateur de l'œuvre de Welles, mais qu'il savait qu'un certain nombre de personnes l'étaient, aussi bien en Europe qu'ici, et que c'était à eux que la rétrospective était destinée. Toutefois, l'opinion qui dominait à l'époque était qu'Orson Welles avait réalisé un excellent premier film

intitulé *Citizen Kane*, un deuxième film relativement efficace mais imparfait, *La Splendeur des Amberson*, et puis c'est tout. Son dernier film financé par Hollywood — et son premier depuis une décennie — était *La Soif du mal*. Il n'était sorti que dans les cinémas de quartier américains en 1958, relégué en deuxième partie d'un double programme de trois jours. Et il avait reçu des critiques méprisantes ou condescendantes. Alors que pratiquement au même moment, en France, le film avait été salué par François Truffaut, entre autres, comme un chef-d'œuvre incontestable. La lecture de mes commentaires élogieux publiés — et donc cautionnés — par une institution culturelle américaine avait dû lui faire chaud au cœur :

Il y a dans son œuvre une unité personnelle que l'on ne retrouve que chez les plus grands poètes du cinéma [...].

Dès son premier film, Welles a porté le cinéma parlant à son apogée [...]. Derrière la magie et le sens du spectacle se cache la voix d'un poète qui dénonce le péché et la corruption d'un monde en pleine confusion [...].

Son *Othello* est du pur cinéma, contrairement aux adaptations shakespeariennes figées d'Olivier, Mankiewicz ou Cukor [...].

La Soif du mal est un chef-d'œuvre — une vision à la Goya d'un univers gangrené [...].

Welles [...] est un maître styliste du cinéma américain et, bien qu'il soit trop peu apprécié ou compris dans son propre pays, il demeure l'un de ses artistes les plus emblématiques.

Alors que j'étais en chemin pour rencontrer enfin cet homme, je me suis dit que ma relation avec lui avait réellement commencé lorsque j'avais 16 ans et que j'ai vu *Citizen Kane* pour la première fois, suivi de *La Dame de Shanghai* et de *La Splendeur des Amberson*. J'ai le souvenir que mes parents parlaient des *Amberson* comme de l'un des plus beaux films du cinéma américain. Ils l'avaient vu peu après sa sortie en 1942, trois ans seulement après avoir quitté l'Europe pour les États-Unis. Welles était le premier réalisateur que je percevais consciemment comme l'« auteur » d'un film. Je connaissais John Ford, un autre réalisateur fétiche de mes parents, mais il ressemblait davantage à l'auteur invisible d'un livre qu'à une personne réelle que l'on pouvait se figurer ; avec Welles, on pouvait facilement « voir » sa silhouette flamboyante en train de diriger. D'ailleurs, quand il interprétait Kane, est-ce qu'on ne le voyait pas déjà « diriger », dans la mesure où il passait une bonne partie du film à donner des ordres à tout le monde ?

Nous étions à la fin de 1968, et je travaillais dans le cinéma depuis treize ans comme acteur, scénariste, producteur et réalisateur. J'avais aussi eu l'occasion d'interviewer et de côtoyer plusieurs grands noms légendaires du cinéma — de Ford, Hawks, Hitchcock et Jean Renoir à Cary Grant, Jimmy Stewart et John Wayne. Mais Orson Welles était le premier dont la présence, loin de me terrifier ou de me réjouir, me donnait un sentiment de bien-être et d'ouverture que je n'aurais jamais cru possible, car plus de vingt-cinq ans nous séparaient. Lorsqu'il s'est levé pour m'accueillir au restaurant — vêtu, comme souvent, tout habillé de noir avec des vêtements amples —, j'ai ressenti presque instantanément que je pouvais tout lui dire sans crainte. Presque immédiatement, nous avons éprouvé un grand sentiment de complicité étrange et immédiate et j'eus l'impression que nous nous étions toujours connus. Il était si désarmant que j'avais l'impression de pouvoir lui dire la vérité : je lui ai même avoué que *Le Procès* était le seul film de lui que je n'aimais pas. « Moi non plus ! », a-t-il explosé. Cet aveu conjoint sembla consolider notre entente sur tout le reste. Plus de deux heures plus tard, alors que nous quittions le restaurant, Welles feuilleta dans le couloir mon dernier livre d'entretiens avec John Ford (son réalisateur américain préféré). J'avais cité Welles et je lui en avais donc apporté un exemplaire dédié. « C'est quand même dommage », me dit-il, « que vous ne puissiez pas faire un gentil petit livre comme ça sur moi ».

« Et pourquoi pas ? » À présent que j'étais réalisateur, dit-il (mon premier film venait de sortir cette année-là et avait reçu un accueil mitigé), je n'en aurais sans doute pas le temps. J'ai répondu que j'aimerais beaucoup faire un livre d'entretiens avec lui, et qu'après tout, cela ne devrait pas prendre tant de temps. « Parfait, alors allons-y. »

Nous avons signé un accord avec un éditeur new-yorkais en 1969 et nous avons partagé l'avance (décevante selon Orson) de 20 000 dollars en faisant moitié-moitié. Normalement, l'interviewé ne prend jamais la part de l'auteur, mais au fur et à mesure, je me suis rendu compte qu'Orson avait bien l'intention de mériter plus que sa moitié de la somme en réécrivant et en structurant l'ouvrage. Ce livre ne serait pas seulement sa vérité sur sa vie avec ses mots (plus d'une fois, d'ailleurs, mes mots ont été les siens), mais il serait aussi raconté à sa façon, ce qui me convenait parfaitement. Je ne faisais pas ça pour l'argent ou la gloire, mais seulement pour populariser la qualité de son œuvre et apprendre à ses côtés. J'avais alors 29 ans et Welles 53 — exactement mon âge lorsque ce « gentil petit livre » a finalement été publié pour la première fois en 1992, ce livre avec lequel il espérait rétablir la vérité sur sa

carrière et sa vie. Au lieu de cela, il est arrivé sept ans après sa mort et n'est toujours pas parvenu à atteindre cet objectif, même à titre posthume. La citation qui ouvre ce livre l'explique en partie. Cette phrase rédigée à l'âge de 32 ans par un autre O. W., Oscar Wilde, affirme qu'on ne pardonne pas le génie. C'est aussi la raison pour laquelle Orson avait à la fois raison et tort de dire que la mort lui apporterait l'amour. Pour beaucoup de gens, cela n'a rien changé.

La raison pour laquelle ce livre a mis autant de temps à voir le jour tient en grande partie aux aléas du show-business américain, mais aussi, dans une certaine mesure, à la fameuse fable du « scorpion et de la grenouille » qu'Orson racontait de façon mémorable dans son film *Mr. Arkadin* (également intitulé *Confidential Report*) en 1955 :

Je vais vous raconter une histoire de scorpion. Le scorpion voulait traverser une rivière et il demanda à la grenouille de le transporter. « Non », répondit la grenouille, « non, très peu pour moi. Si je te prends sur mon dos, tu me piqueras et la piqûre du scorpion est mortelle ». « Voyons, où est la logique dans tout cela ? », dit le scorpion, qui est un animal très logique. « Si je te pique, tu mourras, et je me noierai avec toi. » Alors, convaincue, la grenouille prit le scorpion sur son dos. Au beau milieu de la rivière, elle sentit une douleur atroce, et comprit que le scorpion l'avait piquée. Elle commença à couler, entraînant le scorpion avec elle, et s'écria : « Où est la logique dans tout cela ? » « Je sais bien, dit le scorpion », mais que veux-tu, « je ne peux pas m'en empêcher... c'est ma nature qui veut ça ! ». Buons à la nature !

Cette métaphore sur l'impossibilité de modifier sa véritable nature ou d'échapper au destin auquel notre personnalité nous conduit était un thème récurrent chez Welles, dans son œuvre comme dans sa vie. Même lors de notre première rencontre, euphorique selon moi, où notre complicité avait été immédiate, les choses avaient un sens fort différent de ce que j'avais compris alors. Moins d'un an plus tard, nous reparlions du *Procès* et j'ai précisé ce qui me gênait dans ce film. Soudain, Orson m'a répondu sèchement : « Cesse donc de répéter toujours les mêmes choses. »

J'étais surpris : « Oh, je croyais que tu ne l'aimais pas non plus. » « Non, j'ai dit ça pour te faire plaisir », a-t-il répondu. « Je l'aime beaucoup. Mais j'ai une plus piètre opinion de mon travail que tu ne pourras jamais l'imaginer, et toute expression négative venant d'un ami ou d'une personne que je respecte vaguement affaiblit le petit trésor qui me reste. »

Naturellement, je me sentis fort mal à l'aise, et Orson s'est vite mis à rire — et son rire était le plus communicatif que j'aie jamais entendu. Par la suite, Orson s'amusa à parler du *Procès* comme « du film que je détestais ». Mais bien sûr, à ce moment, nous étions déjà parvenus au milieu de la rivière. Orson et moi avons plus d'une fois joué au scorpion et à la grenouille, interchangeant souvent les rôles. Cette vieille fable arabe, qu'Orson disait avoir entendue une fois avant de l'insérer dans son film, incarne l'expression de son thème fondamental : dans la vie, la plupart des gens, tout comme Orson d'ailleurs, sont à la fois scorpion et grenouille, victimes de la nature et du destin des autres en même temps que d'eux-mêmes. Dans ses films, Welles incarne magnifiquement des scorpions tels que Charlie Kane et Harry Lime dans *Le Troisième Homme*, des grenouilles aussi différentes qu'Othello et Falstaff, des scorpions/grenouilles comme le flic de *La Soif du mal*, à propos duquel la gitane (Marlene Dietrich) dit après sa mort (dans ce qui, selon Dietrich, était son moment préféré au cinéma) : « Il était comme il était. Qu'importe ce qu'on dit sur les gens. »

Orson écrivit cette réplique en espérant que ce que l'on disait de lui n'avait pas d'importance, mais tout en sachant que ce n'était pas vrai. Si cela comptait tant pour lui, c'était surtout parce que les récits grossièrement erronés ou les légendes exagérées qui couraient sur son compte entravaient sa carrière de faiseur d'images (son terme préféré pour désigner le métier de cinéaste). Le but du livre, comme il me l'avait expliqué en 1969, était de « rétablir la vérité », ce qu'il tenait à faire sur presque tous les incidents qui avaient marqué son existence en près de quarante ans de carrière dans le show-business. En réalité, Orson Welles avait conquis tous les médias (théâtre, radio, cinéma) avant l'âge de 25 ans, et il ne mettrait plus en scène d'autres pièces et d'autres films, hormis deux documentaires et un long métrage qui n'était pas encore sorti, qu'il n'allait pas cesser d'achever pendant tout le reste de sa vie, c'est-à-dire pendant encore presque deux décennies.

