1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001

Max Ophuls

Le plaisir : l'évanescence et la forme accomplie

Vincent Amiel

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/190>

DOI : 10.4000/1895.190

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 239-244

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Vincent Amiel, « *Le plaisir : l'évanescence et la forme accomplie* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 24 janvier 2007, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/190> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.190>

Ce document a été généré automatiquement le 16 avril 2022.

© AFRHC

Le plaisir : l'évanescence et la forme accomplie

Vincent Amiel

- 1 « Cette éclatante charretée de femmes qui fuyait sous le soleil... » : lorsqu'Ophuls fait coïncider dans *Le Plaisir* cette phrase de Maupassant avec les images d'une carriole qui s'éloigne sur les chemins de Normandie, il accomplit sans doute l'une des plus belles transpositions que le cinéma ait effectuées à partir d'une œuvre littéraire. Apparemment, rien n'est ajouté à la description de l'écrivain, rien n'a été gommé, retranché, édulcoré de la situation (si on excepte la contrainte du noir et blanc, décisive en l'occurrence) ; et pourtant dans cette courte séquence, c'est « la fuite sous le soleil » qu'Ophuls met en scène, alors que tout Maupassant est dans l'éclat de la « charretée de femmes ». La sensation éphémère, l'impression déjà mélancolique ont remplacé la consistance triviale et festive de la description. De l'éclat immédiat, de la séduction exposée des prostituées, ne reste que le passage vibronnant d'une fragile insouciance. Les plans sont construits de telle manière que la carriole s'éloigne, s'échappe de notre regard, disparaît dans le bocage ; ils portent en eux, ces plans, le retour de la même charrette, sur la même route, vide de ses occupantes, au pas lourd du canasson. L'absence est déjà dans l'exposition, la fuite est dans le mouvement.
- 2 Pourtant, on sait à quel point *Le Plaisir* eut du mal à convaincre la critique (et le public) au moment de sa sortie. Aujourd'hui encore, les réticences devant le *trait* ophulsiens, sa précision, son ampleur calligraphique, ne sont pas remises. Bazin, dans l'article qu'il consacre au film en 1952, convoque un argument dont la teneur est précisément une des constantes du discours contemporain : celui de l'imperfection et de l'inachèvement ; c'est tout le cinéma d'Ophuls – au moins celui de la maturité – qui se trouve interrogé par la mise en œuvre de ces catégories. C'est donc comme à un film encore susceptible de critique, comme à un objet vif, un enjeu esthétique, que je voudrais faire référence en parlant du *Plaisir*, à partir de ces présupposés baziniens qui fonctionnent comme un surmoi particulièrement efficient chez beaucoup aujourd'hui :
Max Ophuls fait entrer Maupassant dans le cinéma par la grande porte. Je ne pense pas que ce soit la bonne. [...] Les contes ont quelque chose dans la générosité et la spontanéité du trait qui les assimile au croquis plutôt qu'au tableau. L'idée

romanesque s'y trouve plutôt dans son dessin que dans sa couleur. D'où la paradoxale adéquation à son propos de *La Partie de campagne* de Renoir qui, n'ayant pu être terminée, est restée en somme à l'état d'esquisse. Les lacunes et les faiblesses de la version de *Madame Bovary*, du même Renoir, nous gênent quand elles nous charment dans *La Partie de campagne*. Ce qui importe, c'est de conserver l'alacrité du trait, le mouvement de sa courbe, même incomplète, la justesse des silhouettes plutôt que la ressemblance des visages. Dans ce type d'adaptation, la « mise en scène » est secondaire, on lui peut tout pardonner hormis l'exactitude du ton, la consonance à son modèle. [...] Or Max Ophuls l'écrase, au contraire, sous le luxe fallacieux des détails, le fini du décor, la somptuosité de la photographie, la maestria du découpage, le brio de l'interprétation.¹

- 3 Les trois histoires qui constituent *Le Plaisir* ne cessent en effet de parler de perte, d'une légèreté enfuie, d'un sentiment à peine ébauché. Perte, absence, fuite, qui palpitent encore d'une mélancolie portée par le mouvement constant du souvenir. Or ce sentiment qui vrille les récits ophulsiens n'est pas chez Maupassant : c'est au cinéaste, et non à l'écrivain que revient la tonalité acide de ces éloignements conscients. Rien dans les contes que sont « La maison Tellier » ou « Le Modèle » ne décrit ce point de tangence où le sentiment de la perte voisine encore avec celui de la possession, ce point où le possible entrevu nourrit, de l'intérieur, la conscience douloureuse du réhibitoire. Chez Maupassant, Joseph Rivet « braille », « hurle », « tape du pied », et au départ des femmes, « comme le wagon plein de cette marchandise humaine passait devant lui, il se mit à faire claquer son fouet en sautant et chantant de toutes ses forces... » ; pour tous ceux qui ont vu le film, il est clair que le « croquis » de l'écrivain ne s'est pas empesé chez Ophuls : il a trouvé une autre palpitation, un mouvement affectif d'un tout autre ordre. Lorsque Joseph Rivet laisse s'éloigner dans le train Madame Rosa, c'est la complicité d'un regard, un geste de tendresse ébauchée, c'est la confiance d'excuses murmurées dans un champ de fleurs, qui s'éloignent avec elle : c'est la conscience d'une rencontre improbable et pourtant caressée. Cette conscience portée par le personnage, cette amertume de l'instant lié à tant d'autres possibles, ne peuvent naître que d'un mouvement, d'un transport, de l'association des états. C'est ce qui appartient en propre à Ophuls, et qui se décline avec tant de subtilité dans *Le Plaisir*.
- 4 L'art de Maupassant est dans la juxtaposition, l'incongruité, le paradoxe des rapprochements : les sous-titres du film, « le plaisir et la mort », « le plaisir et la pureté », sont les échos de cet art des contraires que l'écrivain rapporte dans toute son œuvre à ce qu'il appelle la « nature », toujours surprenante, toujours inattendue. Il en tire au demeurant autant de sordide que de poétique, autant de ricanements malins que de serremments de cœur. Voilà ce qui disparaît chez Ophuls, et je ne crois pas qu'on puisse en inférer pour autant l'établissement d'une clôture. L'unité dramatique et stylistique de son cinéma ne sont pas les signes d'un achèvement, mais au contraire les indispensables conditions du sentiment de fuite évoqué plus haut.
- 5 La conscience du temps dont sont dotés les personnages d'Ophuls les oblige à penser et sentir au delà de leurs états, et à constituer, en effet, une unité minimale à leurs histoires et à leur monde (*Lettre d'une inconnue* est bien à cet égard le modèle absolu : comment vivre la perte si l'on ne connaît que des fragments épars ?). C'est à cette condition seulement que peut s'exprimer « plastiquement » la souterraine conscience de l'éphémère. Ce qui chez Renoir (pour reprendre la comparaison de Bazin, mais sans y mettre pour ma part de jugement de valeur) est énoncé dans les dialogues est ici signifié par l'écriture filmique, par la mise en scène. Les ellipses, les répétitions, les

