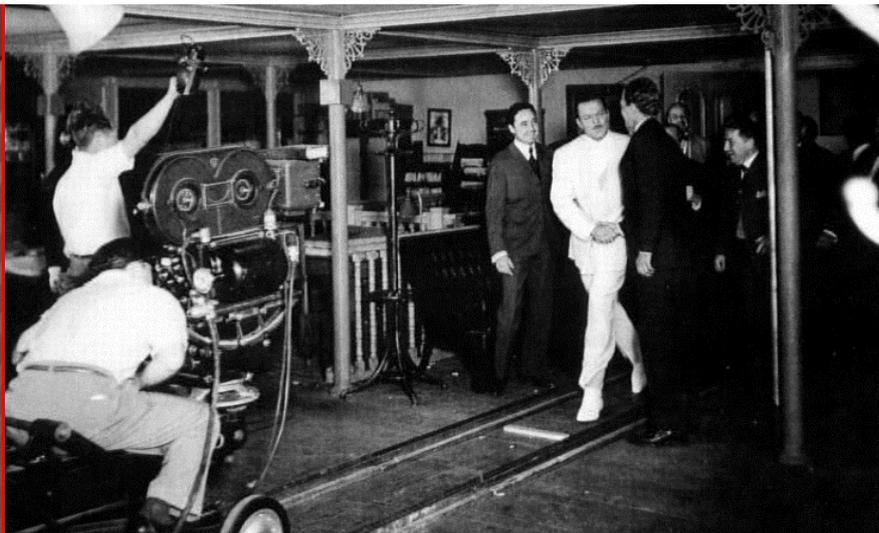


Dossier pédagogique

Citizen Kane

Séances à la Cinémathèque
suisseLes 17, 18, 19, 24, 25 et 26
novembre 2010
(8h30-11h30)

Film long métrage, USA, 1941

Titre original : *Citizen Kane*Réalisation et production :
Orson Welles

Interprètes :

Charles Foster Kane (Orson Welles), Jedediah Leland (Joseph Cotten), Walter P. Thatcher (George Coulouris), Mr Bernstein (Everett Sloane), Susan Alexander Kane (Dorothy Comingore), Emily Monroe Norton Kane (Ruth Warrick), Jerry Thompson (William Alland)

Scénario :

Orson Welles
Herman J. Mankiewicz

Directeur de la photographie :

Gregg Toland

Montage :

Robert Wise

Musique originale :

Bernard Herrmann

Version originale anglaise,
sous-titrée français

Durée : 1h58

Public concerné :

âge légal : 10 ans

âge conseillé : 14 ans

Présentation

Ce dossier s'inscrit dans un projet pédagogique global, qui allie E-media, la Cinémathèque suisse, la Section d'histoire et esthétique du cinéma et l'Interface sciences-société de l'Université de Lausanne. La Cinémathèque propose désormais la « projection accompagnée » d'un grand classique du cinéma aux classes de Secondaire II. Le cycle débute avec *Citizen Kane*, qui sera projeté les 17, 18, 19, 24, 25 et 26 novembre 2010 à la Cinémathèque, avec une présentation-discussion. Ce dossier pédagogique E-media est destiné à intégrer le film aux programmes de français, d'histoire et d'éducation aux médias, en proposant des pistes d'étude aux enseignants pour prolonger la réflexion sur le film en classe, après la projection. De plus, l'Université de Lausanne offre, sur inscription, des ateliers Epreuve d'analyse de séquences du film en classe. Deux modules de 90 minutes chacun sont proposés, l'un pouvant s'intégrer à un cours d'histoire, l'autre à un cours de français ou d'éducation aux médias.