Lors de notre première rencontre, je ne me suis pas rendu compte de l'état de désarroi et de désespoir dans lequel se trouvait Welles : sa vie privée se disloquait, sa carrière de réalisateur était en péril. Pourtant, au cours des sept années précédentes, il avait achevé deux de ses films les plus ambitieux : *Le Procès*, d'après Kafka, que j'ai fini par comprendre, aimer et admirer, et *Falstaff* d'après Shakespeare, sans doute son meilleur et celui qu'il préférerait, un film qu'il préparait de différentes manières depuis plus de trente ans. Mais aucune de ces productions tournées en Europe avec

un budget relativement modeste n'eut droit à la diffusion qu'elles méritaient. Et avec les critiques mitigées qu'elles reçurent — seul Brendan Gill du *New Yorker* a immédiatement loué Welles pour avoir tout bonnement créé une nouvelle pièce de Shakespeare —, elles n'eurent jamais accès aux salles d'art et d'essai. Ensuite, il tourna en France une adaptation mémorable de *L'Éternelle Histoire* d'Isak Dinesen² — sa première œuvre diffusée en couleurs et adaptée de son auteur préféré —, mais ses sources de financement européennes s'épuisèrent. Alors qu'il avait longtemps espéré tourner le roman de Joseph Heller, *Catch 22*, il avait dû se contenter d'un petit rôle dans l'adaptation qu'en a faite Mike Nichols.

Il avait été engagé sur ce film au moment où nous nous sommes rencontrés. Nos premiers entretiens ont eu lieu sur le plateau de tournage et en dehors, à Guaymas, au Mexique, au début de l'année 1969. La présence d'Orson avait déjà fait sensation. *Newsweek* avait rapporté que les idées, certes excellentes, de Welles avaient entraîné des retards sur le tournage. J'avais pourtant constaté tout le contraire : Orson proposait des solutions pratiques à des plans complexes, suggérait une coupe au cordeau pour faciliter sa propre sortie de scène, demandait même à Nichols de lui donner des indications de jeu — chose rare pour un acteur — afin d'accélérer le processus. Rien de tout cela n'a engendré le moindre retard, seulement des ragots. Et les ragots deviennent rapidement destructeurs lorsque chacun les amplifie pour se mettre en avant ou pour s'inventer une vie. Mais les légendes urbaines qui en ont découlé ont trouvé un écho médiatique et ont toujours pour conséquence de faire perdre à Welles ses financements.

Au sein de l'équipe de tournage de *Catch 22*, qui comptait plusieurs centaines de techniciens, s'est répandue une autre rumeur : Welles aurait caché dans sa caravane ou dans sa suite d'hôtel une jeune femme qui n'avait été présentée à personne. Cette rumeur-là était en réalité exacte : il s'agissait de la sculptrice, écrivaine et actrice hongaro-croate Olga Palinkas, qu'Orson a rebaptisée Oja Kodar. Oja était la personne la plus proche d'Orson pendant la période où je l'ai connu. Ils s'étaient rencontrés en 1962 pendant le tournage du *Procès*, quelques années seulement après le mariage de Welles avec sa troisième épouse, la comtesse italienne Paola Mori ; Orson et Oja étaient tombés amoureux à cette époque, alors qu'il avait déjà une fille, Beatrice (sa troisième), avec Paola. J'ai toujours eu le sentiment qu'Oja était le grand amour de sa vie. Je n'ai vu Orson avec Paola qu'une seule fois ; il était alors courtois, réservé, respectueux. Avec Oja, il était

2 Pseudonyme de Karen Blixen [NDE].

sans retenue, ouvertement amoureux, heureux. Le fait qu'Oja et moi partagions le serbo-croate comme langue maternelle n'a fait qu'accroître notre complicité, ainsi que la mienne avec Orson.

Un après-midi avant que je ne découvre l'existence d'Oja, et après qu'Orson eut fini sa journée, nous avions un peu trop bu dans un bar chic, puis nous avions déplacé nos chaises en osier sur le bord du lac pour regarder le soleil se coucher... En fait, Orson n'était jamais ivre... simplement plus éloquent, sa voix portait un peu mieux et réagissait de manière plus émotive qu'à l'accoutumée. L'année suivante, il a totalement arrêté de boire. Mais en cette fin d'après-midi, il s'est montré particulièrement véhément après m'avoir raconté avec force détails comment il aurait voulu commencer son adaptation cinématographique de *Lord Jim* de Joseph Conrad, qui avait, selon lui, « la plus belle ouverture de film jamais écrite » : à bord d'un bateau, sur une mer d'huile, Lord Jim est traversé par une peur qui le change à vie. Puis il enchaîna sur la manière dont le réalisateur-scénariste hollywoodien Richard Brooks avait remplacé cette scène par une tempête en mer. « Peux-tu imaginer », tonna Orson, « que l'on puisse faire quelque chose d'aussi vulgaire ? ». Ses mots résonnaient sur le lac silencieux : « Si j'étais le commissaire de police du monde, je mettrais Richard Brooks en prison pour ce qu'il a fait à *Lord Jim* ! » Cette remarque fait partie des nombreux commentaires négatifs qu'Orson a supprimés de notre livre : il a dit qu'il y avait suffisamment de critiques comme ça.

Puis il a changé de sujet, comme c'était souvent le cas avec Orson (il disait toujours que les femmes étaient de meilleures interlocutrices parce qu'elles avaient une façon naturelle de varier les sujets, alors que les hommes avaient tendance à s'acharner sur un seul sujet). La veille, je lui avais dit que les vieux réalisateurs que nous admirions tous deux avaient de plus en plus de mal à trouver du travail. Cela n'avait rien de nouveau. Griffith, ce grand innovateur, n'avait plus rien tourné pendant les dix-sept dernières années de sa vie. (Orson avait écrit un texte très émouvant sur sa seule et unique rencontre avec Griffith.) Et de nombreux réalisateurs s'étaient retrouvés dans le même cas : Josef von Sternberg, Fritz Lang, King Vidor, Jean Renoir, John Ford. Sans l'avouer, je pense qu'Orson a dû s'identifier à ce genre de destin et il m'a dit qu'il avait été profondément touché par notre conversation. Près du lac, il m'a confié : « De t'entendre parler la nuit dernière de tous ces vieux réalisateurs qu'on dit "dépassés" à Hollywood, ça m'a rendu malade, je n'en ai pas dormi de la nuit. Je me suis mis à penser à tous ces vieux chefs d'orchestre — Klemperer, Beecham, Toscanini... —, je peux t'en citer une centaine au siècle

dernier, qui ont atteint leur apogée après 75 ans. Et qui dirigeaient toujours à 80. Personne ne les trouvait dépassés ! C'est horrible, c'est affreux ce qui arrive aux vieux. Mais ça n'intéresse pas le public, ça ne l'a jamais intéressé. C'est pour ça que les gens ont toujours détesté *Le Roi Lear*. »

« Tu ne penses pas que Lear était devenu sénile ? », ai-je demandé, et Orson a répondu : « Il est devenu sénile en renonçant au pouvoir. La seule chose qui maintienne en vie les personnes âgées, c'est le pouvoir. Mais prive de pouvoir de Gaulle, Churchill, Tito, Mao ou Hô Chi Minh, ou n'importe lequel de ces vieillards qui nous dirigent, dans ce monde qui n'appartient qu'aux jeunes, et tu n'auras plus qu'un tas de vieux bouffons radoteurs. » « Ce n'est qu'à 20 ans et ensuite à 70 ou 80 ans qu'on fait son meilleur travail. L'ennemi de la vie, c'est l'âge mûr. La jeunesse et la vieillesse sont les meilleurs moments ; il faut chérir le grand âge et donner aux génies la possibilité de travailler dans leur vieillesse et non les renvoyer. » Le tout dernier film qu'Orson Welles allait préparer et presque réaliser — un projet dont le montage financier en France allait capoter peu de temps avant sa mort — était sa propre adaptation très personnelle du *Roi Lear*.

L'après-midi suivant notre conversation au bord du lac, Orson me parla du film qu'il prévoyait de réaliser ensuite, celui qui allait s'avérer être son dernier (bien qu'il ne soit pas encore entièrement monté) : les derniers jours d'un réalisateur de cinéma vieillissant, qui deviendra finalement connu sous le nom de *The Other Side of the Wind*. Il commença à tourner avec ses propres fonds à la fin de l'année 1970 et continua à filmer de façon sporadique pendant plusieurs années, en décors naturels à travers tout Los Angeles — chez moi, pendant des semaines entières — et dans la région de Phoenix, en Arizona. John Huston, dans le rôle du vieux réalisateur, livre la performance de sa vie. Orson continuait à jouer dans les films des autres ou à faire des voix *off* pour financer ce film, tout comme il l'avait fait à la fin des années quarante et au début des années cinquante pour *Othello*. Puisque c'était généralement son propre argent qu'il investissait dans ses films — comme cela avait été le cas pour nombre de ses productions théâtrales dans les années trente et quarante —, Orson ne voyait pas pourquoi il devait expliquer ou justifier ses méthodes de travail, pas plus qu'un peintre n'aurait une responsabilité morale de décider quelle toile finir en premier. Ce qui, bien sûr, disait Orson, poussait les gens à faire des remarques du genre : « Vous voyez, même avec son propre argent, il n'arrive pas à s'organiser. » La vérité, c'est qu'il devait souvent mettre son film en pause pour refaire un peu l'acteur afin de regagner de l'argent ; mais ensuite, il devait attendre que ses acteurs soient de nouveau

disponibles. C'est pour cela qu'il devait parfois commencer autre chose. Personnellement, il n'aimait pas jouer la comédie et m'a dit à de nombreuses reprises qu'il préférerait arrêter et ne faire que réaliser. Mais Welles, la star sur le déclin, continuait à financer Welles, le cinéaste fauché et à l'indépendance chevillée au corps.

À la fin des années soixante, alors que j'essayais de démarrer mon second film, je l'accompagnais souvent à des repas avec des producteurs ou des sponsors possibles (Orson réglait souvent l'addition, même s'il était toujours fauché, comme moi à l'époque, d'ailleurs). Welles était toujours extrêmement brillant dans ces situations — histoires hilarantes, gentillesse et charme fascinant quand il parlait d'un projet de film —, mais en même temps, je sentais bien que ces financiers potentiels ne nous offriraient rien. Ils voulaient simplement pouvoir raconter toute leur vie qu'ils avaient dîné avec Orson Welles, et ainsi se donner le droit de dire ce qu'ils voulaient. Après l'un de ces dîners à New York, en rentrant à l'hôtel, je lui dis que de le voir ainsi régaler tous ces gens, sans compensation en retour, m'attristait et me mettait en colère. Il me regarda, légèrement surpris, puis carrément stupéfait par ma réaction : « C'est drôle, je fais cela depuis si longtemps que je m'y suis habitué. »

En vérité, Orson avait presque toujours raison lorsqu'il vous donnait un conseil artistique ou quand il s'agissait de prendre la bonne décision pour ses films. Ses talents d'homme d'affaires, en revanche, n'étaient pas du même calibre. Son éducation et sa nature profonde étaient trop aristocratiques pour s'abaisser à cela : les gentlemen se consacraient à l'art pour l'art, non pour l'argent. Ses dons de diplomate n'étaient guère plus développés, Orson ayant souvent du mal à supporter les imbéciles. Je lui dis un jour que quelqu'un avait peur de lui, et cela ne manqua pas de l'excéder. « Oh, ça m'énerve ! Qu'est-ce que je suis censé faire ? Leur faire "bouh" ? » Je crois qu'il n'a jamais réalisé à quel point il pouvait être monstrueusement intimidant.

