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

Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls

Martina Müller

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/204>

DOI : 10.4000/1895.204

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 : 353-364

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Martina Müller, « Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 15 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/204> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.204>

Ce document a été généré automatiquement le 15 avril 2022.

© AFRHC

Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls

Martina Müller

- ¹ En 1989 j'ai interrogé des collaborateurs de Max Ophuls qui avaient travaillé avec lui au théâtre, à la radio et au cinéma. Ces entretiens ont été enregistrés pour mon documentaire de quatre-vingt dix minutes : *Max Ophuls. Aux vrais beaux biens*, produit par la Westdeutscher Rundfunk, télévision allemande de Cologne. Cette émission – diffusée en 1990 et jamais présentée en France – est composée d'interviews et de commentaires de séquences. En outre on y entend la voix de Max Ophuls et on le voit pendant le tournage de *The Reckless Moment*. Voici quelques témoignages que j'ai extraits de mon film.

Au théâtre

- ² Au Lobetheater à Breslau, Ophuls écrivit et mit en scène des revues : *Fips und Stips auf der Weltreise* (Fips et Stips font le tour du monde) et *Saisonausverkauf* (Soldes), revue de fin de saison.
- ³ **Lola Chlud** : Au cours de la saison 1929-1930, j'avais été engagée comme actrice à Breslau. (Elle chante :) « Je suis Greta Garbo, aussi belle que Vénus. Je suis érotique mais pas obscène. Le cœur et la taille habillent la virginité. C'est pourquoi je suis le modèle de la femme de notre temps. » Naturellement, toute la troupe participait à cette représentation. (Elle chante :) « Soldes, jamais nous n'avons été si bon marché : pour toi, pour moi, pour lui, pour elle, pour la femme et pour l'homme. » Max Ophuls était le directeur de la troupe et assurait la mise en scène.
- ⁴ **Grete Kretschmer** : C'était très réussi : nous devions, bon gré mal gré, nous faire hisser jusqu'à l'avion afin d'y chanter, tout en haut du théâtre, sous la coupole – tout en suscitant chez les enfants (c'était en effet une pièce pour enfants, liée à la période de Noël) et chez les spectateurs l'illusion que, déjà dans l'avion, nous allions commencer le grand voyage autour du monde de Fips et Stips. Alors, le machiniste faisait descendre des cordes, pour moi et pour ma collègue Spohr, et nous devions nous cramponner à une grosse corde, puis nous laisser remonter ainsi... Et voilà qu'au bout d'un mètre et demi environ, j'ai senti que mes bras faiblissaient ; c'était un exercice de gymnastique vraiment difficile ! J'avais peur de tomber et j'ai crié : « Je vous en prie, laissez-moi

descendre. » On m'a fait descendre et Ophuls m'a dit : « Dites donc, Kretschmer, c'est pourtant la chose la plus simple du monde, pourquoi avez-vous arrêté ? Tenez, je vais vous montrer. » Il a crié au machiniste : « Allez-y, faites-moi monter ! » Il a saisi la corde, on l'avait à peine hissé de soixante-quinze centimètres qu'il s'est écrié : « Faites-moi descendre, faites-moi descendre ! » Il est descendu et nous, évidemment, nous nous tordions de rire face à une telle couardise ! Il était tout pâle, blanc comme un linge. « Ah, on ne peut pas faire comme ça, dit-il. Vous devez monter en donnant l'illusion que vous êtes déjà assises dans l'avion. » Nous avons grimpé comme des sauvages, nous sommes arrivées en haut couvertes de sueur et avons chanté notre chanson : « Nous faisons un voyage autour du monde, parce que cela nous plaît. » C'était ça, la mise en scène avec Max Ophuls.