Citizen Kane, le premier film d'Orson Welles, réalisé en 1941, a été choisi pour ouvrir ce cycle de projections scolaires en raison de la place qu'il occupe dans l'histoire du cinéma, reconnu dès sa sortie comme un « chef-d'œuvre » et demeuré, jusqu'à aujourd'hui, une pièce-maîtresse des « canons » du cinéma. François Truffaut est allé jusqu'à dire que « depuis 1940, tout ce qui compte dans le cinéma a été influencé par *Citizen Kane* » (« Welles et Bazin », 1998 [1978], pp. 12-13). La richesse formelle, narrative et thématique de ce film justifie de fait son rayonnement culturel et appelle de passionnantes analyses qui s'intègrent pleinement dans les programmes de Secondaire II. Nous l'abordons ici suivant trois axes fondamentaux : le premier questionne la relation entre le film et l'Histoire, le deuxième aborde des problématiques narratologiques, le troisième se concentre sur les aspects esthétiques.

Disciplines et thèmes concernés

Histoire :

La frontière entre documentaire et fiction, le rôle des médias (journaux, actualités, cinéma) dans la construction de l'Histoire, l'Amérique du début du XXe siècle, le capitalisme, l'histoire de la réception du film.

Français - anglais :

La construction narrative, la focalisation au cinéma, les flashbacks, le suspense, l'ambiguïté des personnages, la construction de l'identité.

Education aux médias et arts visuels:

La composition de l'image filmique, la profondeur de champ, la contre-plongée, les jeux d'ombre, les trucages, la dialectique intérieur-extérieur.

Ces objectifs sont ceux de l'entièreté des activités pédagogiques que nous proposons, non seulement dans ce dossier e-média, mais aussi dans les ateliers Eprouvette et lors de la projection/discussion à la Cinémathèque suisse.

Résumé

« *Citizen Kane* raconte l'enquête entreprise par un journaliste nommé Thompson pour découvrir le sens des dernières paroles de Kane [« *Rosebud* »]. Car, selon lui, les dernières paroles d'un homme doivent expliquer sa vie. C'est peut-être vrai. Il ne découvre jamais ce que Kane voulait dire, mais le public, lui, le découvre. Son enquête le conduit auprès de cinq personnes qui connaissaient bien Kane, qui l'aimaient ou le détestaient. Elles lui racontent cinq histoires différentes, chacune très partielle, de telle sorte que la vérité sur Kane ne peut être déduite, comme d'ailleurs toute vérité sur un individu [...].

Selon certains, Kane n'aimait que sa mère ; selon d'autres, il n'aimait que son journal, que sa deuxième femme, que lui-même. Peut-être les aimait-il tous, peut-être n'en aimait-il aucun. Le public est seul juge. Kane était à la fois égoïste et désintéressé, c'était à la fois un idéaliste et un escroc, un très grand homme et un individu médiocre. Tout dépend de celui qui en parle. Il n'est jamais vu à travers [un] œil objectif [...]. Le but du film réside d'ailleurs plus dans la présentation du problème que dans sa solution. »

Orson Welles, cité par André Bazin, *Orson Welles*, Paris : Cerf, 1972 [1950], pp. 45-47.

Objectifs

Histoire

- Mettre en perspective un film de fiction avec son contexte de production et avec la période historique qu'il représente ;
- Identifier et distinguer les codes cinématographiques du documentaire et de la fiction ;
- A partir de la thématization des actualités filmées et du journalisme dans le film, prendre conscience du rôle des médias dans la construction de l'Histoire ;

Français-anglais

- Saisir les spécificités du traitement de la temporalité dans le film (fonction de l'enquête et des *flashbacks*) ;
- Appréhender la complexité du traitement de la focalisation dans ce film, tant par rapport à Kane et au journaliste qui mène l'enquête que par rapport aux narrateurs délégués.
- A travers la figure du héros Kane, comprendre le discours du film sur la difficulté d'accéder à l'intériorité d'un personnage et sur la construction de l'identité en général.