L'une des plus grandes qualités d'Orson, à mon avis, était sa perpétuelle jeunesse : il ne devint jamais un vétéran, un sage aux cheveux blancs, mais garda jusqu'à la fin son génie irrévérencieux et inventif dont il enflammait toutes les formes d'art qu'il touchait, ainsi que tous les artistes qu'il inspirait. *Citizen Kane* fut sans conteste le premier film américain moderne, le premier qui semblait dire : « Arrêtons les conneries : les choses ne sont pas telles qu'on vous l'a fait croire — la vie, c'est ça, même pour les plus riches, les plus puissants. » Je me souviens d'Orson vers 1974, installé à la table du petit déjeuner (il était notre invité), hurlant à une Cybill Shepherd (avec qui je vivais à l'époque)

abasourdie par la véhémence du propos, plus que par son contenu : « Tout ce qu'on t'a appris à l'école, ce sont des conneries, tu comprends, des conneries ! »

En 1941, effectivement, aucun autre film aux États-Unis n'avait illustré la thèse selon laquelle le capitalisme et le succès pouvaient mener à l'appauvrissement spirituel et à l'échec émotionnel. Dans son genre, *Kane* avait quelque chose d'exceptionnel : un sens du son, de l'image, de l'émotion, allié à une intelligence et une sophistication aristocratiques bien de ce monde. L'un des aspects les plus troublants du travail de Welles repose dans la tension entre le pessimisme de ses perspectives et l'optimisme suscité par l'éclat du style. Il a résumé ce concept de manière très poétique à la fin de son documentaire *Vérités et Mensonges*, en disant qu'en fait tous les succès d'un homme retombaient en poussière mais « continuaient à chanter ! ».

Permettre à Orson de continuer à chanter fut au final le principal moteur de tout ce que nous avons entrepris. Et derrière tout cela, nous étions habités par une grande cause : le cinéma de qualité. Chacun à notre façon, nous étions non seulement tombés amoureux du cinéma mais aussi de ses immenses possibilités, potentiel qui se trouvait encouragé par les bons films et découragé par les mauvais. À la fin des années soixante, l'âge d'or du cinéma était de toute évidence terminé mais, si Orson Welles pouvait continuer à travailler, tout espoir n'était pas perdu. Ce facteur sous-tendait toutes mes activités, bien que mes motivations fussent interprétées différemment, ce qui nous valut quelques revers. Je me souviens d'un jour où nous nous préparions pour aller ensemble à une grande soirée à Bel Air au milieu des années soixantedix, à l'apogée de mes premiers succès et au plus fort de mon intérêt pour le retour de Welles à Hollywood. Il insista pour que nous arrivions séparément. Et pourquoi ? « Oh, ils nous détestent bien assez comme ça. Imagine un peu qu'on arrive bras dessus, bras dessous, ils prendraient cela pour de la provocation. » Je me mis à rire, mais j'avais du mal à le croire. Je pensais qu'il était parano. Ce n'était pas le cas — je n'avais tout simplement pas encore ressenti de façon aussi vive ce que sont l'envie et la jalousie.

En réalité, la seule vraie difficulté dans ma relation avec Welles venait de notre différence d'âge et d'expérience : il avait la cinquantaine, puis la soixantaine, alors que j'étais encore dans la vingtaine, la trentaine, puis la quarantaine. Je ne pouvais pas avoir son expérience ni totalement le comprendre tant que je n'aurais pas, moi aussi, traversé autant d'années que lui.

En atteignant la cinquantaine, beaucoup de choses qu'Orson avait dites ou incarnées ont soudain pris tout leur sens pour moi, de façon très concrète. C'est là l'un des grands défis de la communication : comment

ressentir vraiment ce que l'autre vit, sans avoir traversé des expériences comparables.

Bien sûr, ce fut Welles qui décida de la forme que prendrait « le livre », comme nous l'appelions. Il voulait qu'on situe les entretiens là où nous nous étions retrouvés, même si nous n'avions fait aucun enregistrement sur place. Il a même proposé de mentionner ma première maison à L.A. dans la vallée de San Fernando comme lieu d'enregistrement, alors qu'il n'y avait jamais mis les pieds. « Qu'est-ce que ça peut faire ? », m'avait-il dit en riant. Il avait aussi l'impression que ces interviews ne devaient pas être strictement chronologiques par rapport au déroulement de sa vie, mais organisées de manière plus souple, comme une véritable conversation. Et qu'on devait les illustrer de lettres, de mémos, d'articles, etc., pris dans les dossiers Welles/Mercury, que le regretté réalisateur Richard Wilson, l'un des plus fidèles lieutenants de Welles, avait conservés pendant des années. (Bien avant la mort de Richard ou d'Orson, ces documents avaient été vendus à la Lilly Library de l'université de l'Indiana pour 250 000 dollars. Orson a réinvesti la majeure partie de sa part dans *The Other Side of the Wind*.) J'organisais ensuite les chapitres que j'envoyais, un par un, à Welles, dactylographiés, comme il l'avait demandé et avec une grande marge à gauche pour ses corrections.

Quelques mois plus tard, un chapitre révisé me revenait, parfois lourdement réécrit, y compris mes propres propos. De temps à autre, Orson modifiait le texte pour en renforcer le caractère dramatique et, si c'était pour la « bonne cause » qu'il me faisait paraître un peu gauche et bourru, pourquoi pas ? Une seule anecdote n'a aucun fondement véridique : mon départ intempestif lors de la représentation de la pièce d'Eduardo De Filippo à Rome. Je n'ai jamais eu l'occasion de voir De Filippo. Il ne jouait pas à Rome les fois où j'y suis allé. Mais comme c'était un bon moyen d'illustrer un point fort, alors... Avec le recul, je constate combien je m'enthousiasmais pour les sujets touchant à l'Amérique et à la notion d'auteur-réalisateur, combien mon expérience de la vie et du travail était encore limitée, surtout comparée à celle d'Orson.

À côté de nos conversations, Orson jugeait qu'il fallait étayer sa version des faits. Cela semblait d'autant plus indispensable que trois livres diffamatoires (de Charles Higham, Pauline Kael et John Houseman), publiés à la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, ne firent rien pour favoriser les chances d'Orson Welles comme réalisateur. L'un des ouvrages lui accordait à contrecœur la paternité de *Kane*, les deux autres déniaient toute qualité au film lui-même.

Sur un plan personnel, je vis le mal que ces livres lui ont fait, je vis immédiatement qu'il était extrêmement découragé et démoralisé par ces textes. J'avais remarqué à quel point il était sensible à la critique : un jour, j'avais dit imprudemment, sur un projet de scénario qu'il m'avait montré, qu'il y avait encore du travail à faire. Il avait explosé : « Évidemment qu'il y a du travail à faire ! Tous les scénarios ont encore besoin d'être travaillés ! Mon Dieu que j'ai horreur de cette expression ! » Il ne me parla jamais plus de ce projet. Pour essayer de limiter les dégâts causés par ces trois livres (et en vue d'une utilisation éventuelle dans notre propre ouvrage), j'écrivis des articles virulents et documentés dans des journaux et des magazines, tentant de réfuter leurs accusations et donnant une chance au point de vue d'Orson, corroboré en cela par de nombreux témoins clés.

La cabale anti-Welles a commencé avec la biographie mal documentée et bâclée de Higham, qui présentait Orson comme un artiste vivant dans la « peur de l'achèvement », c'est-à-dire qu'il avait peur de terminer un projet parce que bla-bla-bla... Sa théorie, qui repose sur des faits réels — à savoir les événements de 1943 entourant l'œuvre inachevée de Welles, *It's All True* —, est particulièrement fumeuse. Mais peu importaient les conclusions bancales, ce livre a pour conséquence de stigmatiser un cinéaste qui risquait d'abandonner son travail et donc de perdre le moindre centime de ses investisseurs. J'ai appelé le regretté Seymour Peck, qui était à l'époque rédacteur en chef de la section culture et loisirs de l'édition du dimanche du *New York Times*, et lui ai demandé s'il accepterait de publier un article que je voulais faire pour répondre aux allégations malveillantes de Higham. Peck a accepté, et l'article, intitulé « Is It True What They Say About Orson ? » (« Est-ce que c'est vrai, ce qu'on dit sur Orson ? »), a finalement été publié en pleine page dans le *Times* et a causé suffisamment de remous pour inciter Higham à rédiger un droit de réponse indigné que le journal a été obligé de publier. Finalement, le livre de Higham s'est encore mieux vendu. Il a par la suite écrit un certain nombre d'articles pour le *Times*, et il a continué à publier toute une petite étagère de biographies populaires et malines.

Si Welles avait des craintes, c'est qu'il avait de bonnes raisons : depuis ses premiers succès au théâtre et à la radio et après *Citizen Kane*, les critiques aux États-Unis étaient mitigées, voire négatives. « Qu'a-t-il fait d'autre depuis *Citizen Kane* ? » était une petite rengaine qui revenait régulièrement bien avant la mort de Welles. Je sais qu'Orson n'a pas terminé *The Deep* (*Dead Calm/Dead Reckoning*) avec Jeanne Moreau, Laurence Harvey, Oja Kodar et lui-même, parce qu'en tant qu'artiste au début des années

soixante-dix, il estimait que cette œuvre, malgré son potentiel commercial, était trop légère pour être son prochain grand film après *Falstaff*, pourtant très apprécié par les vrais connaisseurs du septième art. Il ne s'agissait pas d'une peur de l'achèvement, mais plutôt d'une tentative d'établir des priorités entre ses différents projets de films.

Orson allait subir un autre coup dur de la part de son ancien partenaire de production du milieu des années trente et du début des années quarante, John Houseman. Orson avait l'habitude de dire qu'avec Houseman, au moins, il n'y avait pas de surprises : Houseman était un ennemi de longue date, sans doute celui qui a fait le plus de ravages dans la vie de Welles. Il disait que Houseman était la seule personne de sa connaissance qu'il ferait tout pour éviter s'il apprenait qu'ils se trouvaient tous les deux dans la même ville. La relation entre les deux hommes avait pourtant formidablement commencé : Houseman s'occupait de l'aspect financier, tandis que Welles s'occupait du côté artistique de toutes les productions qu'ils mettaient en scène pour le théâtre. Ils enchaînèrent les succès, d'abord avec des productions gouvernementales de la Work Projects Administration (WPA) pendant la Grande Dépression sous Roosevelt — dans lesquelles Orson investissait souvent l'argent qu'il gagnait comme acteur à la radio —, puis avec le Mercury Theatre de Welles et Houseman, qui révolutionna les classiques à Broadway. Le succès commercial et critique du Mercury — Orson, à 22 ans, fit la couverture de *Time* en 1938, grâce à sa mise en scène et ses interprétations de Shakespeare, Marlowe et Shaw — poussa immédiatement CBS à lancer la série d'anthologie radiophonique *The Mercury Theatre on the Air*. Au début, cette émission peinait à rivaliser avec la populaire *Lux Radio Theatre* de C. B. DeMille, mais elle finira par la supplanter après la diffusion historique de *La Guerre des mondes*, qui terrifia plus d'un tiers de la nation. Comme Orson le disait souvent (et l'a ensuite intégré dans la narration de *Vérités et Mensonges*), il eut l'idée du faux bulletin d'informations — qui ouvrait son émission et a fait croire à tous ceux qui s'étaient branchés un peu en retard que les Martiens avaient envahi le New Jersey — en s'inspirant d'une émission de radio espagnole diffusée l'année précédente et qui avait fait sensation. Son réalisateur avait fini en prison, mais, concluait Orson, « je ne suis pas allé en prison, je suis allé à Hollywood ! ». Oui, après un tollé initial et l'adoption d'une nouvelle loi interdisant encore aujourd'hui toute émission simulant de vraies informations, l'émission de radio Mercury devint *The Campbell Playhouse*, l'une des séries dramatiques les plus populaires. Ce qui amena RKO Radio Pictures à signer un contrat avec Orson

— un accord sans précédent qui donnait au réalisateur-producteur-scénariste-acteur Orson Welles un contrôle total sur toutes ses productions, y compris le montage final.

