

Effets de mise en abyme dans l'œuvre d'Orson Welles : *The Magnificent Ambersons* (1942) et *The Trial* (1962)

Duarte MIMOSO-RUIZ
Toulouse II

*I wrote the script and directed this
film. My name is Orson Welles*

Les deux films d'Orson Welles auxquels nous nous intéresserons plus particulièrement, *The Magnificent Ambersons* (1942), d'après le roman de Booth Tarkington qui avait fait l'objet d'une série radiophonique en octobre 1939 (Welles-Bogdanovich, 372) et *The Trial* (1962), d'après le célèbre roman de Kafka (1924), marquent, à travers une vingtaine d'années d'écart, le parcours et la maîtrise filmique du cinéaste. Notre étude se fera sous le signe de la narratologie filmique comparée

Or, s'ils manifestent, dans leur structure respective, une symbolique qui leur est propre, ils renvoient aussi et surtout à l'architexte filmique, à la construction primordiale et inaugurale, voire aux "mises en abyme" icono-sonores, de *Citizen Kane*.

De fait, les deux films de Welles dévoilent, à l'instar de *Citizen Kane*, dans leur "monstration" audio-visuelle, le cadre dans le cadre (l'écran secondaire, le surcadrage à travers la Porte de la Loi, les portes des espaces privés ou judiciaires dans *The Trial*) et évoquent, de manière obsédante, la "mise en abyme" de l'héraldique. Ils évoquent l'effet cinématographique du film dans le film, à travers des figures réflexives types, des apologues (tels "Devant La Loi" dans *The Trial*, l'histoire de l'Indien Vendonah dans les *Ambersons*) ou encore avec des citations autoréférentielles qui présentent différents exemples d'emboîtement.

Le travail des films opère également une déconstruction exemplaire de l'illusion cinématographique en exhibant l'appareillage de manière directe (générique de fin des *Ambersons* avec la présentation de la table de montage, du micro) ou indirecte

Spectacle et specularité

(l'appareil de projection de diapositives, avatar de la mythique lanterne magique productrice d'images renvoyant aux origines du cinéma dans *The Trial*, cf. Mannoni). Alors que dans sa quête de l'illusion référentielle, le cinéma classique tend à rendre homogènes des éléments par nature hétérogènes et pluriels (matières iconiques, musicales, bruitage, etc.), avec les deux films de Welles, nous assistons, au contraire, à l'élaboration de la disparité, à une exhibition des contradictions de l'audio-vision.

Les œuvres de Welles se placent sous le signe de l'artifice, et surtout d'une ambiguïté située entre le "Kitsch" (héritage du Romantisme sentimental du dix-neuvième siècle, "Besoin de se regarder dans le miroir du mensonge embellissant et de s'y reconnaître avec une satisfaction émue", selon Kundera citant Hermann Broch dans *l'Art du Roman*), pour les *Ambersons*, et la modernité en ce qui concerne *The Trial*, sans que, toutefois, l'idéologie sous-jacente de Welles soit moderne.

Si nous pouvons définir, à la suite de Lucien Dällenbach, André Gardies (1980) ou Christian Metz (1991) la mise en abyme comme un miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par "reduplication simple ou spéculaire" (Gardies, 1980, 79), alors nous pouvons affirmer que les deux films wellesiens, dans leur singularité, nous confrontent, à travers l'autoréflexion, à l'énonciation et aux codes du récit.

Au niveau de l'énoncé comme de l'énonciation, grâce à la duplication interne, la mise en abyme est, en effet, à la fois "révélatrice" et "antithétique" (Gardies, 1980, 79) dans ces deux œuvres de Welles. Elle est tout d'abord révélatrice, et cela de trois manières différentes que nous allons énumérer ci-dessous :

- par répétition : à travers la reprise de segments filmiques tels que "Devant la Loi", l'apologue Kafkaïen qui encadre *The Trial* dans le prologue comme dans le final, en une réélaboration wellesienne obsédante des données textuelles de Kafka;

- par condensation : la reprise des mêmes éléments est déplacée, condensée dans l'entretien illustré par des diapositives entre K. — Anthony Perkins — et Maître Hastler — Orson Welles — à propos de la Porte de la Loi (segment 38);

- par anticipation : Vendonah préfigure le destin de George Amberson Minafer; il est corrélé, en amont, à l'histoire du père de Lucy, Eugène Morgan. Les indications fournies dans *l'hic et nunc* de la diégèse seront ainsi développées ultérieurement. La mise en abyme, dans ces différents cas de figure, est bien révélatrice puisqu'elle opère déjà, à ce niveau, une "monstration" : elle montre la manière dont fonctionne le texte filmique tant au niveau fictionnel qu'au niveau narratif.

La mise en abyme est aussi, et de façon corrélatrice, antithétique, puisque, à travers le principe de duplication, elle "contredit le fonctionnement global du texte filmique qui la contient" (Gardies 1980, 79). En ce qui concerne cette fonction antithétique deux cas de figure sont possibles : le texte filmique qui accueille la mise en abyme tend vers l'unité, et c'est le cas dans les *Ambersons* avec une réflexion sur la grandeur et la décadence d'une grande famille des Midlands, soit il tend vers la multiplicité, c'est le cas pour *The Trial*.