À la radio

- 5 **Gert Westphal** (*narrateur de la pièce radiophonique Berta Garlan*) : Il était extrêmement exigeant et surtout, de son propre aveu, à l'égard d'une profession qu'il ne maîtrisait pas et ne voulait pas connaître : « C'est votre affaire », disait-il. De sorte qu'en maintes occasions il exigeait des choses qu'un ingénieur du son, vu sa formation professionnelle, semblait incapable de réaliser. Le regretté Friedrich Wilhelm Schulz, qui a enregistré *Berta Garlan*, était un si bon technicien que Max Ophuls pour le qualifier a laissé échapper à plusieurs reprises, durant leurs longues années de collaboration, l'expression « la grande classe » ! Et quand Max Ophuls parlait de « la grande classe », il savait de quoi il parlait, lui qui avait accumulé les expériences de par le monde. Ce n'était pas une fleur de rhétorique, cela provenait de ses propres expériences à Hollywood, dans les studios parisiens et au Lobetheater de Breslau. Lui-même l'avait suffisamment, cette grande classe. Mais il exigeait beaucoup de Schulz, par exemple dans la scène de *Berta Gerlan* où la musique militaire doit jouer sur place et si fort que les membres de la famille, réunis à cette manifestation musicale, doivent crier pour se faire comprendre que la tante part pour Vienne. « Quoi ? La tante va à Vienne ! » Schulz dit alors : « Ça ne marche pas, et surtout pas pour le narrateur. Lui, il faut le mettre dans un autre studio. – Non, dit Ophuls, ça n'est absolument pas nécessaire, il faut que tout se fasse ensemble ! » Et ça a marché ! C'est aujourd'hui encore un exemple que les jeunes ingénieurs du son se font écouter mutuellement.

Ophuls était un très grand travailleur. À vrai dire, il travaillait tout le temps, il ne connaissait que le travail et y consacrait le plus de temps possible. Je lui ai rendu visite alors qu'il était alité, pendant sa dernière maladie, et sa première parole fut : « On doit apprendre à utiliser encore plus de temps. »

Au studio

- 6 **Tony Aboyantz** (*assistant pour La Ronde et Le Plaisir*) : Il n'était pas du tout le metteur en scène qui, une fois la journée finie, rentre et s'enferme chez lui pour travailler. Enfin, pas à ma connaissance. On m'a dit que, quand il écrivait, il travaillait beaucoup. Moi, je ne pense pas qu'il travaillait beaucoup. Je pense que comme tous les hommes intelligents il faisait en trois heures ce que les autres font en dix heures. Donc il allait très vite, il faisait tout ce qu'il avait à faire et après il pouvait profiter de la vie. Ophuls était très musicien. Pour lui un texte était une musique. Il était capable d'indiquer à un comédien à quel moment reprendre son souffle. Et naturellement il parlait beaucoup avec l'ingénieur du son, Petitjean qui était un très bon technicien, un peu sourd – ce qui est le problème de beaucoup d'ingénieurs du son... Surtout, Ophuls aimait mélanger des bruits. C'est-à-dire qu'on pouvait parfaitement entendre dans le fond des gens qui parlent anglais ou allemand, sans qu'on comprenne très bien et tout

en ayant envie de comprendre.

Il aimait bien diriger avec une baguette, comme un chef d'orchestre. Lorsque cette envie le prenait il pouvait garder cette baguette pendant deux jours, l'emportait, la rapportait, on ne sait pas pourquoi... Je ne comprenais pas toujours tout ce qu'il voulait et la raison de ses choix. C'est peut-être que lui-même aussi cherchait bien des fois, il cherchait beaucoup.

