Agôn

Revue des arts de la scène

5 | 2012

L'entrée en scène

Un cinéma radiophonique : l'entrée en scène sonore chez Max Ophüls

Philippe Roger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/2389>

DOI : 10.4000/agon.2389

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Philippe Roger, « Un cinéma radiophonique : l'entrée en scène sonore chez Max Ophüls », *Agôn* [En ligne], 5 | 2012, mis en ligne le 10 janvier 2013, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agon/2389> ; DOI : 10.4000/agon.2389

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

Association Agôn et les auteurs des articles

Un cinéma radiophonique : l'entrée en scène sonore chez Max Ophuls

Philippe Roger

- 1 Au cinéma, la notion d'*entrée en scène* doit se penser de façon spécifique. On sait l'expression d'origine théâtrale, certes ; elle s'est dite pour un acteur, dès 1608¹ ; le T.L.F. la définissant ainsi : « Apparition de l'acteur sur la scène au moment où l'exige son rôle² ». Deux remarques s'ensuivent. L'entrée en scène au cinéma semble pouvoir se dire tout particulièrement de la première occurrence d'un personnage dans le film. Mais cette question semble devoir être élargie à la notion de l'œuvre elle-même : ce qui « entre » au cinéma, avant même le personnage, c'est le film ; souvent l'un amène l'autre, en ce sens que les personnages principaux peuvent apparaître dès l'ouverture. On se doit donc de prendre en compte les modes d'apparition du film (génériques, scènes introductives), en ce qu'ils peuvent déjà être indicateurs de l'apparition des personnages. Deuxième remarque : au cinéma, de quelle scène parle-t-on ? Du champ ? De l'écran ? Mais faut-il rabattre nécessairement l'idée d'apparition (du personnage, ou même du film) sur le seul registre visuel ? On a beau le savoir, on l'oublie toujours : le cinéma est art sonore autant que visuel. C'est pourquoi nous aimerions insister sur la scène sonore, aussi significative, sinon plus, que la scène visuelle qui s'offre au *public* — nous hésitons à employer le terme de *spectateur*, qui présente le défaut de ne se référer qu'à la perception visuelle.
- 2 Ces réflexions nous sont venues à propos d'une entrée en scène, non seulement d'un film, mais d'un cinéaste ; l'ouverture du *Studio amoureux* (1931), premier long métrage de Max Ophuls, confirme l'idée paradoxale selon laquelle ce cinéaste reconnu pour son exceptionnelle inventivité visuelle est en fait d'abord un cinéaste du sonore, même par l'image. Notre texte propose un parcours dans l'œuvre ophulsienne, envisagée sous l'angle de l'entrée en scène de ses personnages ; on ne peut que constater sa cohérence stylistique, dès lors qu'on la considère sous son aspect sonore : en dépit d'une production rendue hétérogène par les circonstances, c'est bien une pensée du sonore qui se déploie, jusque dans sa visualisation. Un sonore qui puise à pleines mains dans le registre radiophonique, ce qui ne saurait étonner de la part de celui qui pratiqua l'art de la radio bien avant celui du cinéma ; les premières expériences radiophoniques de Max Ophuls

remontent en effet à 1925³ — alors que l'homme de théâtre qu'il était attendit que le cinéma devienne parlant pour s'y intéresser.

Le Studio amoureux (1931)

- 3 D'une fantaisie rare, l'ouverture du premier film de Max Ophuls est celle d'une comédie musicale inattendue. Tout commence comme à la radio, par un prélude instrumental sur écran noir ; de la figure des ondes on passe à celle, proche, de la communication télégraphique, le chant féminin faisant apparaître le titre du film sur l'animation de deux rubans de télégraphe (l'un portant le début du titre, l'autre la fin) ; ce ruban évoque d'autant plus la pellicule de cinéma que le récepteur du télégraphe ressemble à un projecteur, avec sa bobine. Du ruban on passe à l'étape suivante, celle du télégramme, le chant masculin lançant son déroulant pour le reste du générique.
- 4 L'alternance des deux voix, puis leur unisson, suggère les codes opératiques d'un duo d'amour. Le cadre n'est pourtant pas un théâtre, mais un paysage enneigé ; des traces de pas mènent au couple, en frac et robe du soir. Cette étrangeté se justifie aussitôt, le chant se trouvant interrompu par une caricature de metteur en scène de cinéma : on assistait sans le savoir au tournage d'une scène, dont on découvre maintenant les coulisses — équipe technique et quatuor de musiciens compris. Le caractère factice du dispositif est souligné par Ophuls, afin de faire ressortir le naturel d'un personnage étranger à ce monde : une jeune et fraîche skieuse qui va provoquer deux interruptions du tournage, par l'image puis le son : elle surgit dans le champ de la caméra, puis plus tard se met à chanter *off*, de façon infiniment plus naturelle que le couple stéréotypé du film dans le film. C'est la véritable entrée en scène des enjeux du récit.