Arts visuels

- Prendre conscience de la nature construite d'un film et de ses effets sur le spectateur,
- Se familiariser avec les trois niveaux de l'analyse filmique (mise en scène, mise en cadre, mise en chaîne) et savoir utiliser les termes techniques tels que : profondeur de champ, éclairage *low key* / *high key*, plongée / contre-plongée, surimpression, incrustation, etc.
- Comprendre l'importance de ce film et de ses innovations formelles dans l'histoire du cinéma.



Pistes pédagogiques

A. *Citizen Kane* du point de vue de l'Histoire

1. Avant de s'appeler *Citizen Kane*, le film de Welles devait s'intituler *The American*. Pouvez-vous, en regard du film, justifier ce titre originel ?

Le parcours de Kane (qui meurt en 1941) peut être envisagé comme un reflet de l'histoire de l'Amérique, amplement représentée dans le film. Le personnage lui-même ne cesse d'ailleurs de répéter : « I am, have been and will be only one thing – an American ». Soupçonné tantôt de communisme, tantôt de fascisme, il est avant tout l'emblème de la société capitaliste américaine telle qu'elle se développe au début du XX^e siècle. La séquence sans doute la plus exemplaire à cet égard est celle qui met en scène, après la défaite électorale de Kane, cette réplique de son « ami » Leland, qui s'adresse à lui comme à une incarnation de l'Amérique capitaliste :

« Tu parles des gens comme s'ils t'appartenaient. Tu parles toujours de leur donner des droits, comme si tu pouvais leur offrir la liberté en récompense de leurs services. Or sais-tu ce que font les travailleurs à présent ? Ils s'organisent. Ça ne va pas te faire plaisir lorsque tu découvriras que tes travailleurs revendiquent, non pas tes récompenses, mais leurs droits. »



fig. 1

La problématique de la frontière docu/fiction, l'analyse détaillée de la séquence d'actualités et sa comparaison avec de véritables actualités filmées sont développées dans l'atelier Eprouvette [Citizen Kane : Histoire](#).

2. A partir de l'image ci-contre (fig.1), et en la resituant dans le film, expliquez comment *Citizen Kane* joue sur la frontière entre documentaire et fiction. Trouvez d'autres exemples pour illustrer votre propos.

Le trucage utilisé ici (l'incrustation) permet d'intégrer le personnage fictionnel au sein d'une image documentaire préexistante – des films tels que *Zelig* (Woody Allen, 1983) ou *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994) réutiliseront le procédé. Notons que le film est achevé en février 1941, alors que l'Amérique n'est pas encore en guerre, et que cette image n'est pas connotée négativement. Ce plan fait partie de la séquence introductive du film qui imite les actualités filmées de l'époque, *March of Time*, renommées ici *News on the March*. Le trucage n'apparaît pas : cette image se « fond » dans le montage, et témoigne de la parenté stylistique qu'a réussi à créer Orson Welles en pastichant l'esthétique « documentaire » des actualités à tous les niveaux (voix over, caméra tremblée, cartographie).

News on the March n'est pas la seule séquence à « flirter » avec la réalité. En effet, le film se base sur la vie d'un personnage réel, Randolph Hearst, un magnat de la presse alors très célèbre et puissant qui a intenté un procès contre Welles et empêché la bonne sortie du film. Les spectateurs de l'époque voyaient donc Hearst dans Kane, le personnage réel derrière le personnage fictif.



fig. 2-4

3. A partir de la séquence qui montre Thatcher, l'ex-tuteur de Kane, lire une série de manchettes de l'*Inquirer* (voir fig. 2-4) et la discussion qui s'ensuit entre eux, expliquez le concept de « quatrième pouvoir » qui, justement, s'établit dans la période historique représentée par le film.