Comme si la jalousie de son partenaire de théâtre Houseman n'était pas déjà assez exacerbée — Houseman avait été engagé comme scénariste-producteur pour la série radio, puis comme producteur associé et superviseur d'écriture pour *Citizen Kane* à ses débuts —, la relation entre les deux hommes fut encore aggravée par un élément qu'Orson n'a jamais évoqué publiquement, mais qu'il m'a confié un jour. Selon Welles, Houseman, qui (bien que marié) était connu dans le milieu du spectacle pour être un homosexuel non assumé, était tombé amoureux de lui. Orson disait qu'il n'avait probablement pas bien géré la situation et qu'au lieu de ça, il avait eu une terrible dispute en public avec Houseman, qui avait aussi dix ans de plus que lui. Les choses n'ont fait qu'empirer par la suite. Bien que leur collaboration ait encore fonctionné sur une dernière production à succès à Broadway — *Un enfant du pays* de Richard Wright en 1940 —, l'association Welles-Houseman était terminée. Tandis qu'Orson passait du statut de réalisateur culte avec *Kane* à celui de réalisateur paria à Hollywood, la carrière de producteur de Houseman prospéra auprès des studios, puisqu'il supervisa une série de films plutôt au-dessus de la moyenne (dont certains même assez remarquables et couronnés de succès). S'ensuivit un passage fructueux à la Juilliard School, et même une carrière d'acteur qui se limitait à incarner une version quelque peu figée de lui-même. Houseman devint aussi un auteur à succès avec une série de mémoires, à commencer par *Run-Through*, dont le principal sujet était Welles et leur relation, vue à travers son point de vue très subjectif. Ce livre et les principaux commentaires de Houseman sur Welles ont empoisonné l'atmosphère au début des années soixante-dix.

Il se trouve que, par hasard, j'ai fait un stage auprès de Houseman au Festival Shakespeare de Stratford (Connecticut) à l'été 1956. J'avais pu y constater de mes yeux ses talents de producteur (courtois, tenace, dévoué) et de metteur en scène (plutôt médiocre, manquant de confiance et d'énergie). Houseman ne m'aimait pas ; je le sentais, et c'est peut-être pour cela que je ne l'aimais pas non plus : nous nous tournions autour comme deux chiens extrêmement méfiants. Plus tard, après que ma relation avec Orson a été rendue publique, cette méfiance s'est accrue au plus haut point. J'étais exaspéré par l'attitude condescendante de Houseman envers Welles, et par son ton mi-moqueur, mi-indulgent — « Il sourit avec le couteau entre les dents », comme Orson aimait à le dire.

Naturellement, le gros problème du livre était que Houseman dénigrait l'apport de Welles concernant la création de *Kane*, alors qu'il n'avait été présent qu'aux premières étapes de l'écriture du scénario. Qu'Orson Welles ne mérite pas réellement de figurer au générique en tant que coauteur de *Kane* aux côtés de l'ancien scénariste de cinéma et de radio Herman J. Mankiewicz est un mensonge, repris par Houseman, sur lequel se fonde la troisième et plus destructrice attaque contre la crédibilité artistique de Welles. Rédigé par la critique Pauline Kael, ce texte fut d'abord publié en deux parties dans le *New Yorker* en 1971, puis en introduction de la version publiée du scénario de *Citizen Kane*. L'essai s'intitulait « Raising Kane » et il a donné le ton aux critiques qui allaient accompagner Orson pour le reste de sa vie.

« Bien sûr que Houseman n'aime pas Orson », m'avait dit Charles Lederer, brillant scénariste et dramaturge plein d'esprit, qui connaissait tous les principaux protagonistes de *Kane*. « Il doit tout à Orson. Cela me rappelle une histoire à propos du magnat de la presse William Randolph Hearst. Je lui ai dit un jour que untel le détestait, et Hearst a répondu : "C'est curieux... je ne me souviens pas lui avoir jamais rendu service." » Orson m'a envoyé une longue lettre à cette époque ; il écrivait (en partie) :

Je déteste imaginer ce que mes petits-enfants, si un jour j'en ai, et s'ils prennent la peine de consulter [...] ces livres, penseront de leur ancêtre. Ils me prendront pour un assez beau spécimen de mégalomane. Bien sûr, j'aimerais pouvoir avoir la possibilité d'envoyer un quelconque signal à ces descendants hypothétiques... mais comment ? Défendre mon honneur ? Parce qu'il s'agit bien d'une bonne vieille question d'honneur. Mais [...] comment diable « provoquer en duel » une critique de cinéma à l'aube ? D'ailleurs, qui est ce personnage que je défendrais ? Je regarde ces vieilles photos que tu rassembles pour le livre, et la personne qui me regarde en retour n'est pas quelqu'un que j'ai très envie d'aimer. Je vois un petit prétentieux (un peu efféminé !) qui se croit malin [...]. Mais quand même pas l'escroc sans scrupules dépeint dans ces livres [...]. Oublie Houseman. Ce vieux beau parleur ne blesse pas tant par les ragots qu'il colporte, mais parce qu'il pousse les autres hommes à médire. Et aussi les femmes. Débusquer l'hostilité qui se cache derrière cette bienveillance mandarinale est un travail pour ceux qui étudieront sa vie et son œuvre.

Croire que Welles — qui, comme on le sait, n'avait absolument aucun scrupule à biffer Shakespeare, Marlowe, Shaw ou tout autre classique qu'il abordait, à les remodeler à sa guise, et qui réécrivait et retravaillait le moindre script radio ou rôle qu'il obtenait au cinéma — aurait refusé de toucher à la sacro-sainte prose de Herman J. Mankiewicz témoignerait d'un changement radical de caractère difficile à accepter. C'est aussi absurde que la théorie de M^{me} Kael selon laquelle l'une des scènes les plus scrupuleusement répétées, minutées — et soigneusement éclairées — de *Kane* aurait été « captée » par accident, par l'équipe alors qu'elle s'amusait, et que Welles aurait été poussé à l'utiliser : une vision tellement naïve du processus de création cinématographique ne peut venir que de quelqu'un qui n'a aucune idée de la manière dont ce travail se fait réellement. Mais la plupart des gens n'en ont aucune idée. Peut-être que la vérité se trouve dans ce propos de Woody Allen à propos de M^{me} Kael : « Elle possède tout ce qu'un grand critique doit avoir, sauf le jugement. Et je ne dis pas ça pour me moquer. C'est une passionnée, elle a un esprit formidable, un style merveilleux, une immense connaissance de l'histoire du cinéma, mais les films qu'elle choisit d'encenser et ceux à côté desquels elle passe me surprendront toujours. »

Cependant, pour Welles, l'article de Kael a été un camouflet si brutal et intolérable que j'ai convaincu *Esquire* de publier un long article pour pointer la piètre rigueur académique de Kael et le caractère quasi inexistant de ses recherches. En 1972, auréolé de mon premier succès en tant que réalisateur, j'ai fait publier l'article sous le titre « The Kane Mutiny » qui occupait près de quinze pages dans le magazine. J'ai fait tout le travail de terrain, les recherches et les interviews, et la signature n'indiquait que mon nom, mais Orson avait joué un rôle clé dans la révision et la réécriture. Comment aurait-il pu en être autrement ? Il se battait pour sa vie. Voici des extraits qui résument l'argument central :

Au fil des années, M^{lle} Kael s'est opposée à ses collègues critiques qui estiment que, lorsqu'un film vise à atteindre le statut d'œuvre d'art, c'est le réalisateur, en tant que principal responsable, qui doit être crédité pour le succès ou blâmé pour l'échec du film. M^{lle} Kael, elle, ne partage pas ce point de vue. En prenant un grand réalisateur (Welles) et en cherchant à prouver qu'un de ses grands films (*Kane*) était en réalité l'œuvre d'un « vieux » scénariste (Herman J. Mankiewicz), membre et produit de l'ancien système hollywoodien, elle espère manifestement démolir cette idée une bonne fois pour toutes.

Welles était un choix habile. C'est quelqu'un que les gens aiment attaquer de toute façon. Qu'il mérite ou non toutes ces attaques est une autre question. On peut facilement soutenir qu'il les a cherchées, tout comme on peut dire aussi, et ce n'est pas seulement le cas à Hollywood, que la valeur d'un homme se mesure à l'enthousiasme avec lequel les autres essaient de le déboulonner. M^{lle} Kael [...] affirme que Mankiewicz, le scénariste de *Kane*, « a été contraint par le chantage à partager le crédit avec Welles ». Le plus triste est que, dans la version publiée du scénario de son propre film, Welles se retrouve accusé d'être, en somme, un menteur et un voleur. Eh bien, soit c'est vrai, soit ça ne l'est pas.

M^{lle} Kael relaie une anecdote particulièrement scabreuse du scénariste Nunnally Johnson. Selon elle, il lui aurait raconté que Mankiewicz lui avait un jour confié que Welles lui avait proposé un pot-de-vin de 10 000 dollars pour que son nom n'apparaisse pas au générique [...]. La réponse de Johnson, lorsqu'elle lui a demandé s'il croyait réellement à ce ragot, se passe de commentaire. Johnson a dit : « J'aime croire que c'est vrai. » [...] Charles Lederer [...] un ami proche de Mankiewicz, m'a dit qu'il ne croyait pas une seconde à cette histoire. Mais M^{lle} Kael, comme Johnson, « aimerait y croire » et laisse cette vilaine petite rumeur consignée dans son texte alors qu'elle n'est pas avérée.

« Manky se plaignait sans cesse et s'agaçait des modifications d'Orson », m'a confié Lederer. « Et je tiens aussi de Benny [Ben Hecht, le mentor de Lederer et l'un des meilleurs scénaristes] que Manky était très contrarié. Mais, voyez-vous, Manky était un excellent rédacteur — ce n'était pas vraiment un scénariste de cinéma. J'ai lu son script du film — la longue version intitulée *American* — avant qu'Orson ne commence vraiment à le retravailler et à en faire sa propre version... et je l'ai trouvé plutôt ennuyeux. »

M^{lle} Kael transforme cet épisode en un événement clé : la cause directe du scandale qui a failli entraîner la destruction du film. La maîtresse de William Randolph Hearst était l'actrice Marion Davies (une bonne partie des attaques de M^{lle} Kael contre le film visent les points où il s'éloigne de la véritable histoire Hearst-Davies), et Mankiewicz demanda à Lederer, qui était aussi le neveu de M^{lle} Davies, de lire le script et de lui dire s'il pensait que les

principaux intéressés, en particulier sa tante, seraient fâchés contre lui à cause de cela.