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

Dans les *Ambersons*, le Programme Narratif (PN) (Greimas & Courtés, 1979) inaugural est constitué par la relation entre S1, Eugène Morgan, et O1, l'objet qui s'incarne en la personne d'Isabel Amberson, face aux opposants constitués par Wilbur Minafer, le fiancé et futur mari d'Isabel, et la société de Midwestern City bouleversée du fait des innovations techniques modernes (l'automobile) de S1.

- Un PN intermédiaire instaure l'anti-sujet S2, George Amberson Minafer, le fils "impossible" de Wilbur et d'Isabel qui désire conquérir Lucy, fille de l'ancien prétendant d'Isabel, Eugène Morgan (Joseph Morgan), tandis que l'opposante à l'objet de la quête de S2 est tante Fanny (Agnes Moorehead) secrètement amoureuse d'Eugène.

- Le PN de clôture marque un retour, une réflexivité face au PN inaugural : Eugène Morgan veut, en effet, à nouveau épouser Isabel devenue veuve. Les opposants qui interviennent déjà dans le PN intermédiaire sont George et tante Fanny avant la réconciliation finale (après la mort d'Isabel et l'accident de George qui a été hospitalisé).

A travers la double quête d'Eugène Morgan et de George Amberson Minafer, quête dont l'enjeu n'est autre qu'Isabel, nous voyons se dégager une structure réflexive doublement œdipienne et inverse, laquelle est, rappelons-le, déjà à l'œuvre dans le roman de Booth Tarkington et le scénario original de Welles, comme en témoignent les scènes du film qui durent être coupées (Welles-Bogdanovich, 473-501).

Le PN intermédiaire est lui-même enchâssé dans l'apologue de l'Indien Vendonah ("celui qui écrase tout") avec le récit que Lucy adresse à son père Eugène. Vendonah se manifeste comme un double transparent de George, un "ego alter" (E. Morin) d'Eugène, lié à un modernisme ravageur. L'"hybris" de la "technè", toute la "démésure" de George, s'opposent à l'autarcie passéiste des vieilles valeurs incarnées par les Ambersons.

Au niveau de l'énonciation et de l'énoncé, l'apologue de Vendonah souligne la réflexivité de l'œuvre wellesienne, non seulement pour les ocularisations mais également les focalisations ("savoirs") spectatoriels induites du verbal (le discours de Lucy) et de l'iconique (le travelling arrière qui structure, avec des pauses, tout ce plan-séquence). Le Signifiant/Signifié de dénotation informe ici, de manière privilégiée, le Sa/Sé de connotation qui rétroagit en chaîne sur la dénotation (R. Barthes).

Face à la structure de base des *Ambersons* qui tend vers l'unité grâce à la mise en abyme, nous opposerons le texte filmique de *The Trial*, transposition wellesienne du roman de Kafka, lui-même inachevé, texte troué et fragmentaire par excellence qui nous présente de multiples P.N. intermédiaires articulés de manière assez lâche, une suite d'épisodes où se lit le reflet de la condition "absurde" de K. et de l'Homme en général. Avec la mise en abyme constituée par "Devant la Loi", l'apologue kafkaïen est transposé iconiquement par l'écran d'épingles (voir ci-dessous), une composition décorative abstraite et géométrique d'Alexéieff, en un film dans le film.

Si l'œuvre de Kafka a été corrélée par la critique à la

Spectacle et specularité

peinture et à la photographie (W. Benjamin; M. Collomb), la situation diégétique et filmique s'inscrit quant à elle sous le signe d'une double transposition, puisque la parabole est matérialisée, à travers les images-tableaux de l'écran d'épingles d'Alexandre Alexéieff et Claire Parker — un jeu d'ombres et de lumières sur des dessins en relief créés avec des épingles que l'on peut plus ou moins enfoncer dans une épaisse toile blanche (Mimoso-Ruiz, 1992, 94).

Les tableaux d'Alexandre Alexéieff, au nombre de dix-huit, défilent sur l'écran pendant trois minutes, selon l'ordre de la successivité commandée par la voix off omniprésente. Le mouvement est marqué par le passage des tableaux qui renvoient simultanément à deux formes artistiques : l'illustration et le cinéma lui-même, du fait du montage. Ce dernier s'affirme en effet dans l'articulation et l'enchaînement d'une image à l'autre produisant un rythme qui est aussi l'une des préoccupations propres à l'art wellésien. Le metteur en scène affirmait, effectivement, à propos du rythme et du montage : "Je cherche le rythme exact entre un cadrage et le suivant. C'est une question d'oreille, le montage est le moment où le film a affaire avec le sens de l'ouïe. Les images elles-mêmes ne sont pas suffisantes [...]. L'essentiel est la durée de chaque image, ce qui suit chaque image, c'est toute l'éloquence du cinéma que l'on fabrique dans la salle de montage" (Bazin, 98-9).

La surface recouverte par les épingles des tableaux d'Alexéieff se confond aussi avec la surface de l'écran et renvoie à des plans cinématographiques dotés d'échelles diverses, de cadrages différents. Ces tableaux d'épingles, à travers la perspective et la profondeur de champ, l'opposition entre le noir et le blanc, la lumière et l'obscurité, se présentent comme une mise en abyme des codes esthétiques du film de Welles. Le cinéaste américain a choisi Alexéieff pour illustrer le prologue de son film, parce qu'il connaissait l'art d'Alexéieff (gravures et animation depuis la célèbre *Nuit sur le Mont Chauve* en 1893) et que cette technique correspondait aux visées esthétiques wellésiennes. Les tableaux d'Alexéieff donnent l'impression d'avoir été élaborés grâce au gros trait d'un crayon noir, or Welles, parce qu'il était opposé aux demi-teintes, voulait précisément une "agressivité entre l'ombre et la lumière proche des anciennes pellicules, des photos renvoyant à l'imprimerie, au trait" (E. Richard).

