



Othello

de Orson Welles

Fiche technique

Maroc - 1952 - 1h35

Réalisateur :
Orson Welles

Scénario :
**Orson Welles, d'après la
pièce de
William Shakespeare**

Musique :
**Francesco Lavagnino et
Alberto Barberis**

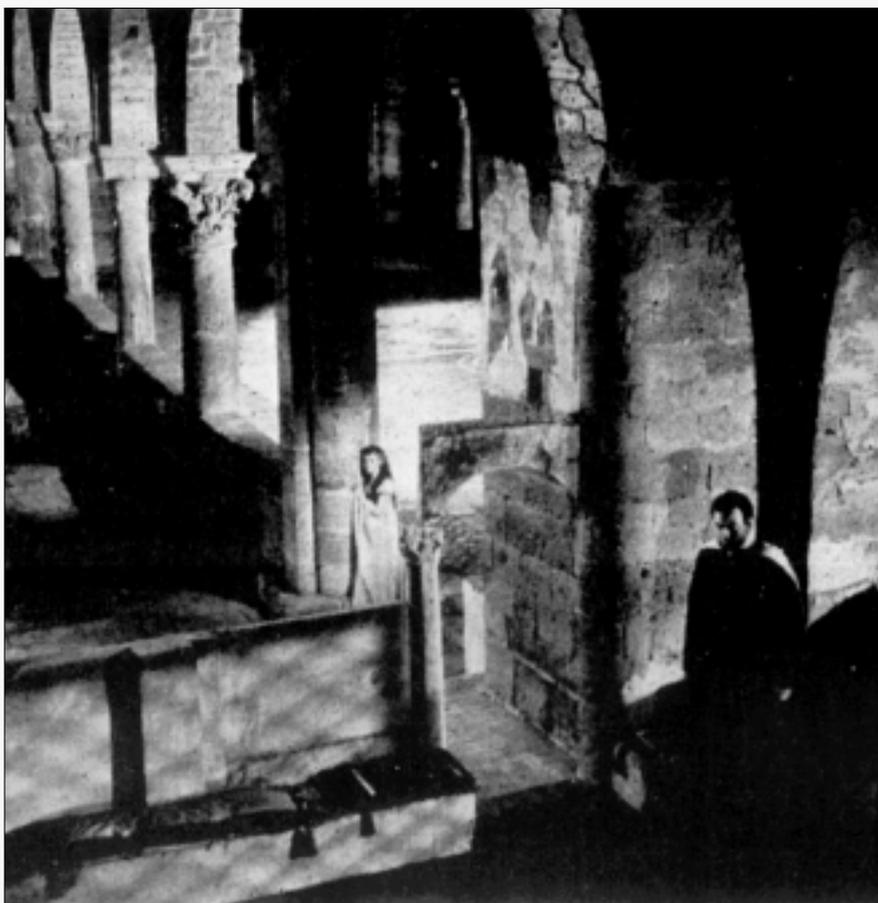
Interprètes :
Orson Welles
(Othello)

Suzanne Cloutier
(Desdémone)

Michael McLiammoir
(Iago)

Robert Coote
(Roderigo)

Michael Laurence
(Cassio)



Suzanne Cloutier et Orson Welles

Résumé

L'action se passe à Venise, puis dans l'île de Chypre. Iago, enseigne de vaisseau, veut se venger d'Othello, nègre mercenaire devenu général de la flotte vénitienne, qui vient d'épouser Desdémone, fille d'un sénateur de Venise, et qui a pris Cassio, un florentin, comme second.

Pour réaliser sa vengeance, Iago se sert d'un noble vénitien, Roderigo, qui aime Desdémone.

Critiques

Le dialogue qui s'est établi entre Orson Welles et Shakespeare est celui de toute une vie. Une telle relation n'est étonnante que si l'on se place, pour l'envisager, en dehors du monde anglo-saxon. Pour nous, Shakespeare n'est qu'un auteur prestigieux parmi d'autres, car nous n'imaginons sa stature qu'en la rapportant à celle de nos classiques. Or il n'y en a aucun qui puisse se comparer à lui. Dans l'espace culturel de langue anglaise, Shakespeare est à la fois un auteur et un mythe, un créateur humain et un demiurge impersonnel. Il est une source constante de réflexions et de perplexités, un maître à penser, une référence formelle, linguistique et idéologique

L E F R A N C E

LES AMIS DU BON CINÉMA

- et surtout une présence écrasante, un modèle qu'affronte, de façon consciente ou tacite, toute entreprise artistique. Se comparer ou se mesurer à Shakespeare est une tentation à laquelle il est difficile de résister, car son œuvre est devenue une sorte de norme qui stimule ou qui brise - qui autorise ou interdit la création. (...)