Les Joyeux Héritiers (1932)

- 5 Si le deuxième film d'Ophuls commence de façon plutôt conventionnelle, la mise en route réelle du récit, quelques scènes plus tard, s'opère de façon très originale ; il s'agit de la lecture d'un testament. Jusque-là, certes, rien que de très attendu : le personnage se voit signifié un défi à relever. Mais les circonstances de la lecture du testament s'avèrent inédites : le mort en personne s'adresse aux vivants, par le moyen des techniques d'enregistrement : sa voix a été gravée sur disque ; pendant que le disque tourne, on « voit » le défunt par un tableau qui le représente en pied ; il a l'air de s'adresser à l'assistance. Ce dispositif s'inspire d'une situation de type radiophonique : c'est la voix enregistrée qui mène le récit. En ces débuts du cinéma parlant, le jeune Ophuls prend la radio comme modèle d'un cinéma à venir.
- 6 Comme dans le premier film, la narration est lancée par une voix sans corps, une voix dont la justification se trouve en fin de compte liée aux procédés d'enregistrement (machinerie du cinéma pour *Le Studio amoureux*, disque plutôt radiophonique pour *Les Joyeux Héritiers*). Au monde de la comédie musicale, dans le premier essai, succède celui d'une fantaisie de fantôme, pourrait-on dire, ce qui n'est pas sans annoncer nombre de films d'Ophuls à venir.

La Fiancée vendue (1932)

- 7 Le troisième film d'Ophuls pose d'emblée des rapports réinventés entre le son et l'image, puisqu'il s'agit ouvertement d'un *opéra filmé*. La vivacité du mouvement orchestral se communique aux personnages et à la caméra. On assiste, décuplé, à la reprise du dispositif radiophonique du film précédent : on pourrait dire en effet que les disques de l'opéra préalablement enregistré doublent, invisibles, les personnages qui chantent tous en *play-back*. Le tableau du défunt du film précédent serait remplacé en la circonstance par une succession de *tableaux vivants*, dont la mobilité ne dissimule nullement le caractère hautement décoratif — chaque plan est une vignette, le miracle tout musical étant qu'il n'apparaît jamais statique : le son communique la vie à ces tableaux champêtres ⁴.

Liebelei (1933)

- 8 Et si le miracle indéniable de ce film unique tenait à une synthèse réussie des divers essais préalables, des trois premières œuvres ? De l'*opéra filmé*, Ophuls reprend ainsi certains éléments, mais en les intégrant subtilement à son projet.
- 9 Le film s'ouvre par une entrée, non vraiment en scène, mais *en coulisses* : retournement propre à un film fondé sur l'intimisme, la pudeur, le murmure. La scène sonore (dans l'obscurité première du générique se déploie un ensemble vocal, celui d'un final de Mozart, qui s'achèvera sur les premiers plans) conduit à un théâtre d'opéra dont on ne verra que les coulisses, puis la salle et les issues, mais jamais la scène. Ces voix éperdues qui chantent un hymne à l'amour — indiquant dès l'abord le sujet profond de cette *amourette* par antiphrase — resteront des voix idéales, abstraites, sans lien avec des personnages. La jeune femme si naturelle vue en compagnie de son amie au premier rang du « poulailler », aussi fraîche que la skieuse du premier film, a certes l'ambition de devenir à son tour cantatrice, mais cette virtualité ne se manifestera que fort tard. Une symétrie secrète architecturant le film, il convient de mettre en rapport ce début impressionnant, de voix angéliques flottant dans les limbes d'avant le récit, avec la scène finale, encore plus marquante : là aussi, la caméra se tient dans les coulisses, loin de la scène (le corps sans vie de la jeune suicidée, dans la rue) ; dans l'appartement abandonné flottent les voix du couple défunt, comme en écho au serment d'amour de leur scène en traîneau, dont le décor enneigé vient se substituer à l'appartement vide. Qu'est-ce à dire, sinon que le film esquisse en ses débuts une amorce d'incarnation qui se dénouera en désincarnation conclusive ? Là aussi, le modèle radiophonique semble opérer sur ce cinéma. La radio comme voix miraculeuse, détachée du corps qui la fait exister. Voix palpitante et déjà fantomatique.