- 7 **Daniel Gélin** (*interprète de La Ronde et du Plaisir*) : C'était un homme à femmes, un séducteur – et le charme même... Le charme émanait non seulement de ses films, mais de lui-même. Rien à voir avec ces metteurs en scène qui arrivent maintenant avec des baskets et des blue-jeans, pas question ! Il changeait de costume tous les jours. Il avait son chapeau, sa cravate, comme un spectateur de théâtre. Il gardait même son chapeau parce qu'il était chauve – et quelquefois, très élégamment, un peu à l'arrière de la tête... Et quand il voulait convaincre une actrice, il usait de sa séduction personnelle. Elles étaient toutes folles de lui ! Assister à cela, c'était déjà un spectacle. Toutes les comédiennes qu'il a dirigées dans « La maison Tellier », et toutes celles qui ont travaillé avec lui m'ont dit : « Quel bonheur de travailler avec un homme qui aime autant les actrices et les femmes ! » Il savait merveilleusement les utiliser.
- 8 **Magda Schneider** (*interprète de Liebeleï*) : Ophuls a tourné d'abord des bouts d'essai avec moi, et c'était tout à fait unique... Il s'est assis par terre, moi sur une chaise, et il s'exprimait à voix très basse, juste ce qu'il fallait pour que j'entende : en fait je parlais librement, je devais seulement jouer ce qu'il disait. Par exemple : « Regarde, à présent ils entrent, cette fois ils sont habillés de noir, et ça te surprend, qu'est-ce qui se passe, maintenant tu as peur, pourquoi sont-ils habillés de noir ? Ensuite le grand type arrive, puis ils entrent et disent : "Fritz est mort." »
- 9 *Né en Allemagne, Max Oppenheimer passait en France pour un Autrichien ; après son émigration, les Allemands croyaient que Max Ophuls était un Français ; à Hollywood, on le prenait pour un Européen à la tête dure. En 1936, à Paris, alors qu'on lui demandait sa nationalité, il répondit : « Je le saurai demain ! »*
- 10 **Max Ophuls** (1952) : Je ne veux pas être considéré comme un homme d'une nationalité déterminée, surtout en ce qui concerne mon travail. Compte tenu des troubles au milieu desquels j'ai vécu, et qui m'ont contraint à travailler dans beaucoup de pays pour continuer à exister, je crois que j'ai eu l'immense chance de m'imprégner de cultures différentes.
- 11 **Edwige Feuillère** (*interprète de Sans lendemain et de De Mayerling à Sarajevo*) : Il incarnait merveilleusement Vienne, la vie et le théâtre à Vienne... – *Mais il est né à Sarrebruck ! Même si tout le monde pense qu'il était de Vienne.* – Moi aussi ! Je sais bien qu'il est né à Sarrebruck. Mais pour moi c'était un Viennois.
Il avait toujours un blouson de cuir, avec une ou deux médailles, et puis un sifflet pour le commencement et la fin – ce qui ne se fait plus du tout maintenant... Et il avait tout le temps dans sa poche des papiers, qu'il perdait régulièrement. Quand il venait dîner chez moi, le lendemain la femme de chambre me rapportait le portefeuille de M. Max Oppenheimer, avec tous ses papiers... Il était très distrait.
Nous avons commencé à tourner *De Mayerling à Sarajevo* dans les premiers jours d'août 1939, avec John Lodge qui venait d'Amérique et une très belle distribution d'acteurs français. Et je me souviens que nous avons eu la visite d'un ancien ambassadeur français à Vienne qui nous avait dit : « Vous n'avez pas peur de remuer toute cette cendre ? » Car il y avait exactement vingt-cinq ans que le drame avait eu lieu à

Sarajevo, la mort dans un attentat de l'Archiduc François-Ferdinand et de l'Archiduchesse Sophie Chotek... Le tournage fut interrompu par le commencement des hostilités. Max (qui avait reçu la nationalité française, puisqu'il vivait en France depuis longtemps), a été immédiatement incorporé dans l'armée, puis John Lodge est parti très vite pour les États-Unis. On a repris le film en 1940, avec l'aide du gouvernement français et de tous les responsables officiels. John Lodge a eu une permission spéciale pour revenir passer huit jours à Paris, ainsi qu'Eugen Schüftan. Schüftan faisait alors des photographies aériennes, et Max était dans un camp de formation militaire. Pendant huit jours, nous avons tourné au milieu de draps et de rideaux gris, avec du *stock-shot*, des truquages... et tout de même ça a donné un film ! On ne pense pas assez aux conditions extrêmement précaires qui étaient celles de la guerre.

