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

Max Ophuls par lui-même

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/203>

DOI : 10.4000/1895.203

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 : 321-325

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

« Max Ophuls par lui-même », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 17 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/203> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.203>

Ce document a été généré automatiquement le 17 avril 2022.

© AFRHC

Max Ophuls par lui-même

Sur le style

- 1 Je n'ai pas de style. Pour chaque film je redémarre à zéro. Chaque film doit avoir le style particulier qui convient à son sujet. [...] Je n'installe jamais une scène dans un décor, mais je fais construire le décor d'après la scène. Je dis à mes architectes : « Pour cette scène, j'ai besoin d'un long couloir, pour celle-ci d'un large escalier. » Je ne commence pas les répétitions avant que tout le décor soit en place et la scène éclairée.
(Recueilli par Enno Patalas, « Kosmopolit der Leinwand. Begegnung mit Max Ophuls », *Filmforum* n° 3, 1953.)
- 2 Je crois que le style existe, mais que ce mot n'est pas utilisé à bon escient. Je crois que le style est le produit de douleurs gastriques. Les douleurs d'estomac que l'on a lorsqu'on est obligé de faire quelque chose que l'on ne peut pas faire. Si l'on ne fait que des choses qui ne causent pas de douleurs gastriques, je crois qu'alors on a trouvé son style propre, dont on a besoin pour un film.
(Notes pour une conférence à l'Edinburgh British Film Institute, août 1952.)

Sur les mouvements de caméra

- 3 En ce qui me concerne, je n'ai pas grand-chose à expliquer mais puisque vous me le demandez, des mots tels que « organisation des images » sont déjà des termes théoriques à propos desquels j'ai beaucoup de mal à m'exprimer. Je manie la caméra d'une manière peut-être un peu inconsciente, c'est un moyen parmi tant d'autres pour amener le comédien à exprimer ce que je désire de lui à l'écran. C'est la raison pour laquelle ma caméra, et on me l'a du reste assez souvent reproché, est en mouvement, car elle s'adapte simplement au rythme de la scène. Je ne travaille pas à l'avance, le plus souvent, mais j'attends de voir comment la scène évolue en studio et je ne lâche tout bonnement pas le comédien avec mon objectif. En Anglais un film se dit « movie », qui vient de « se mouvoir » ; je suis seulement transporté par le mouvement qu'il y a dans un film, non par le mouvement externe, mais par le mouvement interne. Si la scène est d'une lenteur mélancolique, je la ressens comme mélancoliquement lente ; si j'étais chef d'orchestre, je dirigerais une musique mélancolique et lente de façon mélancolique et lente et par conséquent la caméra est, elle aussi, mélancolique et lente. Une image statique, conçue devant un bureau et bien encadrée, ne correspond pas à mon tempérament nerveux, elle m'est insupportable et c'est pourquoi tout s'aère autour de

moi.

(Radio bavaroise, 28 avril 1954.)

- 4 Un zig-zag inattendu du travelling peut exprimer un drame plus violemment qu'un long dialogue.

(Cit par Georges Annenkov, *Max Ophuls*, Paris : Le Terrain Vague, 1962, p. 17.)

Sur le plan-squence

- 5 Je ressens un choc chaque coupure et c'est la raison pour laquelle j'essaie de les viter, sauf lorsqu'il y a une intention dramaturgique.

(Recueilli par Enno Patalas, *art. cit.*)

Sur le plan d'ensemble

- 6 Si j'avais le choix, je n'utiliserais les gros plans que pour accentuer l'effet dramatique ; pour montrer un moment de l'histoire. On en est presque arriv au point o l'on se sert d'un plan d'ensemble pour accomplir ce qu'un gros plan est cens faire.

(Recueilli par Milton Luban, « Max Ophuls Sees American Exhibits as Top Showmen », *The Independent Film Journal*, 10 septembre 1949.)

- 7 Dans une mise en scne au thtre, un certain moment on n'a plus son public. Le public suit comme il le veut. Dans les films, c'est diffrent. Le metteur en scne peut forcer le regard du spectateur l o il en a envie. Je peux contraindre le spectateur tenir dans ses mains des jumelles de spectacle, o et quand je le veux et cela entrane une obligation qui a t rsolue par le gros plan.

(Notes pour une confrence l'Edinburgh British Film Institute, aot 1952.)

- 8 Cher Jean-Jacques Gautier,

Je voudrais rpondre aujourd'hui aux questions que vous m'avez poses propos de mon film *Le Plaisir*. Je ne rpondrai pas toutes, car je fais souvent une partie de mon travail, non pas sans rflchir, mais instinctivement. Peut-tre me suis-je, dans *Le Plaisir*, trop rapport mes intuitions. Aussi suis-je un peu drout parce que j'aime mon film et le travail de mes collaborateurs, acteurs et techniciens. Donc :

« Pourquoi ces vues d'ensemble ? Pourquoi rien qu'elles ? Pourquoi l'il ne se repose-t-il jamais sur un gros plan ? »

Dans « Le masque » et « Le modle », cela s'explique par la faon dont ces contes me possdent. Ils m'inquitent, ils me poursuivent, et c'est probablement pour cela que l'appareil ne s'arrte que si rarement. En revanche, dans « La maison Tellier », l'objectif part en vacances avec les filles. Les paysages, l'glise, les rencontres et les aventures ne font que passer devant elles. Cette suite de mouvements peut donner l'impression qu'il y a peu de gros plans, et pourtant ces mouvements ont t conus de telle manire que les acteurs se trouvent souvent prs de l'objectif. Seulement, le spectateur s'en rend moins compte que si les gros plans taient des plans de coupe. D'ailleurs, je ne suis pas prt admettre que le gros plan soit obligatoire. J'attachais par exemple une grande importance montrer le plus souvent possible les cinq filles « en famille », « comme un bouquet de fleurs » (Maupassant). Je ne les ai donc pas cueillies une une en les photographiant sparment. Au reste, je crois que, trs souvent, l'acteur s'exprime mieux avec son corps tout entier. Gabin sait dj nous charmer un kilomtre de distance.

