

Fiche technique

Espagne / Suisse - 1965 -
1h55

Réalisateur :
Orson Welles

Scénario :
Raphael Holinshed
d'après plusieurs pièces de
William Shakespeare

Photo :
Edmond Richard

Musique :
Angelo Francesco
Lavagnino

Interprètes :
Orson Welles
(Jack Falstaff)
Jeanne Moreau
(Doll Tearsheet)
Margaret Rutherford
(Hôtesse Quickly)
John Gielgud
(Henry IV, Bolinbroke)
Marina Vlady
(Kate)
Keith Baxter
(Henry V, Hal)



Résumé

Le fils du roi Henry IV d'Angleterre, le jeune Prince Harry, mène une vie de débauche en compagnie de vauriens dont le déjà vieux et obèse Jack Falstaff (Orson Welles), l'homme de tous les excès. Tandis que le roi se désole de la conduite de son fils, une nouvelle guerre civile se prépare. Elle sera l'occasion pour Harry de se refaire une conduite. A l'issue victorieuse du combat, le roi Henry IV meurt et laisse la couronne entre les mains du jeune Prince de Galles. Falstaff et ses amis se réjouissent et se voient déjà bénéficiant de toutes les faveurs du nouveau souverain. Mais celui-ci va renier son amitié pour Jack Falstaff, l'accusant de l'avoir souillé et corrompu. Il le bannit. Brisé, Falstaff meurt...

Anecdote

Falstaff était un vieux rêve d'Orson Welles. Après **Macbeth** (1948) et **Othello** (1952), c'est son troisième film adapté de William Shakespeare. Mais il a ceci de particulier qu'il n'est pas, à l'origine, une pièce de Shakespeare ; Orson Welles l'a composé à partir d'éléments empruntés à trois tragédies et une comédie de l'auteur élisabethain : "*Henry IV*", "*Richard II*", "*Henry V*" et "*Les joyeuses commères de Windsor*". Dans toutes ces pièces apparaît le personnage secondaire de Falstaff : un comparse qui fait parfois office de ressort dramatique, de faire-valoir, ou à d'autres instants n'est qu'une simple silhouette. Pour légitimer son choix d'axer son œuvre sur lui, Welles a avancé cet argument décisif : "Falstaff c'est moi!". Les extraits des quatre pièces ont été liés par des textes "off" empruntés aux *Chroniques*

L E F R A N C E

www.abc-lefrance.com

d'Holinshead (1577) qui servirent à Shakespeare lui-même pour bâtir quelques-unes de ses tragédies.

Falstaff a obtenu le Grand Prix du 20e anniversaire au Festival de Cannes 1966, ainsi que le Prix de la FIPRESCI (Prix de la Critique Internationale), et le grand prix de la meilleure photo noir et blanc décerné par la Commission Supérieure Technique. (...)

Cette fiche est issue de la série n°150 de la collection des fiches de monsieur Cinéma (150/06) www.mcinema.fr

Critique

Avec le temps et le recul, la trilogie shakespearienne de Welles acquiert une évidente patine autobiographique allant bien au-delà du permanent «Bigger than life» dont il trouvait volontiers l'écho chez le grand Will. Après **Macbeth** (période post-hollywoodienne : l'ascension et la chute d'un mégalomane ambitieux), **Othello** (années d'errances et de «bricolages» qui voient culminer son génie du montage), **Falstaff** constitue un fascinant testament. Pour ce dernier «vrai film», il développe avec humour la parabole du géant foudroyé, du mystificateur trahi, du bouffon qui meurt de l'ingratitude de son roi.

Bref : c'est bien ici l'homme de spectacle qui se met en scène sous les traits d'une irrésistible caricature.

Falstaff est l'œuvre gaie d'un homme qui n'aborda jamais la comédie et l'exposé de l'amertume profonde d'un créateur qui vit s'effriter l'ancien monde et surgir les technocrates. **Falstaff** témoigne de cette cassure, de ce passage de la poésie à la raison d'État ; comme Kane ou Quinlan, le héros est un conteur brisé par les appareils.

Il rêva d'un film qui fût «tout en gros plans» mais réalisa un monument

baroque où culmine la fameuse séquence de la bataille. Réalisé avec des moyens dérisoires puis dynamisé par un époustouflant montage, ce moment est unique que tous ceux qui rêvent de réaliser devraient se projeter en boucle. Et indéfiniment.