M^{lle} Kael écrit qu'après lecture, Lederer était extrêmement préoccupé, ce qui aurait finalement conduit à l'intervention des avocats de Hearst. « Ça », m'a dit Lederer, « c'est un mensonge à cent pour cent, inventé de toutes pièces ». Contrairement à ce qu'affirme M^{lle} Kael (qui n'a jamais pris la peine de vérifier auprès de lui), il n'a pas remis le script à M^{lle} Davies : « Je l'ai rendu à Mankiewicz. Il m'a demandé si je pensais que Marion serait offensée et j'ai répondu que je ne le pensais pas. Le script que j'ai lu ne contenait rien qui évoque Marion et Hearst. C'était surtout un scénario sur Robert McCormick. » McCormick, magnat de la presse à Chicago, avait divorcé de sa première femme, Edith Rockefeller, et épousé Ganna Walska, dont il avait tenté de faire une star de l'opéra. Kane divorce de sa première femme (la fille d'un président américain) et essaie de faire de Susan Alexander une star de l'opéra. M^{lle} Kael mentionne à peine ce parallèle évident, et son article passe son temps à le minimiser. Orson disait toujours que l'histoire du magnat de la presse de Chicago et de sa maîtresse sans talent avait bien plus inspiré l'histoire personnelle de Kane que le soutien de Hearst à la charmante actrice Marion Davies.

Lederer poursuivit : « De plus, je savais que Marion ne le lirait jamais. Comme je l'ai dit, [le script de Mankiewicz] était plutôt ennuyeux — ce qui ne veut pas dire que je trouve le film ennuyeux. Orson a dynamisé le matériau, l'a beaucoup transformé, et je crois qu'il l'a transcendé par sa mise en scène. Il y avait des éléments inspirés de Hearst et Marion — les puzzles, l'alcoolisme de Marion —, même si cela était davantage accentué dans le film que dans le script que j'ai lu, probablement parce que c'était un ressort commode pour caractériser le personnage féminin. »

Outre Lederer, j'ai retrouvé d'autres témoins directs, comme Richard Barr (anciennement Richard Baer), le producteur associé de *Kane*, qui, en 1972, était président de la League of New York Theatres et avait produit toutes les pièces d'Edward Albee, parmi beaucoup d'autres :

« Les révisions faites par Welles ne se limitaient pas à de simples suggestions d'ordre général, mais incluaient la réécriture effective de mots, de dialogues, la modification de séquences, d'idées et de caractérisations,

ainsi que la suppression et l'ajout de certaines scènes.» Ceci [...] provient d'une déclaration sous serment que Barr fit en mai 1941 concernant l'écriture de *Kane* (cette déclaration avait dû être faite à cause des problèmes — ou du risque de problèmes — provenant du clan Hearst) : «Mankiewicz a été engagé par Mercury ou RKO dans le but d'*aider* [c'est moi qui souligne] à écrire un scénario...»

M^{lle} Kael n'a pas pris la peine d'interviewer la secrétaire de Welles. Elle s'appelait Katherine Trosper et elle l'a accompagné depuis les premiers brouillons jusqu'à la version finale du film [...]. Lorsque j'ai récemment rapporté à M^{lle} Trosper les affirmations de M^{lle} Kael [et d'autres] selon lesquelles Mankiewicz était le seul auteur de *Kane*, elle a préféré en rire : «Alors j'aimerais bien savoir», a-t-elle dit, «ce que c'était que toutes ces pages que je tapais pour M. Welles à longueur de temps?».

«Il n'est pas possible», déclare M. Barr dans son affidavit, «d'estimer le nombre exact de réécritures complètes effectuées par Welles, car des modifications étaient continuellement apportées à des parties déjà écrites». Lors de mes propres entretiens avec M. Barr, il m'a dit se souvenir d'avoir vu Orson «fulminer contre les pages envoyées par Mankiewicz. Il trouvait qu'une grande partie était épouvantable». Barr affirme avoir lui-même «été dans la pièce et observé» l'écriture de plusieurs scènes importantes du scénario. M^{lle} Trosper confirme : «Orson écrivait et réécrivait sans cesse. J'ai vu des scènes écrites pendant la production. Même pendant qu'on le maquillait, il dictait des dialogues.»

M^{lle} Trosper et M. Barr sont actifs, en bonne santé, joignables, et vivent tous deux, comme M^{lle} Kael, à New York. Aucun des deux n'a reçu la moindre demande concernant leur participation à la création de *Citizen Kane*. Mais Welles non plus, d'ailleurs. En fait, rien n'indique que Kael ait interviewé quiconque ayant eu un rôle important dans la fabrication du film.

En 1940, l'année précédant *Kane*, le crédit de scénariste n'a été attribué à un réalisateur ou producteur que pour cinq films sur 590 sortis aux États-Unis. Dans deux de ces cinq cas, les producteurs (Gene Towne et Graham Baker) étaient des scénaristes devenus producteurs et écrivaient toujours leurs propres scénarios. Pourtant, M^{lle} Kael soutient qu'il était non seulement facile, mais courant à cette époque que

réalisateurs et producteurs s'approprient des crédits de scénariste qu'ils ne méritaient pas, car les véritables auteurs n'avaient alors aucun pouvoir pour les en empêcher. «C'est l'une des principales raisons pour lesquelles la Screen Writers Guild a été créée», explique Lederer. «Mais à l'époque de *Kane*, elle était déjà très efficace pour empêcher ce genre de choses. Il fallait déjà prouver, comme aujourd'hui, que le réalisateur ou producteur avait contribué à plus de 50 % du scénario.» Le cas de *Kane* n'a jamais été soumis au comité d'arbitrage du syndicat. «Si *Kane* était passé en arbitrage», conclut Lederer, «Orson aurait certainement gagné, et Manky devait le savoir». Loin d'avoir tenté de soudoyer son coauteur pour qu'il accepte de voir son nom retiré du générique, Welles, de sa propre initiative et sans y être obligé par contrat, a accordé à Mankiewicz la première place au générique.

Eh bien, Pauline Kael avait accordé à mes deuxième et troisième films des critiques plutôt positives, mais à contrecœur. Après la parution de cet article, elle n'a plus jamais eu un mot aimable ni pour eux, ni pour moi. Elle n'a jamais réagi autrement à ce texte, et n'a d'ailleurs plus jamais écrit d'article critique de fond par la suite. Pourtant, dans sa plus récente anthologie, elle l'a laissé tel quel, intact, comme si les témoignages des autres n'avaient aucune importance ou n'existaient pas, comme si les sentiments ou la réputation de Welles n'avaient aucune valeur.

De 1969 à 1977, tout en travaillant sur le livre et sur de nombreux projets de films, ceux d'Orson, les miens et ceux que nous avions en commun, je tins également le rôle d'agent de Welles. Je l'encourageai à rentrer en Amérique, à essayer d'y faire des films et l'aidai à préparer les apparitions triomphantes qu'il fit à la télévision dans l'émission de David Frost et le show de Dick Cavett. Après l'un de ces spectacles, Orson alla dîner avec Norman Mailer et je les rejoignis. Dès que nous fûmes installés, Norman posa des questions à Orson sur un plan de *Kane*. En grommelant, Orson répondit : «Oh, non, Norman, pas *Citizen Kane*!» Surpris, Norman hocha la tête et dit : «Oui, c'est comme moi avec *Les Nus et les Morts*.» «Exactement!», s'exclama Orson en éclatant de rire. Le seul film sur lequel on l'interrogeait était celui dont il avait le moins envie de discuter, surtout parce que c'était le seul dont on lui parlait. En fait, il n'aimait guère évoquer son travail passé. En revanche, un jour où nous étions en train d'évoquer Greta Garbo, une des actrices favorites de Welles, j'ai dit : «C'est quand même dommage qu'elle n'ait joué que dans deux vrais bons films, non?» Orson

m'a fixé du regard et a dit, calmement : « Il suffit d'un seul. »

Après les succès de mes deuxième, troisième et quatrième films, je fus en meilleure position pour aider Orson, et certains films virent presque le jour. Mais à chaque fois, tout tombait à l'eau : un thriller pour BBS/Columbia pour lequel personne ne s'accorda sur le casting ; une adaptation d'un roman de Conrad pour The Directors Company/Paramount (Orson fut payé pour le scénario, mais les droits du roman restèrent inaccessibles). Je crois que ce fut la dernière fois que Welles fut payé comme scénariste ou réalisateur par un grand studio. À peu près à la même époque en 1975, l'AFI (en grande partie grâce aux efforts de George Stevens Jr.) lui attribua son troisième Life Achievement Award pour l'ensemble de son œuvre, ce qui ne manqua pas d'exaspérer les anciens d'Hollywood, surtout ceux qui avaient du succès, car ils estimaient devoir être reconnus avant lui. La vieille génération le considérait toujours comme un trouble-fête dont les débuts avaient été surestimés. Je me suis retrouvé au milieu de toute cette affaire, aidant le producteur George Stevens Jr. à préparer un grand spectacle, tout en essayant de faire plaisir à un Orson très anxieux, qui redoutait que cette récompense ne marque la fin de sa carrière de réalisateur. À un moment donné, il m'a reproché d'avoir donné mon accord à l'équipe de Stevens pour montrer un extrait de *The Deep*, ce qu'il ne voulait pas. Mais en réalité, je n'avais fait qu'évoquer cette possibilité avec eux. Ce fut l'un des plus grands moments de tension entre nous : qu'il puisse me soupçonner de la sorte, après tout ce que nous avons traversé, m'a profondément heurté. Mais cela montrait à quel point il avait été souvent trahi par le passé. Il fit un discours mémorable à l'éloge des indépendants, des « marginaux » qui, comme lui-même, avaient besoin de plusieurs essais pour faire ce en quoi ils croyaient. Tous avaient les larmes aux yeux ; il fut acclamé, mais personne ne lui offrit ni travail ni financement.

Quand mes réserves s'épuisèrent à la suite de deux échecs, j'eus même du mal à convaincre le studio de payer normalement Orson comme acteur sur un film que j'étais sur le point de réaliser. À cause d'un conflit avec ce studio, au cours duquel Orson m'avait encouragé à me défendre au nom de la qualité, j'eus alors ma première grosse dispute avec un cadre, soutenu par Orson qui m'avait dit de tenir bon pour le noir et blanc. Le projet (*Nickelodeon*) a été brusquement annulé (bien qu'il ait été relancé plus tard dans des conditions bien pires). Et quand je lui rapportai cela, il me fit alors ce que je pris à l'époque pour une étrange remarque : « Bon, eh bien, c'est la fin de ma carrière à Hollywood. » J'avais l'impression que c'était à moi de dire ça mais, une fois de plus, Orson avait raison : pour

lui, rien ne marcha plus aux États-Unis. À présent, nous étions tous les deux des grenouilles.

À ce moment, nous étions devenus très proches, mais ensuite, nous nous sommes un peu éloignés. Il occupait ma maison de Bel Air quand j'étais en déplacement (en tout, environ deux ans). Il y tourna de nombreuses scènes de *The Other Side of the Wind* avec une certaine somme d'argent iranien — provenant ni plus ni moins que du beau-frère du shah d'Iran et qui permit de poursuivre le tournage jusqu'à son terme. Cela après qu'un autre producteur eût fui en Europe avec 250 000 dollars appartenant à Orson et n'ait plus jamais donné signe de vie (bien que je l'aie vu par la suite à la télévision recevoir un Oscar pour avoir coproduit le meilleur film étranger de l'année). Orson a failli réaliser un autre film (*Saint Jack*), mais après de nombreux retards liés au casting, deux des partenaires du projet — Hugh Hefner, le détenteur des droits, l'autre, et Cybill Shepherd, la coproductrice, codétentrice des droits, coscénariste et accessoirement ma compagne — ont souhaité que ce soit moi qui le réalise à sa place. Comme j'étais lié à elle financièrement, légalement et personnellement, je finis par me sentir obligé d'accepter. Welles me dit qu'il comprenait, mais cet épisode a mis un terme à notre collaboration. Le spectre qui planait en arrière-plan sur notre amitié — je jouais en quelque sorte le prince Hal et lui Henry IV (ou Falstaff) — devenait une réalité que nous n'avions voulue ni l'un ni l'autre. J'incarnais exactement le rôle que je jouais auprès du vieux « roi » Huston dans *The Other Side of the Wind*, le vieux réalisateur supplanté, ou, en termes symboliques, tué par le plus jeune. Je n'avais jamais vu les choses ainsi dans ma relation avec Orson, mais il devait y avoir pensé, sinon il n'aurait pas construit son personnage à ma ressemblance (du moins dans les aspects extérieurs du rôle). Orson traitait souvent de cette situation dramatique (y compris dans un film de tauromachie qu'il avait conçu bien longtemps auparavant, opposant un jeune et un vieux matador), mais le fait d'y être réellement confrontés nous sépara.