(« Lettre ouverte Jean-Jacques Gautier », *Le Figaro*, 11 mars 1953.)

Sur *Le Plaisir*

- 9 Après *La Ronde* je n'ai reçu que des propositions pour des films à épisodes. Les fabricants de notre industrie ne m'envoyaient presque exclusivement que des sujets tout faits « piquants » ou « galants ». Lorsqu'un projet tournait autour d'une chambre à coucher et dans la chambre à coucher autour d'un lit, il m'était presque assurément destiné.

« Si ce n'est pas cela que vous voulez faire, alors que voulez-vous faire d'autre ? » me demanda un jour un producteur plein de compréhension, ce qui est rare. Je lui dis que s'il fallait des nouvelles, alors je ne voyais pas pourquoi on passait si souvent à côté de l'un des créateurs de cette forme littéraire, à l'un de ceux sans lesquels cette branche de la littérature n'est même pas pensable – à Guy de Maupassant qui a tant appris à Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Somerset Maugham et à toute la littérature contemporaine américaine de *short stories*.

« Bien », dit le producteur, « alors cherchez donc quelques-unes de ses histoires que vous appréciez particulièrement et faites-en un film. »

Il était comme moi un grand admirateur de Guy de Maupassant. J'admire dans ses œuvres son talent d'observation poétique, qui pour chaque effet se laisse imperturbablement flotter au gré du vent des contradictions, dans le fantastique ou dans de brutales réalités. J'admire la largeur d'esprit de ses œuvres. Combien de ses collègues poursuivent une histoire en un roman de plusieurs volumes, alors que lui sait les limiter à peu de pages. La précision visuelle de sa forme me laisse supposer que s'il avait vécu à notre époque, il aurait écrit des films...

Jacques Natanson, à qui je dois plusieurs de mes scénarios, aime aussi Maupassant. Nous nous sommes rencontrés et nous nous sommes mis à choisir. Nous décidâmes de montrer non pas plusieurs histoires différentes et contradictoires, mais un seul thème qu'il aurait exploité de manières différentes.

Nous avons lu et relu ses histoires, jusqu'à ce que la tête nous en tourne. Les spécialistes de la littérature disent qu'il en a écrit deux cent quatre-vingts. J'ai travaillé sur environ quarante d'entre elles. Alors, après quatre semaines, cela devint dangereux. Au bureau ou en famille, je me mettais parfois à parler comme lui.

Plusieurs thèmes apparaissent dans la vie et l'œuvre de Maupassant : l'argent – la guerre – les paysans (de sa terre natale, la Normandie) – l'eau (les fleuves, la mer) – les fantômes – la superstition – nous avons choisi *Le Plaisir*. Car la manière dont Maupassant a traité ce thème qui a sans doute causé sa mort, a exercé sur nous une puissante force d'attraction. Il se montre là comme un écrivain moraliste. Il s'est battu avec le plaisir, avec ses joies, ses tentations, ses obsessions, ses beautés et ses dangers – de même qu'il s'est abîmé durant sa vie tourmentée dans le « désir » comme dans un purgatoire, une part de notre existence à laquelle on ne peut échapper sur le chemin de la vraie maturité et de la connaissance.

Les trois récits, « Le masque », « La maison Tellier » et « Le modèle », ont représenté de telles étapes sur le chemin de Maupassant. Dans notre admiration pour le poète, nous avons autant que possible gardé leur forme originale. Nous avons essayé de ne pas modifier les proportions de ces histoires, nous ne les avons pas « développées » ni « concentrées ». Chacune en particulier dure environ le temps qu'il faut pour la lire. Nous ne les avons pas « dramatisées » et avons respecté leur caractère épisodique. Là où Maupassant n'a pas écrit de scène, nous n'avons pas essayé d'en créer une et là où il décrit, le film demeure descriptif. Les descriptions d'origine commentent le film. Nous avons imaginé qu'il était assis lui-même au cinéma et qu'il nous lisait ses histoires. Jacques Natanson n'a presque nulle part introduit de dialogue, et n'a fait que travailler

sur les textes de Maupassant, lorsque cela nous semblait indispensable.

Puis nous nous sommes revus pour la distribution. Parmi les acteurs français, nous avons rassemblé ceux qui pensent que cela vaut la peine, dans notre métier, de se mettre au service d'un poète et qui se réjouissent de jouer pour une fois un petit rôle et de ne pas être la star, à condition de savoir se fondre dans un ensemble.

Ainsi Pierre Brasseur joue le représentant de commerce Ledentu, qui apparaît à peine trois minutes dans le film, parce qu'il a aimé ce personnage de Maupassant ; et Danielle Darrieux a aimé Rosa, Jean Gabin Monsieur Rivet, Gaby Morlay la vieille femme, ainsi toutes ces stars ont aimé leurs personnages épisodiques, parce qu'elles aimaient Maupassant.

Un jour quelqu'un m'a dit : « Les films ressemblent à la manière dont ils ont été créés ». C'est ainsi qu'a été créé *Le Plaisir*. Pourvu qu'il en soit ainsi, pourvu que cela se remarque.

(« Les films ressemblent toujours à la manière dont ils ont été créés », *Stuttgarter Nachrichten*, 31 octobre 1952.)