gradations, ne prennent de sens que dans un système ordonné, et permettent précisément d'y inscrire absence et altérité.

- 6 Ainsi du mouvement de caméra qui ouvre le *flash-back* du « modèle ». Il est célèbre pour prendre avec l'action des libertés, et décaler le temps de l'intrigue et celui de son récit : très nettement il place de ce fait le spectateur du côté du narrateur, dans le temps et la perspective de celui-ci, et non dans ceux des personnages. Un plan sans dialogues, un seul mouvement de caméra, et tout est dit non seulement de la rapidité de la rencontre, mais surtout de la place où nous nous trouvons pour la considérer. Or c'est bien l'écart qui produit ici le sens majeur : ce n'est pas le bel accompagnement des silhouettes qu'il faut regarder, ce n'est pas la volute élégante : c'est son inadéquation au mouvement des corps, à l'histoire telle qu'elle a été vécue par les personnages. Ici la perfection de la forme permet de signifier l'irruption de l'absence, le sentiment du manque. Mais plus encore, comble de l'ironie (ô mânes de Bazin !), c'est en introduisant un hiatus entre récit et réalité, entre le discours totalisant (celui de Maupassant sur les femmes, par exemple...) et les éclats de vie, qu'Ophuls prépare le retournement formidable qui constitue l'exploit de cet épisode, à savoir le passage du point de vue du narrateur à celui de la jeune femme. Et c'est donc au moment le plus écrit, au moment de la plus grande maîtrise formelle, que s'ouvre la brèche essentielle, *contre* la logique du narrateur. Tout « le modèle » est fait de ces battements, de ces creusements subtils dans l'architecture du récit.
- 7 En particulier grâce à l'utilisation d'une figure expressive dans laquelle Ophuls est passé maître, celle de la répétition. On connaît le merveilleux plan de *Lettre d'une inconnue* qui met l'héroïne au même niveau que toutes les autres femmes avec lesquelles l'homme qu'elle aime est monté une nuit : la simple répétition des cadres et des moments suffit à exprimer autant de non-dits que d'évidences. *Le Plaisir* regorge de telles répétitions, c'est à dire d'actions réitérées dont l'expression redoublée ajoute à la signification ; elles ne sont ni entailles vives, ni ruptures soudaines, mais plus pernicieuses, moins faciles, elles ruinent la forme accomplie en la prolongeant. Là encore, il y a une continuité constitutive du sentiment exprimé : la promenade en carriole ne se disperse pas en un ciel d'orage ou en fragments désordonnés, mais elle trouve son négatif dans le retour d'une autre carriole aux atours fanés. Là encore, on ne perd pas Joséphine dans les errances hagardes d'un espace éclaté : on la voit reformer lentement les mouvements que jadis (il y a quelques semaines) elle accomplissait dans le rire de l'instant en compagnie de son amant. La forme est tenue : pour autant serait-elle incapable de dire son insuffisance ? Il faut au contraire, je crois, se méfier de la suffisance de l'éclat : il ne peut signifier autre chose que lui-même, tandis que dans le retour ophulsien se joue l'horizon et sa perte, l'unité rêvée et son propre inachèvement.
- 8 Pour les quatre personnages principaux du *Plaisir* : le Masque, Rosa, Joseph Rivet et Joséphine, il y a une conscience claire de l'ici et de l'ailleurs, des deux termes qui tendent le sentiment tragique. Ce n'est que dans l'embrassement du monde que la finitude de celui-ci se révèle ; tous les mouvements de caméra (ces fameux exercices de style, ces « acrobaties ») marquent une blessure profonde : la danse effrénée du Masque, l'élan mystique dans la petite église, la rencontre du peintre et de son modèle, autant de gestes circulaires qui disent « tout est là » et qui bientôt ajouteront « hélas ! ».

NOTES

1. André Bazin, *France-Observateur*, 6 mars 1952.

AUTEUR

VINCENT AMIEL

Vincent Amiel est professeur à l'Université de Caen, et membre du comité de rédaction de la revue *Positif*, où il a publié plusieurs études sur Max Ophüls (il a soutenu en 1979 une maîtrise sur *Madame de...*). Il a publié récemment *Le Corps au cinéma* (PUF, 1998) et *Esthétique du montage* (Nathan, 2001).