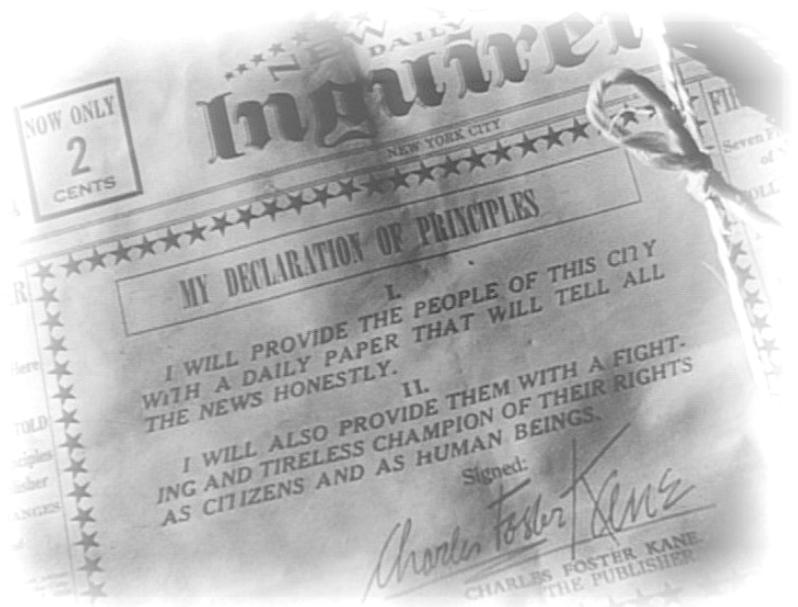
L'*Inquirer* prône un journalisme d'investigation qui met au jour des dysfonctionnements de la société et crée le scandale en s'attaquant, dans une rhétorique sensationnaliste, aux structures gouvernementales ou aux puissances économiques (les trusts, les chemins de fer, le logement, *Wall Street*, l'exploitation du cuivre...). Il entre ainsi pleinement dans la définition de la presse comme « quatrième pouvoir » (pour le développer avec les élèves, voir par exemple [cet article d'Ignacio Ramonet](#)). Il est intéressant de savoir que les journaux dirigés par William Randolph Hearst (qui a inspiré le personnage de Kane) étaient l'incarnation même de ce type de journalisme, et qu'un article publié dans son *New York Morning Journal* est considéré comme le déclencheur de la guerre hispano-américaine qui mena à l'indépendance de Cuba. Le film d'Orson Welles met justement en scène cette manipulation médiatique de 1898 dans une séquence ambiguë, riche à analyser tant dans les dialogues que dans leur mise en espace qui transforme la discussion en une prise de pouvoir de Kane.

4. A partir de la profession de foi que Kane écrit au début de sa carrière de journaliste, analysez l'évolution de ses idéaux d'honnêteté et de justice dans le film.



fig. 5

Dès la séquence de signature de ce texte, le spectateur est amené à s'en distancier : immédiatement Leland demande à garder le manuscrit, ayant « le pressentiment qu'il pourra avoir valeur de document ». Son ironie est soulignée par un regard-caméra qui prend à parti le spectateur, ainsi que par un traitement formel spécifique (voir question C.4). De fait, le film montrera Kane s'éloigner progressivement de ses principes (voir fig. 5), jusqu'à renvoyer Leland pour avoir critiqué trop honnêtement la performance dramatique de Mrs Kane, et finalement déchirer sa profession de foi manuscrite. Au vu des questions précédentes, qui ont montré combien le parcours de Kane était emblématique de l'histoire américaine, cette dégradation morale prend la dimension d'une dénonciation sociopolitique.



B. *Citizen Kane* du point de vue de la narratologie



fig. 6

L'atelier Epreuve
Citizen Kane :
récit et esthétique
détaille la
complexité de la
focalisation dans
Citizen Kane et
travaille avec les
élèves l'analyse du
premier flashback
et des séquences
qui ouvrent et
terminent le film.

1. En 1942, ce film reçut l'Oscar du meilleur scénario : justifiez ce qui vous paraît original dans la structure temporelle du récit.