Alors que **Macbeth** fut tourné en vingt-trois jours, il fallut quatre ans pour réaliser **Othello** (1952). Le film connu de nombreuses vicissitudes, trois actrices jouèrent Desdémone (Lea Padovani, Betsy Blair et Suzanne Cloutier enfin) et il fallut chaque fois refaire les séquences, l'équipe se dispersait et se reformait selon l'état de la caisse. La manière dont il fut réalisé et que raconte Michæl MacLiammoir est symbolique de la carrière même de Welles - géant actif et puissant contraint à des gestes qui ne sont pas les siens, et qui pourtant le définissent.

Ce film présente un contraste saisissant avec **Macbeth**. Alors que là le personnage frôle sans cesse des éléments de décor qui semblent exsuder l'humidité, une viscosité froide - des porcs se vautrent dans la boue à l'entrée du château ; des brumes traversent un labyrinthe de grottes, de rochers, de catacombes entièrement artificiels - **Othello** présente un monde aux lumières fortement contrastées, nombre de scènes étant tournées en extérieurs (en Italie et au Maroc), le soleil jouant sur les pierres des remparts de Mogador ou pénétrant en barres entre les colonnes, dans des salles immenses. La caméra passe librement des murailles au ciel, du ciel aux visages, et, dans la scène célèbre de la tentation, plonge dans le gouffre vertigineux des flots. La scène «visqueuse», l'une des meilleures du film, est celle, improvisée, où Iago poignarde Roderigo dans un bain turc, la décision de tourner là ayant été prise parce que les costumes n'étaient pas disponibles ! Le mouvement, comme à l'accoutumée, est extrêmement rapide, de sorte que le regard hésite parfois entre les personnages qu'il faut suivre et les plans qu'il faut regarder.

Le jugement porté sur le film est souvent commandé par l'idée qu'on se fait

de l'**Othello** shakespearien, la critique se partageant entre ceux qui soulignent la stature, la noblesse et les vertus du héros, et ceux qui voient en lui un homme dont la fermeté n'est que façade, et qui tiennent pour essentielle l'étude minutieuse de sa dissolution. Le parti-pris de Welles est évident : commençant le film là où la pièce se termine, c'est-à-dire après la mort du protagoniste, il montre en une séquence admirable l'enterrement solennel du général et de sa femme - Iago, enfermé dans une cage, étant hissé alors au sommet des remparts et regardant entre les barreaux ses victimes. Le monde de la tragédie est essentiellement un monde qui n'est pas, mais qui a été : et pour que la chute du héros tragique soit brutale et éclatante, il faut qu'il tombe de très haut, ce qui ne serait pas possible si sa vertu et sa foi étaient trop minées au départ. Welles a donc éliminé les transitions, **Othello** se casse plutôt qu'il n'évolue, mais on peut considérer qu'une telle vision est parfaitement shakespearienne. (...)

Richard Marienstras
Potitif n° 167, mars 1975

On peut dire ce qu'on veut contre la mise en scène de Welles, on ne saurait lui contester une conformité essentielle au génie du texte. Ces images baroques, d'une plastique inattendue et décevante et qui se substituent souvent à un texte Shakespeare ne les désavouerait pas. Toute une longue scène se déroule par exemple dans un bain turc, avec des acteurs nus. Je crois que Welles était le seul metteur en scène au monde à pouvoir jouer Shakespeare dans ces conditions sans jamais frôler le ridicule ou le grotesque.

Ensuite une réussite de mise en scène plus précise et capitale. Celle du décor. Le film est presque entièrement tourné en décor naturel, partie à Venise, partie dans l'admirable château de Mogador. Or, grâce aux angles de prises de vues et au montage, Welles a recréé de toutes pièces, à partir de cette architecture réelle, un univers dramatique original, univers concret par sa réalité, mais

cependant aussi artificiel, aussi lyrique, aussi indéfini que les vers de Shakespeare.