Nous devons souligner, d'un point de vue esthétique, dans le dixième tableau, l'instant où la neige tombe si abondamment que le tableau devient alors presque blanc. Nous assistons chez Alexéieff à une animation et à un pointillisme proches de ceux de Seurat.

Par ailleurs, la neige a aussi une valeur plastique et esthétique attestée dans l'œuvre antérieure de Welles comme la boule de verre contenant de la neige dans le prologue de *Citizen Kane* (1941) et renvoyant à la thématique de l'enfance et de l'innocence.

La transition d'une image à l'autre est réalisée par des effets optiques, c'est-à-dire soit par des volets de bas en haut (effet de balayage ou de "rideau" d'un plan par le suivant), soit par des

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

surimpressions et des fondus-enchaînés qui permettent de rythmer les différentes étapes du récit (ainsi le passage du plan 11 au plan 12 et du plan 17 au plan 18) afin de donner un relief particulier à la confrontation des deux personnages de la parabole filmique ou de scander le passage des saisons et des années, dans l'imaginaire du spectateur. L'élément iconique de la Porte de la Loi, itératif, multiplié au niveau de l'image dans le jeu du clair-obscur ou de la perspective en enfilade, de la profondeur de champ, tisse un réseau d'appels et de rappels, d'ana-cataphores avec, en particulier, les plans où Joseph K. (Anthony Perkins), après son réveil faisant suite au rêve de "Devant la Loi", voit en contre-plongée (ocularisation interne) la double porte de sa chambre s'ouvrir sur un inspecteur. Plus loin dans le film, K. franchit et referme la porte monumentale donnant accès au tribunal (segment 17).

Avec cet apologue qui détermine des césures et une clausule signifiantes articulant toute l'économie du film, Welles, "narrateur-opérateur-monstrateur", efface la fragmentation grâce à l'art du montage filmique, et cela, contrairement aux *Ambersons*. En restructurant le récit kafkaïen, il crée, d'emblée, dans l'ocularisation/focalisation spectatorielle, un foyer de convergence. Le récit atteint ainsi, à un degré supérieur, une certaine unité, malgré un éclatement contingent de la "matière narrative".

En effet, le cinéma étant caractérisé par une matière narrative plurielle inscrite dans le lacis audiovisuel ou l'audio-vision (selon Michel Chion), chacune de ses matières plurielles (bande-image/bande-son) est susceptible d'une mise en abyme, et peut présenter une combinaison avec d'autres éléments, formant ainsi un micro-récit à caractère spéculaire.

Précisément, dans le prologue des *Ambersons*, nous assistons à une scénographie de cadres et de miroirs. Eugène Morgan, comme dans les tableaux de Vermeer, est reflété et partiellement démultiplié par un petit miroir de forme circulaire situé en arrière-plan. Cette mise en abyme rappelle aussi l'image de Kane, nabab vieillissant, démultiplié à l'infini dans les couloirs de Xanadu, après sa rupture avec Susie.

Eugène Morgan, dès le prologue concernant les modes vestimentaires, est un spectateur à la fois regardant et regardé, le champ représenté étant construit pour renvoyer à un espace situé devant et derrière lui, à travers un "forçage" de l'ocularisation spectatorielle. Le spectateur étant ainsi confronté à une image en abyme est placé en situation de vision/ocularisation "panoptique" et par là, se trouve en situation de focalisation maximale.

Or, pour reprendre les termes d'A. Gardies, bien que ne portant que sur un aspect fragmentaire du film, l'effet spéculaire d'Eugène Morgan doit être considéré comme appartenant à la mise en abyme, puisqu'il en assume les fonctions (révélatrices/didactiques) et que nous assistons à une extension de ces données dans le texte filmique de Welles, à de multiples occurrences dans le cadre écranique, à des "surcadres", "stylèmes" (Pasolini, 134) baroques wellésiens depuis *Citizen Kane*.

Spectacle et specularité

L'apologue de Vendonah est à mettre en relation avec le prologue des *Ambersons*. Ce dernier, en mettant en place le thème référentiel des moyens de transport et des modes qui connaît des variations plurielles dans la syntagmatique filmique devient non seulement une chronique du temps passé, mais également un apologue mettant en abyme l'illusion, les reflets trompeurs d'une société promise à sa perte, en raison d'une modernité technocrate. Enfin, les cadrages sur le chœur des citoyens des Midlands, les "joyeuses commères" du lieu fictionnel, trouveront de nouvelles diffractions dans la diégèse filmique, avec le "gossip" de Tante Fanny-Agnes Moorehead.