Jacques Zimmer
Revue du Cinéma n°461

(...) On comprend qu'un pareil *type* ait hanté Welles depuis longtemps : il représente dans la phase encore "historique" de la carrière de Shakespeare, l'amorce de cette réfraction perpétuelle du théâtre en lui-même, qui le rend si fascinant et tellement cinématographique avant la lettre. Il ébauche ce que seront les intermèdes burlesques des grandes féeries, et mieux encore, cette énigme vivante jouée par de piètres baladins devant Hamlet et que lui seul interprète correctement : à la limite, il y a dans Falstaff un Ariel définitivement enseveli sous l'épaisse carcasse de Caliban, mais cependant capable de s'envoler. Sa fantaisie est éléphanterque, son goût de l'emphase n'aboutit qu'au burlesque, son lyrisme verbal retombe dans l'ordure, ce en quoi il est moins irréel que les Athéniens soi-disant "réalistes" qu'Aristophane entraînait vers Néphélococcygie. Pourtant, il y a aussi en lui l'humanité la plus profonde, c'est-à-dire la plus sommaire (Shakespeare, comme tous les grands poètes, n'est humaniste qu'à part entière ou pas du tout) : c'est précisément lorsqu'il vient de se dépeindre comme vertueux devant le Prince qui, retournant ensuite le rôle, le traite de Satan à barbe blanche, qu'il réplique : "Je connais l'homme, mais dire que je lui connais plus de défauts qu'à moi-même (le Roi), ce serait dire plus que je ne sais." Dans cette scène, Falstaff, une fausse couronne en tête, comme les

ignobles sires du Mardi-Gras complaisamment portraiturés par Rubens ou Jordaens, s'avère le pivot autour duquel s'ordonnent les rapports du Prince Hal avec son propre père. Celui-ci (superbement interprété par John Gielgud) traîne le boulet du crime qui l'a hissé au pouvoir, sans parvenir à dominer son remords par le cynisme : et c'est précisément le cynisme qu'apprendra le Prince au contact de Falstaff, - sa nature de futur héros national, vainqueur d'Azincourt, etc., ne retiendra du bon géant que le mépris de la morale, non la simplicité, j'allais dire l'innocence.

Le Roi apparaît ainsi symétrique de Falstaff, qui n'a commis aucun crime, mais dont le moindre péché véniel est porté à l'incandescence par un cynisme qui est consubstantiel à son humour. Ici comme ailleurs, Orson Welles commente librement les intuitions géniales de Shakespeare : le jeune prince se trouve réellement situé entre deux pères, et il ne peut assumer totalement l'héritage de l'un qu'en renonçant totalement à l'autre.

Assumer totalement, jusqu'à provoquer l'angoisse du propriétaire douteux de la couronne à son lit de mort : il la dérobe comme *au début du film*, il déroba la bourse de Falstaff endormi : couronne encore chancelante, bourse vide (mais les "formes", impossibles à respecter dans l'auberge pleine de femmes folles, le seront à la cour sévère, d'où les femmes sont curieusement exclues). *Renoncer totalement*, fût-ce à titre de symbole et pour vingt-quatre heures : dans Shakespeare, l'ordre d'exil n'est pas rapporté, et Falstaff meurt au début de "*Henry V*", en coulisse : le Hal de Welles est un peu plus humain, mais pas assez pour comprendre que Falstaff "ne joue plus" quand il arrive à la cour : sa propre rhétorique cesse en même temps que celle de son protégé s'accomplit.

Parce qu'il a été très longtemps le bouffon complaisant du Prince, Falstaff est incapable de prévoir son retournement,

L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09

d'une terrifiante logique. Dans une très belle scène muette, qui est presque entièrement de l'invention de Welles, il s'est encore efforcé, sur le champ de bataille, de rendre service à Hal tout en travaillant à son propre avancement : il vient jeter le cadavre d'Hotspur aux pieds du Roi, dont les sentiments vrais, à cet instant, demeurent impénétrables. En vérité, dans cet échange de regards qui atteint au sublime, Falstaff se condamne : il excuse la mort d'un adversaire "chevaleresque", et à ce titre longtemps admiré (?) par le Roi, et il veut faire croire que, dans sa propre enveloppe de fer-blanc, titube autre chose qu'un couard éméché : c'est un double crime de lèse-majesté, symétrique de l'épisode où il est censé accuser le Prince de vouloir épouser la sœur de Poins -sans doute quelque ribaude. (Le caractère étrange des liens entre Hal et Poins, simple faire-valoir dans Shakespeare, est ici susceptible de développements freudiens : jusque dans la ressemblance des deux acteurs, il est suggéré que Poins est le double de Hal, entendons, la partie de Hal que Falstaff déteste et jalouse—alors qu'elle lui "convient" le plus.)