Il ne s'agit pas d'un récit linéaire (qui raconterait, comme dans la séquence d'actualités, la vie de Kane chronologiquement) ; au contraire, on commence par la mort du héros et c'est par le truchement des avancées et hasards de l'enquête que les fragments épars de la vie de Kane pourront être assemblés, comme les pièces d'un puzzle (motif essentiel du film, voir fig. 6). En effet, chaque protagoniste rencontré par l'enquêteur donne lieu à un *flashback* qui révèle une partie du parcours de Kane. Le film fonctionne donc sur une succession de récits enchâssés où chaque narrateur délégué révèle un fragment de la personnalité et de la vie de Kane. La temporalité ainsi retravaillée montre les personnages vieux avant d'être jeunes ; occasionne des répétitions, des ellipses, des recoupements, etc. Au final, c'est au spectateur de reconstruire l'ordre de l'histoire.

2. Avant la réalisation de ce film, Orson Welles avait le projet d'une adaptation d'un roman en « je » tournée entièrement en caméra subjective. En quoi *Citizen Kane* prolonge-t-il le questionnement du cinéaste sur la focalisation et l'accès à l'intériorité d'un personnage au cinéma ?

Le but de l'enquête est de percer, à travers le mystère de « *Rosebud* », le mystère du personnage : ses pensées, regrets, sentiments... tout ce qui puisse permettre d'« expliquer le personnage ». Ainsi l'accès à l'intériorité du héros (qui, au cinéma, est bien souvent offert au spectateur par des procédés tels que la voix *over*) est l'enjeu même du film. Cela est exploré par un traitement complexe de la focalisation, avec des *flashbacks* qui passent pour être en focalisation interne multiple, un héros et un enquêteur qui semblent répondre à une focalisation externe, etc.



fig. 7

3. Comment le film permet-il au spectateur d'en savoir plus que les personnages ? Analysez les deux mouvements de caméra finaux (celui qui mène à « *Rosebud* » et celui qui nous ramène devant la pancarte « *No Trespassing* »).

Cet ascendant est donné par la caméra, qui possède une autonomie de mouvement par rapport aux personnages. Orson Welles appelait ce traitement du point de vue, où le regard du spectateur est librement guidé par le réalisateur, « the audience camera ». Certains théoriciens ont appelé cela de la « focalisation spectatorielle » : c'est-à-dire que le spectateur bénéficie d'un avantage cognitif par rapport aux personnages. Le travail stylistique global du film répond à la construction de ce point de vue « privilégié » (voir section C.).



fig. 8-10

4. Citons ici le dernier dialogue du film, qui a lieu entre le groupe de journalistes [G] et Jerry, l'enquêteur [J] :

[G] - En réunissant tout : palais, peintures, jouets... que trouve-t-on ?

[J] - Charles Foster Kane ?

[G] - Ou « *Rosebud* » ? As-tu résolu l'énigme ? Qu'as-tu appris ?

[J] - Pas grand-chose.

[G] - Qu'as-tu fait pendant tout ce temps ?

[J] - Assembler les pièces d'un puzzle.

[G] - Penses-tu que « *Rosebud* » aurait tout expliqué ?

[J] - Je ne crois pas. Non. [...] Je ne pense pas qu'aucun mot puisse expliquer la vie d'un homme. « *Rosebud* » n'est que la pièce d'un puzzle – une pièce qui manque. [...]

Maintenant que vous, spectateur, vous détenez cette pièce du puzzle, y a-t-il vraiment un décalage entre votre position et celle de l'enquêteur ? Qu'est-ce que « *Rosebud* » nous a révélé de plus sur Kane ? Est-ce que tout le mystère du personnage est levé ? Qu'est-ce que cela nous dit, plus généralement, sur la connaissance de la vie d'autrui, telle qu'on l'expérimente au quotidien et telle que certains films (ou livres) la façonnent ?

Cette question et ses développements (ce que « *Rosebud* » nous révèle, ce que le traîneau implique, le motif de la neige, du puzzle, le rapport aux personnages fictifs, etc.) permettront de lancer un débat sur la construction de l'identité avec les élèves.