André Bazin
Radio Cinéma, 25 mai 1952

Entrepris il y a trois années, interrompu, abandonné, détruit, recommencé, ce film fut une longue attente. Mais on ne saurait s'arrêter aux seules difficultés d'argent, de l'amour et même d'un certain désespoir. Ni aux prétendues sautes d'humeur du chef de l'expédition, préoccupé surtout du feu qui couve sous la cendre. Enthousiasme et angoisse ne cessent de s'affronter. Entre Venise et Mogador, rendez-vous hasardeux d'une maigre équipe itinérante, on perd une demi-douzaine de Desdémone. Et l'on substitue d'authentiques palais aux décors jugés trop onéreux.

Empêtré de kilomètres de pellicules, seul maître d'une multiplicité de plans rarement atteinte, mais désireux de retrouver le rythme d'un drame vécu pendant mille journées, Orson Welles a le courage de monter **Othello** sur la scène de Saint-James Theater. Des semaines durant, il s'astreint à la tâche étrange d'être chaque soir dans son intégralité le personnage dont il recrée, dans la journée les postures morcelées. Shakespeare est sauf - mais Welles est sans cesse présent : cet **Othello** est leur bien commun, un film neuf, en avance de dix années. Le spectateur n'est plus un simple témoin : il choisit sa place dans le drame et s'y intègre. Orson Welles l'aime et l'étrangle avec une même intensité.

Maurice Bessy
Cahiers du cinéma n° 12, mai 1952

Quoi qu'il en soit, Grand Prix ou pas, **Othello** me semble une œuvre assez passionnante. Avant tout autre éloge il faut reconnaître à l'adaptation de Welles une qualité majeure : une conformité profonde, à travers les plus folles audaces, à la poésie dramatique de Shakespeare. Je ne pense pas qu'il y ait un autre metteur en scène au monde qui pourrait sans ridicule se permettre de couper autant de texte dans l'original

et de le remplacer par du spectacle sans que l'équivalence soit inacceptable. Il est évidemment absurde de prétendre imaginer ce que Shakespeare aurait mis, lui, à la place de son texte s'il avait fait des films au lieu d'écrire des tragédies, mais on peut se demander si ce qu'en a fait Welles est au moins l'une des solutions possibles à cette question idéale. Il me semble bien que oui et ce n'est pas peu dire. De ce point de vue la comparaison avec **Hamlet** est écrasante pour Laurence Olivier. Sa mise en scène était un cadre admissible au texte de Shakespeare, elle n'aurait pu en aucune manière s'y substituer (il est vrai que sous ce rapport celle de **Henry V** était très supérieure).

A partir d'une qualité aussi fondamentale, on est plus libre pour distribuer la louange ou le blâme. (...) Je me bornerai à indiquer ce qui me semble la principale réussite et la plus sensible faiblesse de *Othello*.

J'y trouve une fois de plus la confirmation que le problème de l'adaptation du théâtre au cinéma ne réside pas dans l'acteur mais dans la conception du décor. La scène du théâtre est un univers clos, centripète, orienté vers l'intérieur comme une coquille. L'écran est une surface centrifuge, un cache appliqué sur l'univers sans limite de la création naturelle. Le verbe dramatique est conçu pour résonner dans un espace clos, il se dissout et se disperse irrémédiablement dans le décor naturel. Passant de la scène à l'écran le texte doit donc y retrouver un lieu dramatique satisfaisant aux deux qualités contradictoires de l'espace cinématographique et de l'espace théâtral. Welles y parvient ici de manière éblouissante en recréant une architecture dramatique totalement artificielle mais composée presque uniquement d'éléments naturels empruntés à Venise et au château de Mogador. Grâce au montage et aux angles de prise de vue (qui détruisent toute chance pour l'esprit de raccorder dans l'espace les éléments du décor), Welles invente une architecture imaginaire parée de tous les prestiges, de toutes les beautés concertées et de hasard que peut seule avoir l'architecture vraie, la pierre naturelle, modelée par les siècles de vent et

le soleil. **Othello** se déroule donc en plein ciel mais non point dans la nature. Ces murs, ces voûtes, ces couloirs, répercutent, réfléchissent, multiplient comme des glaces l'éloquence de la tragédie.

Je ne saurais admirer pour autant sans réserves le découpage adopté par Welles, prodigieusement morcelé, brisé comme un miroir sur lequel on se serait acharné à coups de marteau. Poussé à ce degré, ce parti-pris de style tourne au procédé fatigant.