Déjà personne n'écoute plus Falstaff : il ne sera désormais qu'un cabotin minuscule, écrasé par les combles de l'auberge (scène du page, filmée sous un immense plafond) et par la masse du château royal (éclairé, après son échec, comme le plus noir des praticables de théâtre : la beauté veloutée des gris et des blancs le cède là à une ombre tout aussi coruscante).

Alors transparait le "secret" wellésien, qui pourrait bien être celui du *refus de vieillir*. L'ouverture, où Falstaff et les clowns avec lesquels il compte faire "des affaires", se chauffent en évoquant des souvenirs cacochymes, rappelle le seul personnage poétique du film que Welles déteste entre tous, **The Magnificent Ambersons** : le colonel, devant le feu, dans la même posture, se demandant si les morts ne vont pas

dans le soleil... Mais ce thème ne pré-existait-il pas à **Citizen Kane**, et au plan final de **Lady from Shanghai**, où Michael déclare vouloir "apprendre à vieillir" ? (Propos d'autant plus ambigu que tous les autres personnages du film sont liés entre eux par la peur d'être en retard.) Il court en filigrane de **Touch of Evil**—où Quinlan, le policier corrompu, amateur de maisons closes, *est le contraire* de Falstaff, pas seulement parce qu'Orson a joué les deux rôles ; enfin, bien que lui-même soit un homme sans secret, il y a de l'Arkadin en Falstaff : la "vieillesse!..." du despote devant Akim Tamiroff est repris par le Prince épiant Falstaff aux bras de Jeanne Moreau ; la foule à l'aérodrome fêtant Noël annonce les halbardiers qui séparent Falstaff de Hal—encore que la mise en scène soit soigneusement différente, et que **Dossier Secret**, par sa hantise d'un inceste encore plus mal famé que l'Œdipe, soit d'abord l'un des films symboliques *de notre temps*.

Dans Shakespeare, le vieillissement progressif de Falstaff était suggéré par l'accroissement du nombre des imbéciles autour de lui : chez Welles, d'entrée de jeu, par l'effet d'un découpage et d'un montage à la griffe de lion, il s'agit d'un âge irrémédiable. Falstaff ne cesse de se survivre en évoquant les "carillons de minuit" (et les "joyeuses commères", à peine entrevues, qui le bernaient...). Le deuil dans la neige, clôture de cette histoire, dont, comme de maint autre, le bruit et la fureur ne *signifient* rien, sera superbement mené par une Margaret Rutherford qui a enfin trouvé son maître : le texte se déploie, sans clins d'œil déplacés désormais, sur une mise en scène d'un archaïsme aigu, précis et bouleversant. A-t-on déjà remarqué que les propos de Shakespeare sur Falstaff, dont la vieille touche les pieds, puis les genoux, puis le ventre froids tour à tour, sont ceux-là même que Platon prête à Phédon narrant la mort de Socrate et les gestes du géolier ? En dépit ou non des

apparences, Falstaff meurt comme un sage, au sens "purement pickwickien" du terme si l'on veut (mais on sait que Welles rêva de diriger W.C. Fields dans le stupéfiant personnage de Dickens). C'est d'ailleurs à cet instant final, sur la sourdine de l'éloge emphatique du batailleur Henry V, mis au monde par Falstaff autant que par son père, que le film acquiert son maximum de beauté plastique : le petit chariot d'enfant emportant un Falstaff invisible vers des montagnes qui semblent en carton-pâte, égale l'hirondelle qui passait sur la toile peinte de **Macbeth** — et que la compréhension poétique de Welles suffisait à rendre pour toujours augurale et vivante.

Gérard Legrand
Positif n°82

L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
REPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09

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	1974
Filming Othello (documentaire télévisé)	1979

Documents disponibles au France

Revue de presse importante
RRevue du Cinéma n°199
Positif n°79, 82, 167, 378
Shakespeare au Cinéma par Philippe Pilard

Pour plus de renseignements :
tél : 04 77 32 61 26
g.castellino@abc-lefrance.com

L E F R A N C E

SALLE D'ART ET D'ESSAI
CLASSÉE RECHERCHE
8, RUE DE LA VALSE
42100 SAINT-ETIENNE
04.77.32.76.96
RÉPONDEUR : 04.77.32.71.71
Fax : 04.77.32.07.09