5. Analysez, dans le premier *flashback* qui montre la mère de Kane confier l'enfant à Thatcher, l'évolution du regard du spectateur sur Mrs Kane. A l'échelle de tout le film, les différents profils des personnages s'opposent-ils de manière manichéenne ?

Le *flashback* s'ouvre sur Kane, enfant, qui jette une boule de neige sur le nom même de sa mère. Le plan suivant, très long, montre la mère sous un jour autoritaire et glacial, accomplissant sans hésitation la « vente » de son enfant (fig. 8). Le retournement de la vision du spectateur s'opère alors via un retournement formel : une coupe survient, à 180°, pour montrer soudain au spectateur la mère en gros plan, alors qu'elle s'apprête à dire adieu à son fils, au bord des larmes, la voix tremblante (fig. 9). Dans la suite de ce plan, la mise en scène joue sur la disposition des personnages, et révèle le caractère protecteur et loyal de la mère. La dernière coupe vient isoler la mère et l'enfant qui s'étreignent et matérialise une frontière jusqu'alors invisible : celle que la mère veut établir entre son fils et son mari violent (fig. 10).

Le film annonce ainsi d'emblée son refus de tout manichéisme dans la construction des personnages, et désamorce chez le spectateur l'envie de les juger. L'ensemble des personnages de *Citizen Kane* – dont, surtout et avant tout, le héros – répondent à ce traitement nuancé et si des jugements sur ceux-ci sont émis, c'est sur un mode multiple et contradictoire que le matériel promotionnel du film exalte (voir fig. 11).



fig. 11

C. *Citizen Kane* du point de vue de l'esthétique



fig. 12

1. L'élaboration formelle de *Citizen Kane* est tout à fait particulière. Le directeur de la photographie Gregg Toland, par la combinaison inédite de différents procédés techniques (lampe à arc de forte intensité, pellicule *Eastman* ultra-sensible, objectif grand-angulaire très diaphragmé) et parfois par le biais de trucages, y a perfectionné son expérimentation de la grande profondeur de champ. C'est-à-dire que chaque portion d'espace de l'image est nette, et que la mise en scène peut occuper toute la profondeur, s'échelonner de l'avant jusqu'à l'arrière-plan.

Imaginez que vous êtes réalisateur mais que votre caméra ne peut rendre net que le premier plan, et que vous devez tourner la scène (évoquée en B.5) de la signature du contrat (fig. 12). Comment la filmeriez-vous ? Quels effets apporte la solution de Gregg Toland ?

Cette séquence aurait tout à fait pu être découpée suivant les règles du montage classique hollywoodien (gros plans, raccords, champ-contrechamp, etc.). Mais la solution de Gregg Toland, qui substitue au montage *des plans* le montage *dans le plan*, permet de créer une tension spécifique en réunissant dans la même image tous les éléments en jeu dans cette séquence. Leurs relations sont ainsi dramatisées spatialement : le rôle de « premier plan » de la mère, la mise à l'écart du père, et la matérialisation, grâce à l'ouverture sur l'arrière-plan, de l'objet même du contrat, l'isolement de l'enfant. Contrairement au découpage standard, la mise en scène en profondeur de champ permet également de laisser le regard du spectateur parcourir librement l'espace, ce qui répond à la liberté d'investigation (cf. B.3) et de jugement (cf. B.5) qui lui est accordée.



fig. 13

2. Essayez de décrire le personnage qui mène l'enquête. Quelle est sa particularité ?

Ce personnage est systématiquement « caché » au spectateur : nous ne le voyons que de dos, en amorce ou dans l'ombre (fig. 13). Il répond aux critères définitoires de l'admoniteur dans la peinture, ayant une fonction de « porte-regard » plutôt que de protagoniste. Il n'est que le prétexte à la structure narrative du film, et ne doit en aucun cas devenir un concurrent au véritable héros de cette histoire, Kane. L'éclairage du film qui garantit ce rejet dans l'ombre du journaliste est en effet extrêmement travaillé, tantôt *high key* pour mettre en lumière tous les éléments du plan (cf. C1), tantôt *low key* pour dramatiser les scènes et créer des effets symboliques, tels que l'« effacement » de Susan par l'ombre de Kane dans la scène où il la force à continuer de chanter.