À cette époque, il m'avait déjà dit que notre livre, pour lequel nous avions reçu des avances de deux éditeurs (que j'avais dû finir par rembourser), ne pourrait pas paraître dans un avenir proche. McCalls lui avait offert un quart de million de dollars pour écrire ses mémoires, et il ne pouvait pas se permettre de refuser. Cela ne me dérangeait pas : c'était sa vie et l'un des seuls moyens de pouvoir non seulement subvenir aux besoins de sa famille mais aussi financer son véritable travail, ses nombreux projets de films. Toutes ses idées de films étaient, a minima, fascinantes.

En 1970, j'avais présenté Orson à mon vieil ami, le cinéaste Henry Jaglom, qui voulait engager Welles

comme acteur pour son premier film, *Un coin tranquille*, ce qu'il a fait. Lorsque Orson et moi nous sommes brouillés, Henry a pris la suite et a endossé le rôle que je tenais dans la vie d'Orson, ce qui m'a rassuré car je savais que l'affection et le respect de Henry pour Welles étaient sans limites. Jaglom était également l'un des meilleurs pour monter des deals financiers. Il a failli réussir à plusieurs reprises pour Welles, mais quelque chose bloquait toujours ces projets : aucune star masculine «bankable» n'a accepté de jouer dans son drame politique, *The Big Brass Ring* ; le financement de son projet relatant l'expérience de Welles sur la production théâtrale de *Broadway, 39e Rue* est tombé à l'eau à la dernière minute ; et il est arrivé la même chose pour son *Roi Lear* que devait financer le gouvernement français.

Orson, bien entendu, n'était que trop conscient de sa position difficile. Un jour, il avait fait une remarque sur mon statut d'artiste «populaire» et je lui avais demandé si c'était péjoratif. «Non, imbécile», répondit-il, avec une irritation quelque peu amusée, qui devint vite sardonique. «Ce n'est pas péjoratif, c'est un état de fait, tu es un artiste populaire, Shakespeare était un artiste populaire, Dickens aussi. Les artistes que je préfère sont des artistes populaires. J'aimerais bien en être un. Mais ce n'est pas le cas. Je suis comme Céline. Écrire des livres que personne ne lit.» Soudain, il fut pris d'un rire tonitruant. Mais c'était là le cœur du problème commercial de Welles : il n'avait jamais connu de grand succès au box-office, seulement un petit. Si l'on a eu ne serait-ce qu'un seul méga-succès, il y a toujours une chance d'en refaire un. Mais si une mauvaise distribution et des critiques mitigées vous empêchent d'atteindre le public, il n'y a pas grand-chose à faire. Pourtant, même si le grand public voyait rarement son travail, les connaisseurs — mais parfois aussi les amateurs — y avaient toujours accès, si bien que son influence est devenue omniprésente. Orson en était conscient, mais pour lui, cela n'avait aucune véritable valeur. Ce n'était que le style ou la technique que l'on copiait, jamais le fond.

Son père était un inventeur, sa mère une artiste, et Welles combinait les caractéristiques des deux. Il avait l'impatience d'un visionnaire qui imagine l'œuvre parfaitement achevée dans sa tête et dans son cœur, ce qui faisait que son élaboration était une étape décevante qui n'avait jamais aucune chance de pouvoir égaler l'idée qu'il s'en faisait. Car le processus s'alourdissait de tant de problèmes politiques, économiques, historiques et de tant d'impondérables dus au comportement humain qu'il était impossible de restituer sa forme originelle dans toute sa pureté. Un gentleman inventeur, comme le père d'Orson et Joseph Cotten dans *La Splendeur des Amberson*, est celui qui invente

non pour l'argent, mais pour le bien de la communauté ou pour le plaisir. (Comme le gentleman artiste qui crée pour l'amour de l'art.) Si personne ne le soutient dans son œuvre, il peut malgré tout s'en accommoder, car lui a vu le résultat, même s'il est le seul.

Mais Welles était aussi un artiste, un poète ténébreux fidèle à sa vision, si impopulaire soit-elle, et, comme Robert Graves (l'un de ses auteurs préférés) aurait pu le dire, Welles a payé un lourd tribut à la Muse qu'il servait.

Un roi puissant demanda un jour au poète : «Que pourrais-je vous offrir ? » Il répondit sagement : «N'importe quoi, sire... sauf votre secret.»

Carton d'ouverture de *Mr. Arkadin*

Robert Graves disait aussi que l'artiste ne pouvait échapper à l'époque dans laquelle il vivait, si opposé à cette période ou si en avance sur son temps fût-il. Orson était les deux à la fois. C'était aussi un homme très sensible qui, depuis le 6 mai 1915, avait traversé une série d'événements historiques et artistiques d'une rapidité stupéfiante — la Première Guerre mondiale qui faisait déjà rage, les femmes encore privées du droit de vote, l'avènement du cinéma, *Naissance d'une nation*, qui sortit cette année-là —, série dans laquelle il joua ensuite un rôle non négligeable jusqu'au 10 octobre 1985. Orson subit l'influence de ses parents vivant dans le Middle West du siècle passé, dans un monde qui partait à vau-l'eau ; sa vie personnelle se disloqua dès son plus jeune âge ; sa mère mourut quand il avait 9 ans, son père, quand il en avait 15. Si Orson a connu un quelconque paradis — et dans nos conversations, il n'en évoquait qu'un seul, un été idyllique de son adolescence —, on l'y a arraché très jeune.

Dans *Mr. Arkadin*, film brillant mais mutilé, un jeune aventurier se fait engager par un riche personnage international pour préparer un «dossier secret» sur toutes les activités de celui-ci avant qu'il ne devienne une grande figure du pouvoir. M. Arkadin, le scorpion dans ce film, interprété par Welles, veut que Van Stratten, la grenouille, retrouve tous les éléments troubles du début de sa vie afin de pouvoir en détruire les preuves et éliminer les témoins. C'était la version originale du scénario, et il y eut des moments où je crus jouer un avatar de Van Stratten auprès de Welles/Arkadin, car lors de nos conversations, enregistrées ou non, il était toujours très agité et agacé quand j'établissais des relations entre son travail et sa vie privée.

Un jour, alors qu'il était chez moi, à Los Angeles, j'entendis quelqu'un jouer doucement du piano au salon. Je vis Orson devant le clavier, essayant une ou deux notes d'une seule main. «Oh», j'ai dit, «je ne

savais pas que tu jouais du piano ». « Je ne joue pas », dit-il en s'arrêtant immédiatement. « Cela fait des siècles que je n'ai pas sorti une note. Je jouais avant. » Je lui ai demandé pourquoi il n'avait pas continué. « J'ai arrêté après la mort de ma mère. Je n'ai plus jamais touché au piano. » Pourtant, quand j'essayais de lier la perte de la mère d'Orson à celle de la mère de Kane — et donc du *Rosebud* de sa jeunesse —, Orson ne voulait pas en entendre parler. Il réfutait ce genre de lien, tout en s'attaquant à la critique moderne qui relie la vie des auteurs à leur œuvre. Mais, dis-je, pour les Français il n'y a aucune œuvre, il n'y a que des auteurs. « Eh bien, je ne suis pas d'accord », dit Orson enflammé, « moi je crois qu'il n'y a que des œuvres ».

L'étrange et cauchemardesque description qu'Orson a faite de la mort de sa mère (publiée dans le magazine français *Vogue* en 1982) suggère une perte bien plus grave que celle qu'il semblait vouloir avouer. Le gros plan sur la mère dans *Citizen Kane* lorsqu'elle appelle son fils pour le renvoyer, le gros plan de Kane quand il répond à la question « Tu sais comment sont les mères ? » par un petit « Oui » timide, les excuses du fils à sa mère morte à la fin des *Amberson...* voilà quels sont peut-être les moments les plus chaleureux et émouvants de toute la carrière cinématographique de Welles. Alors que nous discutons de John Ford, qui a toujours tendance à « sentimentaliser » ses personnages féminins, nous en arrivâmes à la propre mère de Welles. À 6 ou 7 ans, Orson piqua une colère épouvantable à propos de ses leçons de piano. Pour bien faire comprendre sa révolte, Orson grimpa sur le rebord de la fenêtre de l'appartement, menaçant de sauter si le professeur insistait. Le pauvre homme alla immédiatement chercher la mère d'Orson. « Mme Welles, il dit qu'il va sauter ! » Sur son rebord de fenêtre, Orson entendit sa mère répondre tranquillement : « Eh bien, s'il veut sauter, qu'il saute. » Peu après, Orson retourna à sa leçon de piano, la tête basse.

Pourtant, Welles refusait de relier ce genre d'incident à son œuvre, tout comme il refusait de se laisser photographier sans maquillage — le seul rôle qu'il ait interprété sans le moindre maquillage est celui d'Harry Lime, peut-être son personnage le plus corrompu et le plus populaire, dans *Le Troisième Homme* de Graham Greene/Alex Korda/Carol Reed. Jamais non plus il ne laissait un personnage rire comme lui. Tous les souvenirs de Welles sont marqués de ce rire volcanique et communicatif, un rire fort, puissant et intense qui résonnait souvent dans le labyrinthe de la comédie de la vie. Lorsque je voulus introduire ce rire dans un rôle que nous préparions pour lui, Orson ne voulut pas en entendre parler. Cela faisait partie de son sens aigu de la vie privée.

« *Rosebud* : mort ou vif », dit le producteur des actualités cinématographiques au début de *Citizen Kane*, avant de lancer son reporter à la recherche de la signification des dernières paroles de Kane. « Ce sera probablement quelque chose de simple. » Bien qu'Orson ait toujours exprimé un certain malaise vis-à-vis du procédé narratif de *Rosebud*, cette fin reste l'une des plus émouvantes de l'histoire du cinéma, et ce pour un certain nombre de raisons. Notamment parce que, aujourd'hui plus que jamais, la psychologie moderne et le traitement des problèmes mentaux relient tout à l'enfance. Orson lui-même a dit de Charlie Kane qu'il avait été « élevé par une banque » et que, par conséquent, on ne pouvait pas attendre de lui qu'il connaisse l'amour. Mais Welles lui-même avait perdu ses deux parents à l'âge de 15 ans. Il semble aussi s'être senti responsable des deux décès, ce qui est une manifestation assez courante de la culpabilité du survivant. Mais dans le cas de Welles, cette culpabilité est aggravée parce qu'on lui avait dit que pour le « bien de son père », il devait lui dire qu'il ne le verrait plus tant qu'il boirait. C'est l'amour vache prôné par les Alcooliques anonymes et tous les autres groupes de thérapie modernes qui traitent de la dépendance. Mais le père d'Orson est mort presque immédiatement après : il n'a pas pu s'arrêter de boire. Welles s'est toujours reproché la mort de son père et aurait même déclaré qu'il ne pensait pas qu'une telle culpabilité puisse être pardonnée. Il a donc vécu avec ce poids. Une partie d'Orson ne s'est peut-être jamais remise de ces deux événements tragiques, et c'est le cœur émotionnel du secret que Kane livre dans son dernier souffle : son enfance perdue. Comment Orson a-t-il pu ignorer ce lien personnel ? Étrangement, j'ai eu plusieurs fois l'impression qu'Orson attendait de moi une sorte de reproche parental que je n'ai pas eu le courage d'exprimer. J'avais l'impression que ce n'était pas mon rôle.