La Signora di tutti (1934)

- 10 Le premier grand film de son exil pose avec clarté les enjeux du cinéma d'Ophuls, tels qu'ils se manifestent dans ses *incipit*. Qu'on en juge : le film se trouve lancé par une voix de femme, chantant ce qui donne son titre au film ; après le grand prélude orchestral, la voix commence sur le dernier carton, créditant le cinéaste. Ce chant provient d'un disque (premier plan suivant le générique), découvert selon le dévoilement progressif d'un volet

en forme de spirale. Deux hommes d'argent (l'agent de la comédienne et le producteur du film) marchant pied à pied durant l'écoute du disque, la voix enregistrée se trouvant implicitement référée pour l'un à la séduction naturelle, l'autre à l'orchestration de la publicité. La scène suivante montre en parallèle l'impression, sur de lourdes rotatives, de l'affiche représentant le visage de la star dont on vient d'entendre la voix, et sa vaine recherche dans l'agitation du studio ; son agent finit par la découvrir inconsciente, gisant dans sa salle de bain après une tentative de suicide. Sur la table d'opération, on l'anesthésie tandis qu'elle n'émet plus qu'un faible râle. C'est dans cet état qu'elle va se remémorer son existence, en une suite de souvenirs.

- 11 Outre une préfiguration saisissante du dernier film d'Ophuls (comme *Lola*, Gaby est une femme usée qui revoit sa vie avant de disparaître), *La Signora di tutti* donne la clef du système d'incipit ophulsien : séduire pour mieux instruire. Passer par le charme d'une voix sans corps pour dévoiler ensuite un corps sans voix, qui laissera sans voix un public saisi. Conduire de l'illusion de la représentation vocale à la vérité de la présentation physique. La scène du film sera d'abord sonore, plus précisément vocale ; avant de devenir visuelle, d'un corps presque privé d'expression vocale.
- 12 Modulé en une suite d'écarts variables, le cinéma tiendrait avant tout pour Ophuls à la non-coïncidence de la voix et du corps. Conception qui s'éloigne du théâtre traditionnel pour s'aventurer sur les terres nouvelles de la radiophonie, conception issue de l'époque des moyens de reproduction (photographie, phonographie, radiophonie et cinématographie). La reproduction sonore permet de dissocier le sonore et le visuel, la voix et le corps. C'est cet écart, fondant le dispositif radiophonique, qui semble inspirer tout le cinéma d'Ophuls. Sa façon si particulière qu'il a de nous faire entrer dans ses films le prouve ; la présence magique d'une voix détachée du corps est le mystère attirant que le film dispose en son ouverture, pour mener en symétrie inversée à une absence essentielle, celle d'un corps en voie de mutité, un corps usé par la vie, que la voix quitte peu à peu.

***La Comédie de l'argent* (1936)**

- 13 Avec ce film, Ophuls conçoit une entrée en scène plus radicale, d'un personnage haranguant le public avant que le récit ne commence, depuis la scène d'un théâtre imaginaire. Ce bonimenteur intégré au film préfigure le meneur de jeu de *la Ronde*, ainsi que l'écuyer du cirque de *Lola Montès*. Il est d'abord une voix, un porte-voix, même, *speaker* radiophonique faisant irruption à l'image pour nous introduire au propos de la fable à venir. Comme plus tard dans *La Ronde*, il parle puis chante. Dans ce prologue, tradition théâtrale et dispositif radiophonique se rejoignent pour le meilleur.
- 14 Comme pour indiquer qu'il est plus une voix qu'un corps, le speaker-bonimenteur est amené sur la scène de façon irréaliste : il arrive depuis la salle sur une plate-forme invisible — procédé qu'Ophuls réemploiera cinq ans plus tard pour l'ouverture de son *École des femmes* inachevée, et qui évoque aussi la perspective sonore imaginée pour le narrateur du prologue du *Plaisir*.
- 15 Le cinéaste conclut son film par une touche distanciée : sur la scène retrouvée du bonimenteur chantant, les personnages du film s'en viennent pêcher dans la salle le mot *FIN*.