fig. 14

3. Analysez le montage de ces 3 séquences : – les manchettes de l'*Inquirer* lues par Thatcher ; – les petits-déjeuners de Kane avec sa première femme ; – la carrière de Susan et les puzzles qu'elle réalise à Xanadu). Comment ces séquences sont-elles articulées et que produisent-elles au niveau temporel ?

Dans les séquences des manchettes de l'*Inquirer* et des puzzles, les plans se succèdent par fondus enchaînés qui soulignent la similitude des différents événements donnés comme une inlassable répétition. Dans la séquence qui montre la carrière de Susan en accumulant les surimpressions visuelles (voir fig. 14) et sonores, une certaine évolution est thématifiée par le motif récurrent (symbolique de la stratification échafaudée par Kane) de la lampe du projecteur qui finit par grésiller et s'éteindre. Les transitions entre les plans des petits-déjeuners se font par des panoramiques filés et traduisent une détérioration de la relation du couple. Ces séquences permettent donc de signifier l'écoulement du temps et fonctionnent comme des sommaires. Ce principe se traduit également, dans le film, par un travail du maquillage et du jeu d'acteur qui permet de vieillir les personnages et donner ainsi un indice visuel des bouleversements temporels du film (cf. B.1).

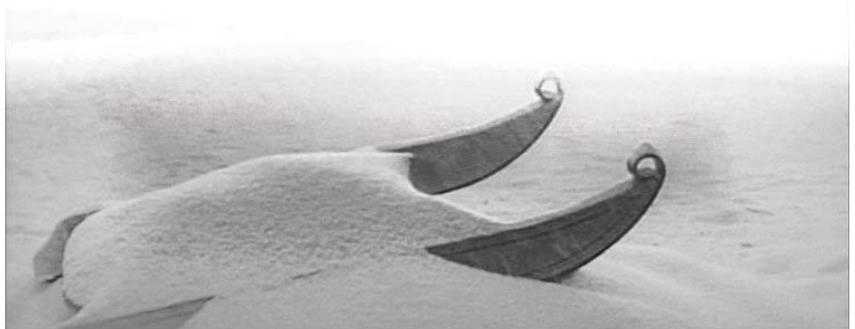


fig. 15

4. La contre-plongée est très souvent utilisée pour magnifier un personnage, accentuer sa supériorité en le rendant concrètement « écrasant » par rapport au spectateur. Est-ce le cas dans le plan ci-contre qui montre Kane au moment de sa profession de foi journalistique (fig. 15) ? Quels éléments de la composition de l'image entrent en contradiction avec cette ambition glorifiante de la contre-plongée ?

Dans ce plan, comme dans la plupart des contre-plongées du film (presque systématiques pour filmer Kane), des éléments viennent contredire la « toute-puissance » visuelle du personnage. Ici, l'éclairage plonge le héros dans l'ombre et empêche de distinguer son visage alors même qu'il parle et qu'il est au cœur de la composition de l'image. Il ne fait pas de l'ombre aux autres personnages : au contraire, c'est Leland qui capte la lumière et l'attention du spectateur (voir A.4). De plus, la contre-plongée permet de mettre au jour un élément crucial du décor : le plafond (très rare dans un décor de studio où le haut du plateau est normalement dévolu à l'installation de l'éclairage). Le plafond ainsi révélé donne à l'espace un caractère étriqué, qui « écrase » Kane plutôt qu'il ne le grandit. Tout cela annonce d'emblée la fragilité de la promesse d'honnêteté de Kane et, plus globalement, l'ambiguïté de sa réussite.