- 12 **Renata Lenart** (*secrétaire d'Ophuls en Amérique*) : J'ai revu les Ophuls dès 1942, après que mon père eut rencontré Hilde Ophuls sur le Hollywood Boulevard – et, à cette époque, ça allait vraiment mal pour eux. Ils avaient d'abord logé dans une petite piaule horrible à proximité de Beachwood, avant de déménager et de s'installer dans une jolie petite maison, pas chère du tout, que Hilde a merveilleusement aménagée et repeinte... De sorte que malgré tous ses soucis, tout ce *Zurres* comme disent les Juifs, Max était très agréablement installé. Mais ils avaient juste de quoi vivre, car il ne gagnait presque rien : le seul à lui venir en aide, ce fut Kortner, qui donnait de temps en temps de l'argent à Hilde ; la voiture était constamment hypothéquée, c'était vraiment très dur. Ce qu'il y avait de plus charmant chez Ophuls, c'est qu'il ne me voyait pas. J'étais alors une très jolie fille et on me courait après dans pas mal de bureaux. Mais avec Ophuls, je pouvais m'habiller avec coquetterie, me maquiller... tout en étant sûre qu'il ne m'arriverait rien de désagréable. En fait, il n'avait d'yeux que pour les actrices : il me confia qu'il ne s'était jamais rien passé entre lui et une femme qui ne fût pas actrice – et je le crois. Un autre jour où je gravissais un perron devant lui et sa femme, Hilde Ophuls dit en passant, mais sur un ton admiratif : « Elle a de belles jambes ! » Et Ophuls fut tout aussi choqué que si elle avait dit quelque chose d'indécent.
- 13 **Daniel Gélin** : Vous savez que *La Ronde* est aussi celle d'un manège de chevaux de bois, que dirigeait Anton Walbrook... Et à un moment donné, alors que je devais avoir un contact amoureux avec Danielle Darrieux il y avait une panne : le manège s'arrêtait et moi avec. Bon. C'est là que j'ai vu à quel point Ophuls était un fantastique directeur d'acteurs. Cette scène dans le lit où j'étais un peu honteux, m'excusant comme un jeune homme, nous l'avions répétée avec Danielle dans sa loge – mais entre Feydeau et Sacha Guitry, c'est-à-dire avec l'intention de faire rire... Nous sommes arrivés sur le plateau, et nous avons répété comme dans la loge. Et Ophuls nous a dit : « Surtout pas, n'essayez pas de faire rire, ce n'est pas la peine de jouer à la française ! » Et je me souviens encore de son accent germanique : « Indiquez la mélancolie de l'impuissance ! »
- 14 **Tony Aboyantz** : Alors qu'il n'aimait pas parler fort, quand il éclatait de rire, c'était une explosion, ça m'a toujours frappé... Il avait aussi des moments de réaction qui passaient par le rire : par exemple quand *La Ronde* a reçu le prix du meilleur scénario, du meilleur décor et du meilleur film français. Qu'est-ce que c'était que *La Ronde* ? C'était Schnitzler, Straus pour la musique (Vienne), Ophuls, Ralph Baum, Ulla de Colstoun (allemands), Georges Annenkov, Maria Gromtseff et Strinovski pour les costumes (russes), Sacha Gordine à la production (russe), Léonide Azar au montage (russe), et moi-même (russe aussi)... Il ne restait guère que le poste du chef opérateur, le pauvre Christian Matras – qui souvent se disait : « Mais où suis-je ? » D'autant que Baum et Annenkov parlaient

allemand... Voilà, ça continue, *La Ronde* est complète. Il y avait très peu de Français pour le meilleur film français.