De Mayerling à Sarajevo (1940)

- 16 Si le dispositif initial déploie une musique couleur locale, Oscar Straus composant pour l'occasion une partition d'allure autrichienne, appuyant un déroulant qui entend situer le cadre historique, plus intéressante sera l'entrée en scène du personnage central, le prince héritier François-Ferdinand. C'est d'abord une accumulation de scènes verrouillées par des personnages officiels, où la parole se trouve otage du pouvoir. Survient alors le prince, qui entend ne pas être réduit au rôle de potiche, voire de cadavre, que l'entourage de l'empereur son père entend lui faire jouer.
- 17 L'enjeu du film, politique au sens de *Liebele* (refus d'une tradition étouffante, mortifère) se traduit par un conflit vocal, un choc de voix opposées : les compassées, voire tyranniques, d'un côté, les libres de l'autre ; le prince héritier dont on voudrait faire un corps soumis au rituel impérial, se rebelle et cherche à faire entendre sa voix. Un combat perdu d'avance, d'autant plus héroïque⁵.

L'Exilé (1947)

- 18 L'entrée s'apparente à celles de *Yoshiwara* (1937) et *De Mayerling à Sarajevo* : un texte introductif vient contextualiser le cadre historique (l'exil du roi d'Angleterre en Hollande au dix-septième siècle) ; la nouveauté vient du fait que sa nature vocale est rendue explicite pour le public américain : au fur et à mesure que la caméra découvre l'inscription de la plaque commémorative, quelqu'un d'indéterminé lit à voix haute le texte ainsi découvert. Le film est lancé par une voix narrative, référée à aucun personnage en particulier, qui énonce les données historiques de base pour entrer dans le récit.
- 19 Un récit qui va commencer par l'arrivée d'un messenger, porteur d'une lettre pour le roi exilé. Le motif de la lettre, comme entrée directe dans le récit, sera repris l'année suivante pour *Lettre d'une inconnue*.

Lettre d'une inconnue (1948)

- 20 Que trouve-t-on dans *Lettre d'une inconnue* ? Une voix détachée du corps : celle de Lisa ; un corps en voie de mutité : celui de Stefan, le pianiste qui ne joue plus. Nouveauté : un troisième personnage participe à l'ouverture du film : un muet, John, serviteur attentionné du pianiste. L'entrée de Stefan est ainsi indirecte, passant par deux personnages au statut absolutisé ; les figures se radicalisent : Lisa est une voix sans corps de façon plus définitive que Gaby, le personnage de *La Signora di tutti*, puisqu'elle est morte quand Stefan commence la lecture de la lettre — ce qu'elle laisse entendre dès son apparition sonore : « *By the time you read this letter, I may be dead* ». Quant à John, le fait qu'il soit muet conduirait à l'idée d'un corps sans voix... sauf que la mise en scène suggère qu'il serait également sans corps : sa clairvoyance en fait une sorte d'être immatériel, pur ange gardien de son maître.
- 21 L'entrée en scène de Stefan est donc particulièrement subtile, encadrée, déterminée par celle de ces deux personnages symétriques, Lisa et John. Que nous apprend la mise en scène à leur sujet ? La présence de Lisa passe par le domaine sonore : la première phrase

de sa lettre lance la musique du film, à quoi vient bientôt s'ajouter sa voix, lorsque Stefan commence la lecture de la lettre ; cette musicalisation de la figure féminine est essentielle : la voix féminine est l'instrument soliste d'un concerto dont la musique de film forme l'accompagnement orchestral. Quant à John, c'est surtout son silence qui est remarquable, lors de sa présentation⁶. Deux entrées en scène sonore, par conséquent, dans la perspective de quelque *hörspiel* de radio. Cette évidence paradoxale s'impose : la splendeur visuelle du style ophulsien ne devrait jamais masquer son inspiration radiophonique.