Si les cinèmes iconiques inauguraux des *Ambersons* offrent des images-mouvements "abymées", (CIRCAV, Lille) un autre élément relevant, lui, des codes cinématographiques des mouvements de caméra est à relever pour les éléments réflexifs wellesiens : l'importance des travellings et panoramiques d'accompagnement ; ce code des mouvements renvoie non seulement à la signature de Welles, au "Nom de l'Auteur" / "monstrateur", mais également à l'inscription symbolique du film, des personnages dans le cadre, à leur présentation. Si l'on en croit Michel Colin (1985) les panoramiques et travellings d'accompagnement amènent un élément nouveau (rhème) par rapport au thème donné. Nous pourrions confronter, de ce point de vue, la réflexivité et la mise en abyme, l'inscription récurrente et stylistique (les "stylèmes" wellesiens) dans les segments filmiques suivants :

I - Prologue : visites d'Eugène à Lucy. La carriole de George.

II - Lucy Morgan et George Amberson Minafer au bal de Noël des Ambersons.

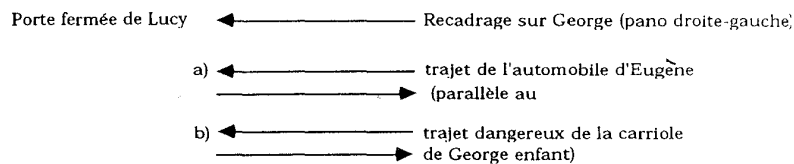
III - Le récit/apologue de Vendonah.

IV - La visite d'Eugène et tante Fanny à George (segment final).

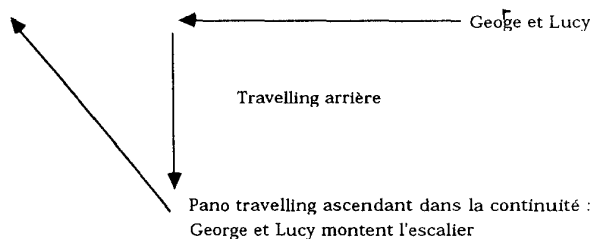
Nous pouvons synthétiser les "stylèmes" wellesiens dans le schéma suivant :

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

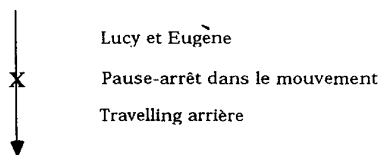
I PROLOGUE



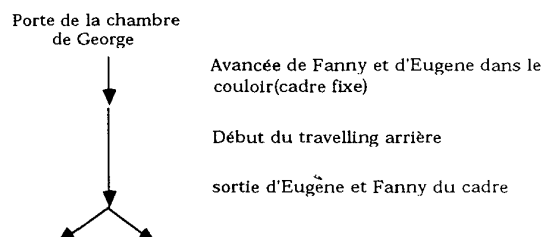
II LE BAL DES AMBERSONS



III VENDONAH



IV FIN



Spectacle et specularité

Dans le segment I, le thème figure avec la répétition de la porte refermée sur Eugène (porte close qui annonce celle de *The Trial*), et les rhèmes avec le recadrage sur l'attitude déconcertée du héros. Analogiquement, les trajets de l'automobile d'Eugène ou de la carriole de George présentent des rhèmes avec des visions partielles ou "panoptiques" des rues de la ville.

Dans le segment II, le rhème dont Eugène est le médiateur, en entraînant Lucy, s'incarne dans la profondeur de champ des salons dévoilée par le travelling arrière, l'encadrement d'une porte aux moulures baroques, les décorations de Noël.

L'espace naturel (l'arbre, les rameaux) est inséré dans un espace culturel, socialisé (arbre de Noël) et luxueux.

Le panoramique-travelling ascendant est un "stylème" wellésien, puisqu'il renvoie au célèbre mouvement d'appareil dans le prologue de *Citizen Kane* sur les grilles de Xanadu ("no trespassing") et, dans le même film, à celui, non moins remarquable, sur les cintres de l'opéra dans la séquence consacrée à Susie, la cantatrice ratée.

Avec l'apologue de Vendonah (segment III), nous assistons à un long plan-séquence en travelling arrière, scandé par des pauses qui privilégient le discours des personnages. Les rhèmes apparaissent avec des visions (ocularisations) partielles de la forêt, d'arbres, reviviscence et transposition des schèmes mythiques du Seuil et de la Frontière, des origines perdues du bon et du mauvais sauvage. Welles prend à contre-pied la foi dans la réussite (Eugène versus George) si caractéristique de l'esprit de "Frontière", cette croyance ayant remplacé le "credo" des Puritains (Poli, 75).

Dans le dernier segment (IV), c'est un long travelling arrière qui clôt le film, privilégiant tantôt les traits de visagité, le "wonder" des affects (G. Deleuze) incarnés par Eugène/Joseph Cotten ou par Fanny/Agnes Moorehead, tantôt, et de manière consécutive, dans l'enchaînement du mouvement, le long couloir de l'hôpital (rhème), métonymie inverse, à rebours, de la quête wellésienne du temps perdu, des chronotopes labyrinthiques structurant l'œuvre du cinéaste depuis *Citizen Kane*. Nous sommes alors confrontés à ces "nappes du passé" analysées par Deleuze dans *L'Image Temps*.

Ces trois segments filmiques se présentent comme des diffractions des éléments réflexifs se répondant terme à terme, en miroir. Ce sont des "palimpsestes" filmiques attestant que cette œuvre de Welles, en jouant sur les récurrences des codes, est marquée par la réflexivité; elle est à prendre — dans l'horizon d'attente, la réception et l'ocularisation/focalisation spectatorielles — au deuxième degré.