- 15 **Daniel Gélin** : Dans *Le Plaisir*, je jouais le rôle d'un peintre qui avait un modèle, décidait de ne pas l'épouser et d'aller se cacher chez un camarade joué par Jean Servais... Max avait conçu un décor dans un appartement situé au troisième étage d'un immeuble. J'y travaillais avec un burin, je tapais sur le bois quand Simone Simon arrivait. Elle me disait : « Si tu ne m'épouses pas, je me tue ! » Et normalement, je continuais indifférent à frapper comme ça... À ce moment, voyant que je ne lui répondais pas, Simone s'affolait et montait en haut de l'escalier – pourquoi pas la fenêtre à côté ? Ça, c'était la maladie du travelling que Max avait. On voyait l'ombre de Simone qui coulait sur les marches, montait, ensuite une doublure avec les mêmes manches qui ouvrait la fenêtre, la caméra avançait, on apercevait les toits de l'immeuble d'en face – et Max avait eu l'idée extraordinaire d'utiliser une petite caméra, enveloppée de coton et de caoutchouc, de lâcher les fils qui la retenaient, et la caméra tombait... Mais c'est complètement trahir Maupassant ; dans la nouvelle, c'est mon personnage qui ouvrait la fenêtre en disant : « La voie est libre ! » Cela me gênait un peu, j'ai réfléchi et j'ai dit à Max : « Excuse-moi, mais je ne suis pas tout à fait d'accord. Par exemple, étant donné qu'il y a des fenêtres, pourquoi ne se jette-t-elle pas par une fenêtre à côté ? Et puis, il faut que je la provoque par une parole. Alors, voilà ce que je te propose... J'arrête de taper et je lui réponds : "C'est là-haut ! – Quoi ? – La fenêtre, c'est là-haut !" Avec une sorte de provocation, et ainsi le mouvement est complètement motivé. » Le plan a été préparé minutieusement pendant trois jours, Max a tourné trois prises... Et c'est la seule fois, parmi tous les films où j'ai joué, qu'à la suite du : « Merci, Messieurs, coupez ! », j'ai entendu les électriciens sur les passerelles, les machinistes en bas, tous les ouvriers à l'unisson applaudir le metteur en scène. Ça, c'est inoubliable.
- 16 **Robert Christidès** (*ensemblier pour Le Plaisir, Madame de... et Lola Montès, dans son appartement*) : Vous voyez, j'ai un intérieur chargé de beaucoup d'objets, c'est comme une maladie – mais au fond c'est une passion que m'a donnée Ophuls, parce qu'il aimait la poésie qui se dégage des objets, il avait le goût de l'étrange et du mystérieux... Et le goût de mettre plus que la normale, c'est Ophuls aussi qui me l'a donné.
Dans ses films, les acteurs n'étaient pas seuls à jouer. Il remarquait même les gens qui étaient au bout de la rue. C'est ce qui faisait trembler ses assistants, tout le monde tremblait de mal faire... Si par hasard la caméra se posait sur quelqu'un qui allumait une cigarette, il voulait qu'elle vienne d'un vrai paquet. Voilà ce paquet de cigarettes qui vient d'un musée de tabac, et voilà le tabac dont on fumait beaucoup.
J'ai encore à vous montrer autre chose : le *Mädchenpuff!* C'était la carte de visite que les filles avaient dans le bordel. Voyez : « Obligation aux femmes publiques », et derrière il y a l'indication des mois parce qu'elles passaient la visite sanitaire à la préfecture de police... – *Mais dans les films on ne voit pas tout cela !* – Ophuls en avait besoin. Parce qu'il fallait que pour jouer, l'acteur se sente chez lui.
- 17 **Edwige Feuillère** : Max, qui était un homme de théâtre, réunissait ses acteurs le matin non maquillés. Il y avait simplement sur le plateau le chef opérateur, un chef électricien, Max et les acteurs. Et nous répétions comme pour le théâtre.
- 18 **Marc Frédérix** (*assistant du décorateur Jean d'Eaubonne pour Madame de... et Lola Montès*) : Pendant que les acteurs jouaient la scène, il les suivait avec son viseur – et où que le viseur passe, la caméra devait passer aussi. Parfois on arrivait sur un mur, sur un poteau : il fallait que cela disparaisse. Et en se déplaçant, la caméra rencontrait

forcément une absence de décor. Parce qu'elle se trouvait photographe l'endroit où elle aurait dû être. Alors il fallait très vite rajouter ce qui manquait, aller en ville, chercher des lustres, des rideaux... Comme le décorateur connaissait bien son metteur en scène, il rendait mobile tout ce qui pouvait l'être. Finalement le décor se composait d'une sorte de série de paravents, qui servaient ou de fond ou de masque, et les acteurs couraient au milieu et l'appareil faisait le tour.