Une de ses remarques sibyllines, « La lune est très importante pour moi », peut faire référence au grand poète de la lune, Robert Graves, auteur des *Mythes celtes*, qu'Orson m'avait conseillé de lire au milieu des années soixante-dix (ainsi que *Les Mythes grecs*, du même auteur). Ce n'est qu'au début des années 1980, peu avant la mort d'Orson, que j'ai commencé à m'y intéresser et à les comprendre, donc, bien sûr, je n'avais pas saisi à quel point ces œuvres comptaient pour lui. Elles faisaient partie de son secret. On remarque dans les films de Welles une nette différence dans la façon dont il traite les personnages féminins après 1948 (année de la première parution des *Mythes celtes*), ce qui s'explique clairement par son assimilation de l'ouvrage historico-religieux de Graves, centré sur la figure de la femme.

Un autre jour, alors que je l'interrogeais sur sa religion, il grommela que cela ne me regardait pas, puis il s'adoucit pour me dire qu'il avait été élevé dans la foi catholique. « Et », ajouta-t-il avec un léger sourire ironique, « catholique un jour, catholique toujours, paraît-il ». Pourtant, son catholicisme revendiqué ne l'a pas empêché de divorcer deux fois, puis de vivre avec une autre femme pendant plus de vingt ans alors qu'il était encore marié à sa troisième épouse. Il n'était pas particulièrement proche de ses trois filles, même s'il l'était davantage avec la benjamine, Beatrice. Il disait qu'il aurait dû avoir un fils parce qu'il « ne savait pas y faire avec les femmes ». Un soir, Orson m'a lu de façon magistrale quelques-unes des histoires hilarantes de P. G. Wodehouse. Je lui ai demandé s'il les avait lues à ses enfants, et il a répondu que non. Pourquoi pas ? « Elles ne me l'ont jamais demandé. »

Il existait cependant un lien profond entre Welles et Oja Kodar, qui m'a toujours semblé inconditionnel. Orson n'était pas le même avec Oja et il se comportait différemment avec les autres lorsqu'elle était présente. Elle savait comment le taquiner, se moquer gentiment de lui ou le pousser dans ses retranchements comme personne n'aurait osé. Welles était souvent très prude dans ses propos sur le sexe ou sur la vulgarité : il n'aimait généralement ni l'un ni l'autre en sa présence — sauf si Oja en prenait l'initiative (la langue serbo-croate ayant dans son arsenal quelques expressions notoirement obscènes ou blasphématoires). Oja adorait s'aventurer dans ces eaux parfois salées, car cela embarrassait Orson autant que cela l'amusait. Il était à la fois scandalisé et ravi. L'amour dans son regard n'en devenait que plus intense.

Un jour, en 1973, dans un petit rade d'une ruelle parisienne perdue où Orson m'avait emmené dîner, il m'a confié qu'une série de terribles malentendus avec Oja l'avait plongé dans l'une des périodes les plus sombres de sa vie, un épisode dont il ne m'a parlé qu'une seule fois. Oja s'est confiée à moi sur ces événements bien des années plus tard. Ils s'étaient rencontrés et avaient eu une liaison pendant le tournage du *Procès* ; à la fin du tournage à Paris, Orson a quitté Oja brusquement parce qu'on lui avait annoncé que sa femme avait un cancer. Lorsque cela s'est avéré être une fausse alerte, Oja avait disparu, croyant qu'il avait trahi leur amour et simplement rejoint sa femme et sa fille. Oja a alors traversé une période très difficile. Ce qu'elle ignorait, c'est qu'Orson tentait de la retrouver. Elle lui avait écrit une lettre passionnée pour lui dire ses quatre vérités, et il lui avait répondu avec une lettre tout aussi passionnée, mais il n'avait aucune adresse à laquelle l'envoyer. Deux ans plus tard, elle le surprit un jour à son hôtel parisien — elle avait alors un petit ami français et voyait Orson à la demande de ce der-

nier, qui espérait décrocher un rôle — et Orson avait avec lui la lettre d'Oja, ainsi que sa réponse, dans une petite boîte métallique qu'il disait porter sur lui depuis qu'il l'avait reçue. Welles décrira cette lettre dans une scène de son scénario non tourné, *The Big Brass Ring*. Le personnage principal, Pellarin, explique :

Ce que j'avais écrit, c'est que je ne la quitterais jamais, même pour un jour, jusqu'à ma mort. Je lui ai refait les mêmes promesses ce soir-là et tout ce qu'elle a fait, c'est rire... Et j'ai ri avec elle dans l'espoir de m'immiscer dans ses pensées... Mais c'est quasiment impossible.

Dans sa lettre, Orson décrivait son obsession à la retrouver ; dans *The Big Brass Ring*, il met à nouveau ses mots dans la bouche de Pellarin :

Elle avait une façon de marcher si particulière — un rythme dans sa démarche, que ses talons imprimaient sur le trottoir. Je le reconnaîtrais n'importe où.

Il y a trois ans, j'étais à Paris [...]. J'y allais chaque fois que je pouvais inventer une excuse [...]. Je cherchais encore une trace d'elle.

Là où le boulevard Saint-Michel débouche sur le quai : c'est là que ça s'est passé. À peu près à cette heure-ci, à cette période de l'année... j'étais là, quand soudain... j'ai entendu ces pas, et il m'a semblé (juste un instant) que ma bien-aimée s'avançait vers moi — se pressait — comme si elle m'avait retrouvé dans la foule...

Je suis resté là à attendre de sentir son contact : la façon dont elle me prenait par la manche. Je ne me suis pas retourné [...]. J'avais peur de me retourner [...]. Je savais qu'il n'y avait personne.

Quand Oja est repartie, Orson a engagé un détective privé pour la retrouver puis s'est rendu à son appartement, elle a refusé de lui ouvrir et il a forcé la porte. Finalement, Oja a cédé mais a refusé ses propositions de mariage. Elle préférerait désormais sa liberté. Leurs malentendus, les années perdues et les épreuves d'Oja ont forgé entre eux un lien étrange et indéfectible. Paola restait l'épouse officielle d'Orson Welles (et, ironie du sort, elle a trouvé la mort dans un accident de voiture moins d'un an après la disparition de Welles), mais Oja était clairement sa compagne, sa confidente, sa complice, sa muse la plus proche.

Orson ne rédigea jamais ses mémoires. Plus tard, il me demanda ce qu'était devenu notre livre — il se trouvait je ne savais où dans un garde-meubles

alors que j'affrontais de graves difficultés financières (qui devaient me mener à la faillite et à une sorte de dépression durant l'été 1985, quelques mois avant la mort d'Orson). Lors d'une conversation téléphonique, il me dit qu'il espérait que je n'allais « tout simplement » pas publier le livre après sa mort, suggérant par là que je savais parfaitement où il était et que je le gardais pour moi. Cela me troubla tant que, lorsque je pus me rendre au garde-meubles, je retournai mes cartons et envoyai tous les documents à Orson — sans garder de copies — avec un petit mot, disant qu'effectivement c'était sa vie, et qu'il pouvait en faire ce qu'il voulait. Orson m'appela pour me remercier chaleureusement et me dire qu'il était très touché. Il m'expliqua qu'il n'avait pas grand-chose à laisser à Oja et que, s'il lui arrivait quelque chose, il avait l'intention de lui léguer ce livre. Et c'est ce qu'il a fait.

Après la mort d'Orson, quand Oja me demanda de l'aider à préparer la publication des entretiens, ma vie professionnelle et privée, toujours perturbée, ne me permettait pas de consacrer du temps à une telle entreprise. Pourtant, quand elle me parla de confier la tâche à Jonathan Rosenbaum, je trouvai son idée excellente, et je la mis en contact avec mon agent littéraire à New York, Sherry Arden, qui proposa le manuscrit à Craig Nelson de chez HarperCollins. Craig et Jonathan avaient déjà travaillé ensemble, et leur aide a été fort précieuse pour donner à cet ouvrage une forme proche de celle qu'Orson et moi avions imaginée. Ni Orson ni moi ne trouvâmes le temps d'établir une version finale d'aucun des chapitres, et je ne peux affirmer avec certitude quelles parties il aurait ajoutées. Je sais qu'il aurait voulu inclure davantage de mes textes critiques, mais Jonathan a dû en supprimer la plupart pour laisser plus de place aux entretiens.

Bien avant la mort de Welles, comme je l'ai dit, j'avais fini par apprécier *Le Procès*. Au milieu des années 1970, alors que nous étions à Paris, Orson m'avait dit : « Tu sais pourquoi tu n'aimes pas *Le Procès* ? Tu n'as pas vu à quel point c'était drôle, à quel point je voulais que ce soit drôle. Tony Perkins et moi nous n'arrêtons pas de rire pendant le tournage. » Pour étayer son point de vue, il m'invita à une projection parisienne du film, grande cérémonie en smoking qui se déroulait en son honneur. (Il avait exigé 5000 dollars à ses hôtes rien que pour les honorer de sa présence. « Les honneurs ne paient pas les films ! », m'avait-il dit.) Pendant la projection, assis à côté de lui, j'ai enfin compris clairement ses intentions : une sorte de satire tragique sur la force de la loi qui transmet aux gens une espèce de sentiment de culpabilité, même si la plupart du temps on n'arrive pas à le définir exactement. Nous éclatons de rire devant des scènes que le reste de la salle, remplie d'intellectuels guindés, ne trouvait

pas même vaguement amusantes : après tout, Kafka et Welles, c'était du sérieux. Le public nous lançait de grands « chuuut ». Il s'agissait pourtant d'un parfait exemple d'humour noir. Le lendemain, Orson me dit que, la veille, il y avait eu une autre projection sur la Rive gauche et que toute la salle avait ri.

En 1991, pour son cinquantième anniversaire, *Citizen Kane* fut projeté dans de nombreuses salles à travers tout le pays et remporta un grand succès. Le public parlait de sa modernité. Un an plus tard, la même chose s'est produite pour son *Othello* dans une moindre mesure. Oui, Welles avait eu quarante, cinquante ans d'avance sur son temps. Pour survivre à toutes les situations qu'il a traversées, il s'est montré excessivement courageux et tout à la fois dange-reusement sensible et vulnérable, de manière bien plus douloureuse que son apparence autoritaire et sa personnalité exubérante ne le laissaient penser. Son assurance n'était que le revers d'un fort sentiment d'insécurité. Quand je lui ai demandé s'il avait déjà rencontré ses deux auteurs favoris, Isak Dinesen et Robert Graves, il m'a répondu non d'un signe de tête. « Et pourquoi ? », lui demandai-je. Il répondit : « J'ai eu peur de les ennuyer. » Je ris, mais son ton était grave. Certains l'accusaient de perdre son sang-froid : après s'être entendu dire pendant des années qu'on n'est bon à rien et s'être vu refuser la possibilité de travailler dans son domaine, il y a de quoi vivre des moments de découragement, de dépression et même de terreur. Pourtant, même au plus bas, Orson avait une nature toujours vaillante qui semblait indestructible, si l'on prend en compte les combats qu'il avait dû mener pendant toute sa vie. Il est mort à son bureau en train d'écrire un scénario.