La voix narrative, elle, qui fait partie de l'énonciation filmique, ne relève pas dans les *Ambersons* de la mise en abyme. Elle renvoie à une "énonciation impersonnelle" (Metz). Incarnée dans la voix acousmatique du maître d'œuvre, Orson Welles, elle s'estompera pour mettre en valeur, en un premier plan sonore, les voix du chœur des Midlands ou des personnages principaux, pour changer radicalement de registre, dans le générique de fin,

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

en désignant les différents appareils cinématographiques producteurs de sens et en énonçant le célèbre "my name is Orson Welles", signature et Nom de l'Auteur/monstrateur qui fut très mal perçu et reçu, à l'époque, par la critique.

Par ailleurs, Welles nous propose, dès le segment apertural des *Ambersons*, un labyrinthe d'inter-textualités, d'inter-iclicités autoréférentielles, en citant, avec des déplacements, des variantes métatextuelles, l'architexte filmique et canonique fondateur, *Citizen Kane*. Le prologue des *Ambersons*, renvoyant aux us et coutumes du temps passé, se présente comme le prolongement de la mémoire filmique. C'est un texte qui réfléchit les célèbres actualités truquées de "News on the March" figurant dans le deuxième segment narratif de *Citizen Kane* et qui se rattache à une vision critique, à la "laudatio temporis acti", fausse célébration hyperbolique de l'illusoire pouvoir du grand Kublaï Kahn/Kane, le magnat de la presse.

L'effet de cinéma actualités, réitéré d'un film à l'autre, entraîne une mise en abyme en une citation déplacée, parodique, qui est aussi l'un des traits de la "facture" de Welles.

Pour *Citizen Kane*, comme pour les *Ambersons*, la focalisation spectatorielle étant conditionnée par l'ocularisation et l'acousmatisation (l'audition), elle entraîne dans la mise en abyme et la réflexivité, un manque analogue, un effet zéro : le spectateur de 1942 en sait bien moins, dans ce segment initial, que la voix-off omnisciente semblant détenir le savoir diégétique.

Si le cinéma se caractérise par la pluralité de ses codes sur le plan de l'expression, le son et la musique peuvent offrir, en particulier, des indices de mise en abyme ou se combiner avec d'autres codes filmiques pour former des micro-récits à caractère spéculaire. Ainsi, la voix-off tonitruante de "News on the March" dans *Citizen Kane* connaît-elle des différences de registre depuis les *Ambersons* jusqu'à *The Trial*, en passant par *The Lady of Shanghai* (récit de la voix off de Welles) ou *Confidential Report* (Mr. Arkadin).

Cette voix des origines qui, pour Michel Chion, aboutit dans *Citizen Kane* à un échec quant à l'auto-engendrement de la voix, est à rechercher du côté de la radiophonie, du Welles "reporter" et créateur de fictions radiophoniques de *War of the Worlds* (1938) à *The Heart of Darkness*, *The Pickwick Papers*, *The Magnificent Ambersons*, *The Black Museum* (1952).

Dans *The Trial*, la voix narrative omnisciente venue d'Ailleurs (celle d'Orson Welles dans la version originale anglaise) n'est autre que la voix d'un Père symbolique, narrateur de fables et d'apologues. Elle établit un contrepoint spéculaire avec la piste sonore musicale renvoyant au célèbre *Adagio* d'Albinoni que nous pouvons considérer comme un avatar de la Mère symbolique, significativement absente de la fiction kafkaïenne comme du film, mais remplacée par toutes les figures féminines qui, de Mrs Grubach à Miss Pittl et à Leni, l'infirmière de l'avocat Hastler, hantent l'univers de K., telles des sirènes oxymoriques et ambiguës.

Spectacle et specularité

Ce système sonore est créateur de récurrences, c'est-à-dire facteur de réflexivité, et l'*Adagio* d'Albinoni revient comme un leitmotiv. La voix narrative de Welles, quant à elle, fonctionne dans *The Trial* comme dans les *Ambersons* : elle change de registre et forme une clause dans le récit; elle se métamorphose dans l'avant-dernier segment filmique situé dans une dépendance du Tribunal, près de la Cathédrale (segment 38); c'est la voix de l'avocat Maître Hastler, présent à l'écran (/somatoscope/) (Mimoso-Ruiz, 1985, 45). Celui-ci raconte en effet devant K., au moyen d'un retour spéculaire au début du film, l'apologue de la "Porte de la Loi", en s'aidant de diapositives qui reprennent les tableaux d'épingles inauguraux d'Alexéïeff. La voix omnipotente de l'avocat se transforme à nouveau, *in fine*, pour reprendre, en une diffraction en abyme, le "my name is Orson Welles" (dans la version originale), mais avec de nouveaux réseaux de signification par rapport au générique instrumental des *Ambersons*. Ce qui pouvait être perçu dans la réception et la focalisation spectatorielle, en 1942, comme une provocation narcissique et mégalomane, devient, dans la clause de *The Trial*, en 1962, une remise en cause qui devient source d'ambiguïté; le procédé ouvre une interrogation, un espace du soupçon quant à l'identité du Nom-de-l'Auteur. C'est l'émergence de "l'ombre d'un doute" face à l'absurdité de la condition humaine.