- 19 **Tony Aboyantz** : En même temps qu'on tournait et que la caméra se déplaçait, il fallait déplacer les meubles – parce que la caméra devait arriver à tel ou tel endroit... Ce qui fait que l'assistant et moi-même étions moins souvent debout à côté de l'appareil qu'à quatre pattes, par terre.

Ophuls répétait beaucoup et tournait peu. Souvent il avait le besoin imprévu qu'un personnage aille chercher une paire de ciseaux, on se demandait pourquoi, il avait eu une idée... On peut subitement aller chercher quelque chose et revenir avec – mais là où ça devenait compliqué, c'est que lui suivait les gens, il aimait ça ! Si quelqu'un rentrait quelque part et montait au deuxième étage, on le voyait monter deux étages. Dans un rythme moderne, dans un autre genre de cinéma, on le voyait rentrer, on coupe, il pousse une porte et il est là. Ophuls, lui, aimait bien se promener à travers les escaliers, les couloirs, les fenêtres... C'est ce qu'on a appelé son style – mais c'était aussi comme dans la vie.

- 20 **Peter Ustinov** (*interprète de Lola Montès*) : Je ne me sentais pas acteur. J'avais de moins en moins de choses à faire, et quand j'étais derrière un rideau, pour le coup je ne savais plus du tout ce que je faisais là ! Peut-être était-ce une bonne chose car cela a supprimé ma tendance naturelle à exagérer, à démontrer.

- 21 **Henri Alekan** (*assistant de l'opérateur Eugen Schüfftan pour La Tendresse*) : J'étais ravi – mais la difficulté pour moi, c'est que toute l'équipe d'Ophuls parlait allemand... J'avais beau être très attentif, je ne comprenais rien ! J'ai pourtant le souvenir de moments exceptionnels, parce qu'Ophuls apportait une méthode que nous ne connaissions que très peu en France : celle d'une collaboration très intime entre tous les techniciens d'un film. Il nous invitait rue de l'Université, chez son décorateur qui était un grand décorateur de théâtre, Gotko : on y passait l'après-midi, quelquefois même la soirée, on y dînait ou on y mangeait des casse-croûte et on restait encore très tard... Avec un grand calme et une grande minutie, Ophuls expliquait ses intentions de tournage (Schüfftan lui-même intervenait souvent), et il s'adressait à chaque technicien pour connaître les remarques qui découlaient de telle ou telle séquence. Je trouvais ça surprenant, parce que jamais je n'avais vu ce genre de collaboration dans les films français.

Il imposait aussi une conception peu habituelle de l'image, à l'heure où la plupart des films se tournaient sur un mode classique – avec plan général, plan moyen, plan rapproché, sans effort de profondeur. Le fait qu'Ophuls ait placé plus tard ses personnages derrière un élément transparent ou translucide ou un fragment de décor, du grillage ou des persiennes, développait sa conception personnelle. Il privilégiait le dynamisme de l'image. Ce qui fait que l'on a un double dynamisme : celui du cinéma, que tout le monde connaît, et celui de la caméra qui se superpose à l'action et au mouvement des comédiens. Cela donne en général une profondeur surprenante : Ophuls a été un innovateur dans ce domaine.