Mais ma principale déception vient de l'interprétation même de Welles dont il me faut bien avouer qu'elle tombe parfois dans l'exhibitionnisme sans avoir, me semble-t-il, l'espèce d'énorme naïveté narquoise qui rendait au contraire admirable les gros plans de **Macbeth**. Mais s'il est un film à revoir, c'est bien celui-là. Nous en reparlerons.

André Bazin

Cahiers du cinéma n° 13, juin 1952

La plus grande partie du film semble tournée à Mogador (Essaouira), dans la magnifique citadelle faite de corridors, d'escaliers et de cours labyrinthiques, qui sert de toile de fond au drame et à la jalousie d'Othello. Mais ce qui apparaît à l'écran comme un lieu unique n'est en fait que l'accumulation de multiples endroits, comme l'explique Welles dans **Filming Othello** réalisé en 1978 pour la télévision : «Iago sort du portique de Torcello - une île vénitienne - pour entrer dans une citerne de la côte africaine. Il a traversé le monde et changé de continent en plein milieu d'une phrase. Dans **Othello**, cela arrive tout le temps, un escalier Toscan se conjugue avec un rempart marocain pour constituer un lieu unique.» Paradoxalement, si **Othello** a aussi voyagé, c'est parce que c'est un film fauché.

Christoph Musitelli

Les Inrockuptibles

Entretien avec le réalisateur

*Le montage paraît (...) essentiel dans vos derniers films, mais dans **Citizen Kane**, **les Amberson**, **Macbeth**, etc. vous aviez beaucoup de plans-séquences.*

(...) Vous pouvez remarquer qu'au cours de ces dernières années, les films que j'ai tournés sont plus volontiers en plans courts, parce que j'ai moins d'argent et que le style du plan court est le plus économique. Pour un plan long, il faut énormément d'argent afin de pouvoir contrôler tous les éléments face à la caméra.

***Othello** est en effet en plans courts.*

Oui, parce que je n'avais jamais tous les acteurs en même temps. Chaque fois que vous voyez quelqu'un le dos tourné, une capuche sur la tête, soyez sûrs que c'est une doublure. Il m'a donc fallu tout faire en champs contre-champs, parce que je n'arrivais jamais à réunir Iago, Desdémone, Roderigo, etc., devant la caméra.

*Il me semblait qu'il en avait été de même sur **Arkadin**, mais, après l'avoir revu, je crois que non : les raccords sont très exacts.*

Mais dans **Othello** aussi les raccords sont exacts ; j'ai simplement tourné le film sur différentes sortes d'émulsions. Le raccord a beau être rigoureusement exact, si vous tournez sur de la Dupont, de la Kodak française, de la Kodak américaine et de la Ferrania, vous avez fatalement des heurts de tonalité lorsque vous les mélangez au montage.

(...)

*Dans **Othello**, il y a tout de même, par exemple, la scène entre Othello et Iago, sur la terrasse.*

C'est vrai, mais c'est un plan réalisé très simplement, avec une jeep. Ce plan, c'est une jeep et deux acteurs. Et combien de plans en jeep pouvez-vous faire dans un film ? Dans **La Soif du mal** par exemple, j'ai fait un plan qui se déroule dans trois pièces, avec quatorze acteurs, où le cadre passe de l'insert au plan général, etc., et qui dure presque une

bobine : eh bien, ce fut de loin la chose la plus coûteuse du film. Donc, si vous remarquez que je ne fais pas de plans longs, ce n'est pas que je ne les aime pas, mais c'est qu'on ne me donne pas les moyens de me les offrir.

Propos recueillis par André Bazin et Charles Bitsch
Cahiers du cinéma n° 84, juin 1958

De votre point de vue, Othello est-il aussi un homme détestable ?

La jalousie est détestable, pas Othello. Mais dans la mesure où il est tellement obsédé par la jalousie qu'il en devient la personnification, dans cette mesure, Othello est détestable. Tous ces nobles personnages : Lear, par exemple, dans la mesure où il est cruel, est haïssable. L'un des très grands thèmes, chez Shakespeare est que ses personnages les plus intéressants ont tous une moralité du XIX^{ème} siècle, tous sont des traîtres. Hamlet est un traître, pas de doute, parce qu'il souhaite tuer son oncle sans permettre à son âme d'être sauvée. Regardez le plaisir avec lequel il décrit le meurtre de Rosencrantz : c'est un traître. Et il a beau être aussi tout autre chose, l'homme de la Renaissance, Shakespeare, tout ce qui a pu être écrit à son sujet, il est quand même un salaud. Tous les grands personnages de Shakespeare sont des salauds : ils sont forcés de l'être.