L'atelier Epreuve Citizen Kane : récit et esthétique propose une analyse de la problématique de la « délimitation » dans les séquences les plus significatives du film, et montre comment la dialectique « intérieur-extérieur » structure le film tant au niveau esthétique (mise en scène, mise en cadre et mise en chaîne) que narratif (construction du récit et des personnages).





A voir également

[un documentaire disponible sur youtube.com](#), avec des interviews des principaux protagonistes du tournage de *Citizen Kane*.

Pour en savoir plus

Citizen Kane est l'un des films les plus discutés dans l'historiographie du cinéma. Nous recensons ici un choix très ciblé de références (organisées thématiquement et chronologiquement), susceptibles de prolonger directement le travail pédagogique présenté ici. Une bibliographie plus large accompagnée d'un survol historiographique de Lelan Poague est disponible sur filmreference.com.

Éléments pour nourrir une analyse narrative et esthétique

Herman J. MANCKIEWICZ, Orson WELLES, « The shooting script » [16 juillet 1940], in Pauline Kael (éd.), *The Citizen Kane book*, Londres : Secker & Warburg, 1971, pp. 87-297.

Le scénario du film, retranscrit par John POWERS et Jon REIFLER, est également [disponible en ligne via script-o-rama.com](#) (consulté le 25 août 2010).

Gregg TOLAND, « Realism for *Citizen Kane* », *American Cinematographer*, vol. 22, n°2 (février 1941), pp. 54-55.

André BAZIN, *Orson Welles*, Paris : Cerf, 1972 [1950].

François TRUFFAUT, « Welles et Bazin » [1978], in André Bazin, *Orson Welles*, Paris : Cerf, 1972 [1950], pp. 11-43.

David BORDWELL, Kristin THOMPSON, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles /Paris : De Boeck, 2000 [1979], « La forme narrative dans *Citizen Kane* », pp. 141-156 et « Le style dans *Citizen Kane* », pp. 438-448.

Peter BOGDANOVICH, Orson WELLES, Jonathan ROSENBAUM (éd.), « Guyamas », in *This is Orson Welles*, New York : Harper Collins, 1992, pp. 46-93.

Ronald GOTTESMAN (éd.), *Perspectives on Citizen Kane*, New York : G. K. Hall & Co., 1996 [réunit un grand nombre de sources et d'analyses]

Éléments pour nourrir une analyse historique

Orson WELLES, Pierre BERTHOMIEU (trad.), « Orson Welles par Orson Welles » [1941], *Positif*, n°418 (décembre 1995), pp.59-63.

Pauline KAEL, « Raising Kane », in *The Citizen Kane book*, Londres : Secker & Warburg, 1971, pp. 3-84.

Julian SMITH, « Orson Welles and the Great American Dummy – Or, the Rise and Fall and Regeneration of Benjamin Franklin's Model American », *Literature/Film Quarterly*, vol. 2, num. 3 (été 1974), pp. 196-206.

Robert Paul LAMB, « "Citizen Kane" and the Quest for Kingship », *Journal of American Studies*, vol. 19, n°2 (août 1985), pp. 267-270.

Jean-Pierre BERTHOME, « Citizen Hearst, Citizen Kane, Citizen Welles », in *Citizen Kane*, Paris : Flammarion, 1992, pp. 261-287.

Youssef ISHAGHPOUR, *Orson Welles Cinéaste, Une Caméra Visible, II. Les films de la période américaine*, Paris : Editions de la Différence, 2001, pp. 39-72.

Valentine Robert, assistante diplômée à la Section d'histoire et esthétique du cinéma et médiatrice culturelle à l'Interface sciences-société, Université de Lausanne.

Faye Corthésy, étudiante à la Section d'histoire et esthétique du cinéma et médiatrice culturelle à l'Interface sciences-société, Université de Lausanne.

Droits d'auteur : [licence creative commons](#)