- 22 **Max Ophuls** (1954) : 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.
- 23 **Ulla de Colstoun** (*secrétaire d'Ophuls en France, de 1949 à 1957*) : Ophuls était d'un égoïsme colossal et il extorquait tout ce qu'il pouvait – non seulement de ses acteurs, mais aussi de ses collaborateurs. C'était son côté impitoyable. Mais par ailleurs, il était charmant et d'une extrême gentillesse.
- Lola Montès* a été écrit en grande partie en Suisse et ce, pour une raison très particulière : l'un des bailleurs de fonds du projet avait un grand hôtel à Lausanne. Nous sommes donc tous allés à Lausanne et avons passé là-bas, dans un magnifique hôtel, de très belles semaines – mais nous avons aussi travaillé très dur.
- 24 **Annette Wademant** (*co-scénariste de Madame de... et Lola Montès*) : Il y avait beaucoup d'argent pour ce film – et comme on sait, l'argent peut gâcher... Nos producteurs respectaient énormément Ophuls. Moi qui étais la scénariste vedette, je les impressionnais aussi. Le dialoguiste était celui de *La Ronde* qui avait très bien marché : donc on nous prend tous les trois et on nous enferme dans un palace à Lausanne. Le plus grand luxe au bord d'un lac. Le soir Chaplin venait dîner ; au son de deux orchestres, il nous faisait la danse des petits pains, je me souviens que c'était assez magique.
- Mais nous ne savions pas qu'Ophuls avait décidé de résister, et de rouler ces gens dont l'argent était d'une provenance improbable... Tout cela était très étrange. Et nous nous inquiétions un peu, en voyant qu'on se dirigeait vers un produit qui ne serait absolument pas ce que voulaient ces producteurs. Eux nous laissaient tranquilles, ils avaient un grand respect de l'art, et ils espéraient qu'Ophuls serait *fair-play*. Il était très bien payé, on lui avait demandé de faire quelque chose. Il n'a pas fait ce quelque chose. Enfin, après un long travail, nous sommes allés à Paris raconter ce que nous avions écrit. Nous avons alors assisté, médusés, à un numéro de comédien d'Ophuls – allant jusqu'à pleurer quand on faisait une petite objection ! Donc il a gagné la partie. C'est-à-dire qu'il a fait le film qu'il a voulu. Il devait accepter Martine Carol, qui n'était pas du tout une actrice pour lui... Mais il en a profité pour faire un film expérimental où on a reconnu une nouvelle forme de cinéma.
- 25 **Peter Ustinov** : Il m'avait dit que finalement, il ne trouvait pas Martine Carol très douée, et même avec une certaine colère : « J'ai cette personnalité complètement vide : plus elle est mauvaise, mieux cela vaut pour nous ! » Mais c'était là encore un élément de sa perversité et de sa capacité de retourner les choses en plaisantant, c'est aussi qu'il était plus architecte que décorateur... Pour ce film, il m'avait inventé un nom qu'il n'a jamais utilisé. Sur toutes les lettres ou papiers qui me parvenaient, j'étais Monsieur von Itsu. Il avait retourné mon nom et en avait fait quelque chose d'aristocratique et même de roumain. Mais on ne devait pas savoir d'où venait cet homme.
- J'ai commencé à travailler deux jours avant que le contrat ne prenne fin – et puis un jour, j'ai été payé : j'ai reçu un chèque émis sur la Lloyds of London, qui n'était pas valable... Un peu stupidement, j'ai réclamé mon argent : c'était la première fois dans l'histoire de la Lloyds of London qu'une telle chose arrivait et beaucoup de têtes sont tombées, mais ce n'était vraiment pas de ma faute... Un peu plus tard, j'ai reçu une partie de l'argent : la Gamma avait d'autres dettes plus importantes.
- 26 **Ivan Desny** (*interprète de Lola Montès*) : En ce qui concerne les producteurs, voici ce que j'ai entendu dire : Gamma finançait *Nagana*, tourné en Afrique avec Barbara Laage et un

acteur italien ; *Frou-Frou* de Genina avec Dany Robin ; et *Lola Montès* – et tous les trois en même temps ! C'est-à-dire que ces producteurs n'ont pas attendu, comme des financiers normaux, de recevoir les recettes du premier film avant de faire le second, et ensuite de toucher les recettes du second pour commencer le troisième. Et le troisième était le plus cher, c'était *Lola Montès*, qu'ils ont commencé à tourner sans avoir touché le moindre sou des deux premiers. Tout ce que je sais, c'est que l'argent venait de Suisse et aussi (je ne sais pas si c'est vrai, mais il y a là une poésie qui me plaît) de l'Aga Khan et du Vatican.