On pourrait le dire aussi de vos personnages.

On peut le dire, je crois, de tous les écrits dramatiques qui tentent d'être tragiques à l'intérieur du schéma du mélodrame. Aussi longtemps que mélodrame il y a, le héros tragique tend à devenir un salaud. Seuls les Grecs et les écrivains français classiques pouvaient faire un héros qui ne soit pas un méchant parce qu'il était abstraitement tragique. Mais dès l'instant où vous vous acoquinez avec n'importe quelle sorte de mélodrame, le personnage tragique doit être, d'une manière ou d'une autre, un traître, tout simplement parce qu'un héros, dans un mélodrame, n'est rien. Un héros est insupportable, sauf dans une vraie tragédie et il est impossible de faire une

vraie tragédie pour le grand public ; du moins, ça n'a pas été fait depuis les Grecs et le drame poétique français classique. Shakespeare n'a jamais écrit une pure tragédie : il ne le pouvait pas. Il écrivit des mélodrames qui avaient la stature de tragédie, mais qui n'en étaient pas moins tous des histoires mélodramatiques. Et puisque ce sont des mélodrames, les héros en sont des salauds. Les purs héros, les vrais héros, comme Brutus, ont tous de mauvais rôles : personne ne veut les jouer, personne ne se soucie d'eux, personne ne s'intéresse à eux. Le rôle de Brutus est immense, il y a des tirades merveilleuses, mais on ne trouve pas un acteur qui ait envie de le jouer.

(...)

Pensez-vous qu'Othello ou Macbeth soient de parfaits pessimistes ?
Shakespeare l'était.

Dans «La Tempête» aussi ?

Enormément. Rappelez-vous :

«*And deeper than did ever plummet sound*

I'll drown my book.»

Shakespeare était terriblement pessimiste. Mais comme beaucoup de pessimistes, c'était aussi un idéaliste. Seuls les optimistes sont incapables de comprendre ce que signifie aimer un idéal, un impossible idéal. Shakespeare était très proche des origines de sa propre culture : la langue qu'il écrivait venait d'être formée, la vieille Angleterre du Moyen-Age vivait encore dans la mémoire de tous les gens de Stratford. Il était tout près d'une autre époque, comprenez-vous. Il était tout contre la porte du monde moderne et ses grands-parents, les vieilles gens du village, la campagne elle-même étaient du Moyen-Age, étaient encore la vieille Europe ; et il lui en est resté quelque chose : son lyrisme, sa verve comique, son humanité viennent de ces liens avec le Moyen-Age qui était si proche de lui ; et son pessimisme, son amertume - c'est lorsqu'il leur donne libre cours qu'il touche au sublime - ont toujours à faire avec le monde moderne, ce monde qui venait d'être créé, pas le monde tel qu'il existait depuis des éternités, mais son monde. (...)

[à propos des metteurs en scène qu'admire Welles]

Et parmi les metteurs en scène allemands ?

Ah, la fameuse théorie française selon laquelle j'ai été influencé par les Allemands ! Je n'ai jamais vu un film allemand de ma vie. On a toujours prétendu que j'ai vu les **Nibelungen** de... j'ai oublié son nom ; tout le monde a dit que **Macbeth** en était inspiré : c'est faux, je n'ai jamais vu ce film. En revanche, le théâtre allemand a eu une très, très grande influence sur moi.

Propos recueillis par André Bazin, Charles Bitsch, Jean Domarchi
Cahiers du cinéma n° 87, sept. 58

Quand Olivier joua Iago avec Richardson, il le joua en homosexuel. Cela paraît plus faible que l'impuissance, mais c'est une autre manière - car il faut en trouver une ... En fait, chez Shakespeare, Iago est un scélérat et dans la vie je connais des scélérats, des scélérats parfaits, des scélérats insondables - mais le public n'y croit pas. Alors il faut lui donner une sorte de ... lui jeter quelque chose qui dise : «Il est impuissant, ou il est ceci ou cela.» Je suis d'accord avec Shakespeare, on n'a pas besoin de lui trouver de mobiles.