L'apologue kafkaïen détermine l'espace symbolique d'un seuil qui tisse un réseau de rappels et d'appels, d'ana-cataphores avec les composantes et avec le final du film. Par les enjeux de l'ocularisation et de la focalisation, de l'identification à l'homme de la campagne (doublet de K.) et au gardien (avatar et préfiguration des différentes figures de la Loi, du Policier au Juge et à Maître Hastler), la réception spectatorielle offre une certaine résistance ou une opacité, toutes deux sources d'ambiguïtés spéculaires. Le "bruit" (Atlan, 1979) perturbe toute interprétation sûre de cet apologue à tonalité religieuse. Et les propos du narrateur Welles, censé être omniscient, nous convient eux-mêmes à une série d'interrogations enchâssées, labyrinthiques, "abymées" dans le prologue, comme dans le segment 38 du film.

La perturbation dans la réception spectatorielle est encore renforcée par le bruitage et la musique concrète qui remplacent l'*Adagio* d'Albinoni au moment de la clôture de la porte (17ème et 18ème tableaux du prologue) par le gardien et le réveil de K. (plan flou très serré). Ce "bruit", à la fois physique et métaphorique, tisse tout un réseau de signes sonores : amplifié et doté d'une "inquiétante étrangeté" grâce à une réverbération sonore, il préfigure la réflexivité et la mise en abyme de tous les échos sonores, les différentes diffractions des portes privées ou publiques de Mrs Burstner, de Maître Hastler, du cabinet de débarras (les deux bourreaux) du Tribunal qui s'ouvrent ou se referment brutalement sur K. Cet élément perturbateur renvoie surtout au bruit d'horlogerie grinçante produit par la jambe articulée de Miss Pittl, l'amie de Mrs Burstner lorsque nous voyons celle-ci déménager de nuit, tel Sisyphe, une malle-cercueil trop lourde pour elle, sur le terrain vague jouxtant la pension

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

Grubach (segment 11). Ce jeu d'échos, cette réverbération sonore inaugurés par la fermeture de la Porte de la Loi (prologue), métaphore d'un temps inexorable à corrélérer aux "cristaux du Temps" cinématographiques (G. Deleuze, 1985) ouvre, pour l'acousmatisation (audition) et la focalisation spectatorielles, sur une ambiguïté, une indécision fondamentales : le "labyrinthe de l'oreille interne" (Jost, 37). Ainsi, le prologue d'Aléxeieff et le segment inaugural de *The Trial* mettent en scène une réflexivité iconico-sonore et l'instance narrative de l'énonciateur maître d'œuvre qui raconte, se décompose à travers de multiples reflets, en trois sous-instances : le "monstrateur", le narrateur et le "partiteur" (Gardies, 1992) qui commente musicalement ou par le bruitage. Ce "partiteur" prend en charge la musique extra-diégétique ("de fosse", selon Michel Chion) qui est ensuite diégétisée : la musique d'Albinoni est banalisée et se transforme, déformée par des haut-parleurs, en musique d'ambiance couverte par le bruit des machines à écrire des secrétaires dans le bureau gigantesque de K. (segment 10), diffraction textuelle d'*Amerika* de Kafka réencodée et subvertie par Welles. Nous avons affaire alors à une mise en abyme d'allusions inter-textuelles littéraires/audio-visuelles, à des références implicites de Welles à Kafka.

La musique et le bruitage commentent à leur manière (ou redoublent), en un contrepoint signifiant, les événements perturbants de l'univers diégétique. Par une remise en question fondamentale de la représentation spéculaire et de l'illusion cinématographique, en présentant un texte filmique irrémédiablement conflictuel, divisé, dans les enjeux duels de la bande-image et de la bande-son, Welles rejoint donc le cinéma de la modernité.

Cette fracture de l'illusion est liée à une "désomatoscopisation" (Mimoso-Ruiz, 1984, 45) de l'appareillage cinématographique grâce à la présence d'un appareil de diapositives. Elle se manifeste dans la monstration réflexive en abyme par rapport au prologue d'Alexéieff, qui fonctionne déjà comme un film dans le film, lors de la dernière confrontation entre Hastler et K., avant l'exécution finale de ce dernier (segment 38 situé dans une dépendance topographique par rapport à la Cathédrale et au Tribunal).

Cette insistance sur l'écran d'épingles, sur les jeux d'ombres et de lumières menant à une fantasmagorie d'ombres chinoises, (celles de K. et de l'avocat, dans le segment filmique de la Cathédrale), nous renvoient à un registre imaginaire, et par là, répétitif et obsessionnel. Les références à la parabole de la Loi qui encadrent le début et la fin du film d'O. Welles nous indiquent ainsi que cette parabole est une mise en abyme du destin de K. condamné à répéter, sous une autre forme, mais de manière tout aussi absurde, l'aventure de l'homme venu de loin et qui veut accéder à la Loi alors que le garde ne peut le laisser entrer. L'avocat, en utilisant l'appareil de diapositives qui projette l'image de la forteresse, est certes un représentant de la Loi, mais il permet aussi un dédoublement spéculaire de Welles qui se présente comme l'auteur-narrateur-acteur tout puissant de la fiction présentée au spectateur. Si K. devient une ombre noire sur

Spectacle et specularité

les projections de l'écran d'épingles d'Alexéieff, l'avocat, lui, se transforme optiquement en un alter-ego du gardien de la parabole, en se projetant à son tour sur le décor d'épingles puis sur l'écran blanc. Ainsi se manifestent une specularité et une distanciation exemplaires : K. et l'avocat ne sont que des illusions de ce théâtre d'ombres, des êtres factices issus de la pellicule filmique aisément remplaçables, inter-changeables, les images de K. et de l'avocat renvoyant aux tableaux du prologue.