- 27 **Robert Christidès** : Pour la scène de *Lola Montès* où on traverse les Alpes enneigées, nous avons apporté le carrosse, arrangé l'intérieur, placé des valises... Mais Ophuls arrive et dit : « Il manque quelque chose là ! » Nous ne savions pas quoi. Comme on avait beaucoup de travail, chaque demande nouvelle nous posait des problèmes... Il dit : « Je pense qu'il faut mettre un poêle ! » D'Eaubonne me regarde, je dis : « Un poêle, mais comment faire ? » Naturellement, Ophuls s'en va. Trouver un poêle pour un carrosse ! On se disait : « Il est fou ! Ça n'existe pas. » Alors, j'ai eu l'idée de prendre un samovar – avec un tuyau qui traversait le carrosse : il était content. Mais j'ai continué de penser que ce type de poêles n'existe pas... Et vingt ans plus tard je suis allé travailler à Lisbonne, où il y a un grand musée de carrosses et de voitures. Là, je suis arrivé devant la voiture de voyage d'un aristocrate du début du XIXe siècle, elle était ouverte et il y avait un poêle au milieu. Je me suis dit qu'en fait, il avait toujours raison.
- 28 **Jean Guillou** (*étalonneur pour Lola Montès*) : Je me souviens très bien du premier tirage que nous avons eu à faire : il s'agissait de la séquence où la jeune Lola Montès se promène sur un bateau. Et ce décor était très sombre, vert ; par habitude, voulant flatter le visage de l'actrice, j'avais travaillé l'image autour de Martine Carol... Lorsque j'ai présenté ce tirage à Max Ophuls, il m'a dit : « Vous vous trompez, ce n'est pas du tout ce que je veux. – Bon, qu'est-ce que vous espérez ? – Beaucoup plus foncé ! » Quelques heures après, je lui montre le travail corrigé dans l'esprit que je croyais être celui du film, dans une teinte beaucoup plus foncée, et il me dit : « C'est mieux, mais cela ne me plaît toujours pas. Ce n'est pas ce que je veux. » Alors là, le trac intervient et je recommence l'opération une troisième fois. Je la lui présente et il dit : « Ah, ça y est, on y est presque ! – Presque, seulement ? Mais que faut-il encore ? » Et il m'explique alors : « Voilà : à la limite, l'acteur et le décor me sont égaux, vous pouvez tout laisser tomber... Mais vous voyez, il y a un petit point rouge à l'avant du bateau. C'est ce point rouge qui doit être mis en valeur. » Et il a fallu tirer encore plus foncé.
- 29 **Max Ophuls** (1956) : Dans le tram n° 1 (ou le 2 ou le 3 ou peut-être le 4), nous longions la place de l'Opéra. Grand-Père, qui avait un magasin sur la Zeil, y était abonné – et en passant, je lus sur la façade l'inscription *Au Vrai, au Beau, au Bien...* Le soir, à la table familiale, au moment du dessert, Grand-Père dit : « Maintenant raconte-nous, Max, aujourd'hui tu as lu quelque chose, qu'est-ce que tu as donc lu ? » Compte tenu que mon grand-père était toujours commerçant, et que j'étais déjà, à cinq ans, un digne rejeton de cette famille, j'ai dit : « J'ai lu *Aux vrais beaux biens* ! » Cette étrange confusion constitue à vrai dire le sens de ma profession.

AUTEUR

MARTINA MÜLLER

Martina Müller, diplômée de l'Université de Cologne, est l'auteur de *Max Ophuls. Biographie et Essai* (CineGraph, 1990), ainsi que réalisateur de documentaires, dont *Max Ophuls – « Den schönen guten Waren »* (1990). Elle prépare pour 2002 un livre intitulé *Lola Montez – Biographie eines Films*.