En d'autres termes, vous avez utilisé l'impuissance pour cacher le mystère de la malfaisance de Iago plutôt que pour expliquer ce mystère ou pour le faire disparaître en l'expliquant.

Le faire disparaître en l'expliquant, exactement. Je n'ai pas voulu le faire disparaître en l'expliquant. J'ai simplement voulu que le public croit qu'il puisse exister. Parce que les gens, aujourd'hui, ne croient tout simplement plus aux scélérats. Vous savez, depuis Freud, ils croient que tout le monde est malade !

Propos recueillis par Richard Marienstras
Positif n° 167, mars 1975

Le réalisateur

Welles, Orson : acteur et réalisateur américain, 1915-1985.

En 1941 parut **Citizen Kane**. Le cinéma ne devait pas s'en remettre. Son auteur, Orson Welles, s'était fait connaître en montant à New York un *Macbeth* noir puis le *Faust* de Marlowe, en créant le Mercury Theatre, surtout spécialisé dans Shakespeare, puis en terrorisant l'Amérique par une émission de radio inspirée de *La guerre des mondes* de son presque homonyme, H.G. Wells. (...) C'est André Bazin et Alexandre Astruc qui, en France, soulignèrent les premiers l'importance de **Citizen Kane** qui n'allait plus cesser, lors des différents référendums, d'être classé parmi les meilleurs films du monde. Aux Etats-Unis pourtant le film n'obtint pas le succès escompté. La RKO reconsidère le contrat d'Orson Welles : celui-ci n'aura plus la même liberté pour l'œuvre suivante, **La splendeur des Amberson**. Le film, bien qu'affublé d'une fin postiche, n'en est pas moins remarquable sur le plan technique : plan-séquence et profondeur du champ donneront lieu à de nombreuses analyses des théoriciens du cinéma.

Welles conçoit un projet gigantesque, **It's all true**, dont Flaherty écrit un épisode. Plus de 600 000 dollars sont alors dépensés en pure perte. Le film ne verra pas le jour. (...) Cette fois, Welles est brûlé à Hollywood. Il parvient encore à tourner pour la Columbia un film policier, grâce à la présence au générique de Rita Hayworth. (...)

Nouvel échec. Welles n'en tourna pas moins **Macbeth** qu'il plongea dans des brumes très écossaises pour cacher l'indigence des décors. Comme auparavant Stroheim, Welles, devenu suspect aux producteurs, se lança dans une carrière d'acteur, jouant tout et n'importe quoi pour accumuler l'argent nécessaire au tournage de nouveaux films. Acteur si génial qu'on lui attribue la paternité d'un film comme **Le troisième homme** où il ne fait qu'une apparition. Il parvient ainsi tant bien que mal à tourner un

splendide **Othello** qui est couronné à Cannes, puis un film policier dans la lignée de **Citizen Kane** : **Mr. Arkadin**.

Nouveau chef-d'œuvre: **La soif du mal**. C'est à Charlton Heston, qui convainc l'Universal, que Welles doit de pouvoir tourner cette adaptation d'un roman qui oppose deux policiers aux méthodes radicalement différentes (...). Dans quelle mesure **F for fake (F pour fumisterie)** est-il un film d'Orson Welles ? En dépit d'une belle méditation sur l'art, Welles semble être resté étranger à cette évocation du monde des faussaires, mise en scène principalement, dit-on, par François Reichenbach. Film-somme pourtant aux yeux de certains, où Welles nie la notion d'auteur au profit de la fonction de l'œuvre. Mais son véritable testament serait plutôt dans **Filming Othello**, retour nostalgique sur le passé, comme si Welles considérait qu'il ne tournerait plus jamais de film. **Le roi Lear** resta à l'état de projet, Welles mourut sans l'avoir réalisé.

Jean Tulard

Dictionnaire des films



Filmographie

Hearts of age (film non commercial)	1934
Citizen Kane	1941
The magnificent Ambersons La splendeur des Ambersons	1942
It's all true (inachevé)	
The stranger Le criminel	1946
Macbeth	1948
The lady from Shanghai La dame de Shanghai	
Othello	1952
Confidential report/Mr. Arkadin M. Arkadin	1955
Touch of evil La soif du mal	1958
Don Quixote (inachevé)	1959
The trial Le procès	1963
Chimes at midnight Falstaff	1966
The immortal story Une histoire immortelle	1967
F for fake Vérité et mensonges	1974
Filming Othello (documentaire télévisé)	1979