Cette illusion specular du segment 38 est corrélée à la transposition et à la réécriture de "biographèmes" wellésiens (Montandon, 104). La révolte et l'angoisse de K. sont des doublets des rêves récurrents de culpabilité de Welles : "*je suis en prison*" — déclarait le cinéaste dans ses entretiens avec Peter Bogdanovich — on va me juger, et je ne comprends pas pourquoi. C'est quelque chose qui me touche de près. C'est une image très personnelle (...) c'est le film le plus autobiographique que j'aie jamais fait" (Welles - Bogdanovich, 300).

De même l'aventure de George Amberson/Vendonah et d'Eugène sont corrélés à des "biographèmes" du père d'Orson Welles, pionnier de l'automobile, inventeur de la dynamo pour bicyclette, ami de Tarkington, fasciné par son engin, mais "terrifié par ses conséquences sur le monde" (Welles - Bogdanovich, 128).

The Magnificent Ambersons, grâce à la mise en abyme de l'apologue de Vendonah, conduit Welles, aussi bien au niveau de l'énonciation qu'à celui de l'énoncé, à une réflexion sur les vieilles vertus : la fin de la chevalerie (*Falstaff*), la perte de l'innocence et du sens des valeurs morales, toutes détruites par l'introduction des signes de la modernité et du mercantilisme.

Au moyen de ses apologues, Welles crée un effet d'enchâssement, de "mise en cadre" des récits seconds ("hypotextes") par rapport aux P.N. de base. C'est l'une des données essentielles de la narratologie wellésienne, qu'il s'agisse de *Citizen Kane* ("Rosebud"), de *The Lady of Shanghai*, *Confidential Report* (l'apologue de l'amitié, de la grenouille et du rat) ou de *F. For Fake*. De fait, Welles a toujours déclaré avoir voulu être un conteur dont la narration se situe entre l'illusion (le mensonge) et la vérité : le "mentir vrai" en quelque sorte. Ces apologues "abyrés" témoignent chez Welles "d'un véritable écartèlement entre le moi et le non-moi", "entre l'apparence et la vérité" (Ishagpour, 59) ou encore entre le rôle de l'Auteur/Narrateur/Monstrateur et celui de l'acteur. Il s'agit "de l'aliénation imaginaire, de la volonté de se voir se regardant" (Ishagpour, 60). De fait, la specularité et la "mise en abyme" dans l'œuvre de Welles induisent une relation borgésienne proche d'un "système de génération circulaire" (Latil — Le Dantec, 132).

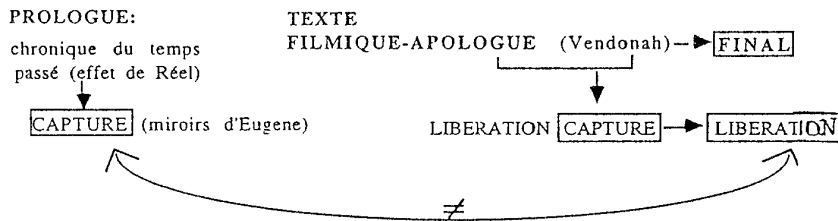
Dans cette perspective, nous examinerons finalement les procédures de dévoilement de l'illusion scopique dans le générique final des *Ambersons* et les derniers plans de *The Trial*. L'acte de monstration et l'acte de narration, par la coïncidence du visuel et du sonore, soulignent la présence de l'énonciateur dans l'œuvre. Pour cette dernière analyse segmentale, nous nous référerons aux concepts opposés et symétriques de "capture" et de

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

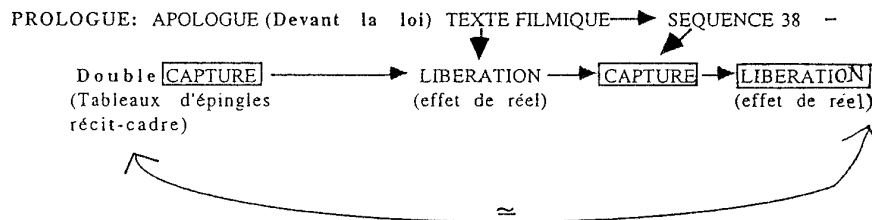
"libération" mis au jour par André Gardies d'après Jean Ricardou.

En effet, la capture référerait à une mutation qualitative, au passage d'événements encodés et perçus comme "supposés réels" vers une représentation et donc un passage de l'effet de réel à l'illusion, à l'artifice plus ou moins distancié. Inversement, si la mutation se fait d'une représentation vers des événements supposés réels, nous sommes confrontés à une libération : les événements représentés dans une première séquence sont "libérés" dans la suivante sous forme d'événements devenus réels. Dans la syntagmatique "abymée" des *Ambersons* et de *The Trial*, nous assisterions au schéma suivant, en amont et en aval des dernières images filmiques :

A) CAPTURE/LIBERATION dans *The Magnificent Amberson* :



B) — dans *The TRIAL*



C'est précisément dans ces derniers plans que nous sommes confrontés, de manière privilégiée, à la mise en abyme de la représentation filmique et de sa réception. La focalisation spectatorielle est alors définitivement mise en parallèle avec la pulsion scopique dans *The Trial*. La capture finale de l'image de la Porte de la Loi est une mise en abyme et une mise en procès de tous les regards (situés derrière les judas et les portes vitrées) de Mrs. Grubach, Irmie, Léni, Bloch, K. ou des fillettes-Erinnyes, dans l'atelier-cage du peintre Titorelli. Le spectateur est situé, dans le plan-clausule de *The Trial*, face à une double dénégation, au "rêve dans le rêve" (Freud) en tant que révélateur de la Vérité de l'illusion cinématographique, après l'explosion de la bombe et les nuages-kajumi connotant l'exécution de K.