« Que s'est-il passé après *Citizen Kane* ? » est certainement la question qu'on se pose le plus souvent à propos de Welles. Notre livre avait pour but d'apporter une réponse définitive à cette question tant qu'il était encore en vie. Aujourd'hui se pose une question bien plus pertinente le concernant : comment a-t-il pu accomplir autant de choses dans un secteur aussi commercial sans jamais connaître un grand succès public ? Il est aussi important de noter qu'Orson était en décalage avec les différentes époques politiques qu'il a traversées. C'était un démocrate, fervent partisan de Roosevelt, et à l'époque du maccarthysme, beaucoup de démocrates rooseveltiens ont été accusés d'être communistes. Si Welles a quitté les États-Unis pour travailler exclusivement en Europe de 1948 à 1955, soit à peu près au moment le plus féroce de la chasse aux sorcières et des listes noires, je doute qu'il s'agisse d'une coïncidence. Orson avait tout simplement disparu. Pourtant, les épuisants démêlés qu'il a eus avec le fisc américain après 1946

ne se sont pas calmés. D'ailleurs, de récentes lois sur la liberté d'information ont révélé une concomitance étroite entre la surveillance anticomuniste du FBI dirigée par Hoover et les pressions du fisc. Il semble qu'il existait au FBI un dossier assez volumineux sur Orson Welles. Sans doute parce qu'Orson a épousé de nombreuses causes de l'aile gauche des démocrates rooseveltiens dans les années trente et quarante. Beaucoup de ses émissions de radio du milieu des années quarante étaient politiquement engagées, et ce type de programmes était déjà passé de mode à la fin de la décennie. Le pays avait changé. Et deux autres célèbres démocrates rooseveltiens ont changé avec lui : Sinatra et Reagan. Orson et Frank sont restés des amis du show-business, mais ils ne parlaient jamais politique.

Et ce qu'il avait dit dans la version originale de *La Splendeur des Amberson* sur la destruction de l'environnement par la technologie et la détérioration de la qualité de la vie n'était devenu que trop vrai. La perte de la version complète des *Amberson* est certainement la plus tragique de l'histoire du cinéma, avec celle de la version longue des *Rapaces* de von Stroheim. Ces deux films présentaient une vision terriblement sombre des problèmes de l'Amérique qui, aujourd'hui, semble malheureusement moins pessimiste que prophétique.

Pour certains d'entre nous, Orson était une sorte de conscience artistique. Son influence a laissé une trace indélébile dans mon travail et celui de nombreux autres réalisateurs actuels et à venir. Que l'artiste américain qui électrisait le public, qui avait transformé et redéfini la radio, ouvert la voie (que personne n'a suivie) à la télévision et réalisé des films qui inspirèrent plus de cinéastes que n'importe qui d'autre depuis D. W. Griffith, ait fini par faire des publicités pour du vin à la télévision en dit plus sur le déclin culturel de notre société que sur le destin personnel d'Orson Welles.

Un jour, alors que je me lamentais sur la fin de l'âge d'or du cinéma, Orson éclata de rire. « Voyons, qu'est-ce que tu espérais ? Même la Renaissance n'a duré que soixante ans ! » Dans le même ordre d'idées, nous ne devrions pas nous soucier de ce que Orson Welles ne nous a pas donné, mais au contraire nous féliciter qu'il nous ait légué autant d'œuvres d'une telle portée. George Bernard Shaw disait qu'il était difficile d'exercer une influence durable en tant qu'écrivain car, ou l'on a du succès, et on devient un classique que personne ne lit, ou l'on est un amuseur public, et personne ne vous prend plus au sérieux. C'est d'autant plus difficile quand l'artiste sérieux doit se faire entretenir par l'amuseur qui est en lui. C'est la corde raide sur laquelle certains artistes américains doivent marcher et, si l'on prend cet obstacle supplémentaire

en compte, l'héritage d'Orson en devient d'autant plus extraordinaire.

Max Beerbohm, un autre des auteurs favoris de Welles, divisait les gens en deux catégories : les hôtes et les invités. Orson disait qu'il était de toute évidence un hôte, mais il reconnaissait aussi être souvent un invité qui arrivait à reculer tout en étant le dernier à partir. Pour le livre, quand je lui ai demandé s'il divisait le monde en scorpions et grenouilles, il m'a répondu en souriant : « Non, il y a beaucoup d'autres animaux. » Les requins par exemple, dans *La Dame de Shanghai*, qui s'entre-déchirent et finissent par se dévorer eux-mêmes. Orson était fasciné par les contradictions des gens et de leurs attitudes, peut-être parce qu'il était lui-même un personnage contradictoire. Je l'ai vu lors d'un talk-show de la fin des années soixante-dix, et l'attitude qu'il me manifesta sur les ondes n'avait rien d'amical. Je lui envoyai un petit mot, disant que j'avais voulu savoir ce qu'il éprouvait et que je pensais l'avoir découvert. Le lendemain, je reçus une enveloppe, avec deux lettres séparées, plus un petit mot. La première lettre tenait en deux paragraphes très austères, disant qu'en effet je méritais bien quelques critiques et que ma susceptibilité était déplacée. Dans la deuxième, beaucoup plus longue, il s'excusait lamentablement et regrettait ses propos qu'il considérait comme une trahison. Le petit mot qui y était attaché précisait que, puisque chaque lettre était valable, il avait envoyé les deux.

L'acteur-auteur Micheál Mac Liammóir, qui joua le rôle de Iago dans *Othello* d'Orson, le connut beaucoup mieux que je ne le connaîtrais jamais, et ce dès les premiers rôles qu'il obtint à l'âge de 16 ans. Il écrivit :

Le courage d'Orson, comme tout le reste, son imagination, son égotisme, sa générosité, sa dureté, sa retenue, son impatience, sa sensibilité, sa grossièreté, son esprit visionnaire, est magnifiquement hors de proportion.

Et le grand poète-cinéaste français Jean Cocteau écrivit :

Orson Welles est une manière de géant, au regard enfantin, un arbre bourré d'oiseaux et d'ombre, un chien qui a cassé sa chaîne et se couche dans les plates-bandes, un paresseux actif, un fou sage, une solitude entourée d'humanité.

Je m'étais déjà servi de ces citations dans ma monographie avant d'avoir rencontré Orson et j'ai découvert à quel point elles étaient justes. J'avais également cité ce qui, trente ans plus tôt, me paraissait

être son credo et qui me semble toujours d'actualité aujourd'hui : « Je veux utiliser la caméra comme un instrument de poésie. »

Mais je vois l'Orson du show-business protester, dire que c'est exactement le genre de déclaration que tout le monde fait dans les festivals de cinéma européens, et une fois de plus son rire majestueux m'aurait emporté. Qu'est-ce qu'il voulait dire par là ? Qu'importe. Ses films nous donnent de véritables réponses, et plusieurs d'entre eux occupent une place de plus en plus incontestable parmi les œuvres les plus remarquables et authentiques du cinéma.

Nous nous parlâmes pour la dernière fois quelques semaines avant sa mort. Nous avions beaucoup ri avant que je lui avoue que j'avais commis de terribles erreurs. Soudain grave, il dit qu'il avait fait, lui, tant d'erreurs qu'il lui semblait impossible de traverser la vie sans en commettre par milliers. À ce moment précis, Orson fut interrompu par Oja qui l'appela de Yougoslavie. Il me dit que nous en reparlerions bientôt. Nous n'en eûmes jamais l'occasion. Plus tard, j'ai compris que lors de notre dernière conversation, nous avions fait amende honorable pour toutes les erreurs que nous avions commises l'un envers l'autre. C'était une reconnaissance pudique de deux survivants des guerres terrestres, écorchés et abasourdis, mais encore pleins de vivacité. Ces guerres dont parlaient les films d'Orson : les batailles entre des hommes et des hommes, entre des femmes et des hommes, qui conduisent à leur destruction mutuelle et à un monde en équilibre instable au bord du précipice.

Que notre relation ait commencé et se soit terminée au téléphone semble étrangement approprié pour deux travailleurs dans notre ère d'art technologique, la première de l'histoire où nous avons tous deux servi de cobayes. Que notre amitié ait suffisamment résisté pour que nous puissions gentiment reconnaître nos erreurs mutuelles tient pour moi du miracle en la circonstance, comme si le scorpion et la grenouille étaient arrivés vivants sur l'autre rive. Je lui en serai toujours reconnaissant, comme je le suis d'avoir rencontré Orson.

Mon souvenir préféré ? Il y en a tant : comme, par exemple, Orson sortant de mon bureau en courant pour ne pas manquer une seule seconde de sa rediffusion favorite du *Dick Van Dyke Show* dans sa chambre ; Orson à Paris, arpentant les rues, la nuit, soliloquant pour savoir qui devait jouer le vieux réalisateur, lui ou Huston, voulant garder le meilleur rôle pour lui-même — « Pourquoi renoncer à ce rôle ? » —, mais sentant qu'il conviendrait mieux à Huston ; Orson en voiture qui, lorsqu'on lui demande de mettre sa ceinture, se la passe autour du cou comme une écharpe ; Orson sautant dans un taxi new-yorkais, donnant l'adresse et

ajoutant d'une voix de bateleur : « Et un doublon d'or si vous nous y amenez avant la nuit ! » ; Orson, dans un bungalow du Beverly Hills Hotel, regardant John Huston en direct à la télévision recevoir un Oscar d'honneur pour Welles ; Huston a brandi la statuette en disant qu'il la remettrait à Orson en Espagne, et Welles s'est écrié « Je t'attendrai, John ! », puis a éclaté de rire. Quand je lui ai demandé pourquoi il n'était pas allé chercher la récompense lui-même, il a secoué la tête avec un léger sourire : « Oh non, je ne vais pas leur faire ce plaisir. » Et un dernier souvenir, vivace, Orson sous les arbres la nuit, sur un trottoir de Beverly Hills, exécutant soudainement un numéro de claquettes tiré d'une comédie musicale qu'il avait écrite en classe à l'âge de treize ans. La pleine lune illuminait le visage d'Orson, qui nous regardait, avec l'air d'un adolescent charmeur, pas encore entravé par les légendes, les mensonges, les erreurs, les triomphes et les échecs, et qui avait encore le monde à conquérir.

Peter Bogdanovich
New York, novembre 1997

ROME

LE THÉÂTRE

MOBY DICK—REHEARSED

ACTEUR RADIOPHONIQUE

D. W. GRIFFITH

HOLLYWOOD

JOHN BARRYMORE

THE GREEN GODDESS

JOHN FORD

AU CŒUR DES TÉNÈBRES

THE SMILER WITH THE KNIFE

LES COMIQUES

TOO MUCH JOHNSON

HEARTS OF AGE

LA TAUROMACHIE

L'IRLANDE