Les nuages "atomiques" qui voilent l'appareil de projection

Spectacle et specularité

dans le plan final (contestés par Welles dans ses déclarations à Bogdanovic), sont des diffractions de ce palimpseste filmique inachevé qu'est le *Don Quichotte*. Ils préfigurent ceux du marché de Macao dans *The Immortal Story* recentrés autour de l'Arbre de Vie et corrélés, dans les déclarations de Virginie (Jeanne Moreau) à Elishama (Roger Coggio), à la confrontation Mensonge/Vérité/Représentation.

De la boule de cristal enneigée et brisée ("Rosebud") dans le prologue de *Citizen Kane*, de l'envoi du micro dans les *Ambersons*, rappel des origines radiophoniques de ses fictions cinématographiques, à l'appareil de diapositives (*The Trial*) qui marque la nostalgie wellesienne du grand "art de la lumière et de l'ombre", de la lanterne magique liée à "l'archéologie du cinéma" (L. Mannoni), Orson Welles ne fait qu'interroger spéculairement, de film en film, son omnipotence d'illusionniste.

En revendiquant le nom de l'auteur ainsi qu'il a été dit, "my name is Orson Welles", le cinéaste inscrit, aussi et surtout, en creux (et en abyme) le fantôme de Welles, de l'enfant génial George Amberson Minafer son double, voué à l'échec, ou de K., le "faux coupable". La specularité wellesienne rejoint alors le "punctum" ("ce qui point") cher à Barthes : Welles, dans ce grand spectacle du monde qu'est le cinéma, et contrairement à la transparence proclamée naguère par A. Bazin, est un roi shakespearien détrôné (Moreau), un "showman" en quête d'un divertissement factice. Confronté aux limites des moyens de production de l'illusion cinématographique, il s'affirme comme un manipulateur d'images et de sons, conscient, malgré tout, de n'être qu'un créateur d'artifice, un démiurge faussaire

Duarte MIMOSO-RUIZ : Orson Welles

Bibliographie

- Atlan, Henri, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Paris : Seuil, 1979.
- Bazin, André, *Orson Welles*, Paris : Cerf - Ramsay poche cinéma, 1986.
- Benjamin, Walter, "Franz Kafka", *Essais I*, Paris : Denoël-Gonthier, 1983.
- Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris : Editions de l'Etoile, 1982.
- Colin, Michel, *Langue, Film, Discours. Prolégomènes à une Sémiologie générative du film*. Paris : Klincksieck, 1985.
- Collomb, Michel, "Kafka et la photographie", *Art et Littérature, Actes du Congrès de la S.F.L.G.C.*, Aix-Marseille: Université de Provence, 1988.
- Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire-Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil, 1977.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-Mouvement*, Paris : Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles, *L'Image-Temps*, Paris : Minuit, 1985.
- Gardies, André, *Approche du Récit filmique*, Paris : Albatros, 1980.
- Gardies, André, et Jean Bessalel : *200 mots-clés de la Théorie du cinéma*, Paris : Cerf, collection "7ème art", 1992.
- Images "Abymées", *Cahiers du C.I.R.C.A.V.*, n°4, G.E.R.I.C.O., Lille : Université de Lille III.
- Ishagpour, Youssef, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Paris : la Différence, 1985.
- Jost, François, *L'Oeil-Caméra. Entre film et Roman*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- Latil-Le Dantec, M., "La fiction et l'Imaginaire", *Etudes Cinématographiques*, n°102-103.
- Mannoni, Laurent, *Le grand art de la lumière et de l'ombre-Archéologie du cinéma*, Paris: Nathan Université, 1994.
- Metz, Christian, *L'Enonciation impersonnelle ou le Site du Film*, Paris : Klincksieck, 1991.
- Mimoso-Ruiz, Duarte, "Un piano nommé Désir. Notes sur un objet fétiche de Luis Bunuel à Ingmar Bergman et Milos Forman", *Recherches Ibériques et cinématographiques*, Strasbourg II, n°4, mai 1985.
- Mimoso-Ruiz, Duarte, "Devant la loi", *Littérature*, Toulouse : P.U.M., 1992.
- Montandon, Alain, *Les formes brèves*, Paris : Hachette, 1992.
- Moreau, Jeanne in Leslie Megahey, *With Orson Welles-Stories of a life in film*, Document vidéo, BBC, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo, "Langues et Paroles" in Jean Duflot, *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, Paris : Belfond, 1970.
- Poli, Bernard, *Le Roman américain (1865-1917) Mythes de la Frontière et de la Ville*, Paris : A. Colin, Coll. U2, 1972.
- Richard, Edmond, *Orson Welles vu par ... Etoiles et Toiles*, TF1, 1985.
- Welles, Orson et Peter Bogdanovich, *Moi, Orson Welles*, Paris : Belfond, 1993.