- 22 L'ouverture de *Lettre d'une inconnue* est exemplaire d'inventivité sonore ; entre le souffle d'âme qu'est Lisa et la densité spirituelle du silence de John (deux figures que lie le cinéaste, John transmettant au pianiste la lettre de Lisa), Stefan apparaît comme le seul élément visuel, le seul corps tangible du film, un corps fatigué qui s'apprête à accepter sa finitude, sa disparition. Pour autant, Stefan est lui aussi rattaché au monde sonore de par son métier : il est pianiste ; sa voix, c'est son instrument. Ophuls poursuit dans le premier flash-back l'idée d'une voix sans corps, en inversant le dispositif du prologue : c'est cette fois Stefan qui est invisible pour Lisa, écoutant en extase le piano depuis la cour intérieure. Comme une auditrice de radio, elle tombe amoureuse de Stefan sans le voir, à l'écoute de son jeu pianistique — dans *Un Sospiro* (un soupir), pièce bien nommée de Franz Liszt.

Caught (1949)

- 23 Ce film plus modeste d'apparence s'ouvre sur un dispositif vocal assez simple : deux voix féminines commentent et jouent à s'attribuer les objets de luxe figurant dans une revue qu'elles feuilletent. D'abord cadrant la revue au papier glacé, la caméra recule, découvrant les deux amies sans le sou. Celle qui sera le personnage féminin principal rêve sur un vison. Quelques séquences plus tard, elle portera bien un vison, mais comme mannequin dans un grand magasin. Son corps servira de porte-manteau quelque peu équivoque, pour des regards masculins connaisseurs.
- 24 Leonora n'est donc pas tant une voix qu'un corps. Il faudra attendre quelques séquences de plus pour comprendre quelle voix entend compter : celle d'un rude homme d'affaires, entendu lors d'une séance de psychanalyse ; deux voix se partagent la scène, celle du psychanalyste (joué par le comédien qui interprétait John, le muet de *Lettre d'une inconnue*... les deux rôles ont en commun la lucidité) et celle de son patient très impatient.

Les Désespérés (1949)

- 25 Il faudra attendre l'entrée en scène du personnage masculin principal, joué par le sensible James Mason, pour que les enjeux vocaux se dessinent. À distance de Joan Bennett, le maître chanteur est présenté dans la profondeur de champ, l'espace ainsi creusé permettant à sa voix de se déployer ; curieusement, la situation évoque en écho l'ouverture de *Lettre d'une inconnue*, Mason lisant en la circonstance des lettres d'amour.

La Ronde (1950)

- 26 *La Ronde* reprend le dispositif expérimental de *La Comédie de l'argent*, d'un prologue au récit mené par un personnage extérieur, désigné comme *meneur de jeu* ; un prologue très développé pour la circonstance, grand monologue virtuose passant de l'évocation d'une scène de théâtre à celle d'un studio de cinéma. Plus que jamais, ce qui réunit théâtre et cinéma se trouve être la radio : avant d'être un corps (ce qu'il est si peu, son don d'ubiquité dans l'espace et le temps faisant fi des données physiques), le *meneur de jeu* est une voix ; une voix toute radiophonique que le cinéaste visualise, pour ainsi dire. Son apparition, silhouette noire au sortir d'un brouillard, évoque quelque fantôme dans la lignée de *La Tendre Ennemie*. S'il est à peine visuel, il est en revanche intensément sonore : on s'attache au grain de sa voix, à sa diction, son accent étranger (comme celui du cinéaste, le français d'Anton Walbrook est coloré de germanité). Autre rappel de *La Comédie de l'argent*, le meneur de jeu qui avait débuté sa tirade par la parole la poursuit par le chant : une nouvelle fois, le modèle radiophonique cher à Ophuls se trouve ainsi repris et amplifié, pour une fantaisie autant musicale que poétique. C'est un nouvel art qu'invente ici Ophuls, un art au confluent du théâtre et du cinéma, de la poésie et de la musique ; une sorte d'opéra hybride libéré des contraintes de la scène, un *opéra radiophonique*, où se trouveraient provisoirement incarnées les suggestions sonores propres au monde de la radio.

Le Plaisir (1952)

- 27 Avec *Le Plaisir*, ce pas est franchi. L'image laisse entièrement place au son, pour l'une des entrées en scène les plus saisissantes de l'histoire du cinéma — du plus beau film d'Ophuls, qui plus est. Au sortir d'un générique au cadre pictural enivré de musiques, la splendeur visuelle se retire en iris, et c'est un écran noir qui prend place, sur lequel vient se poser une voix pour un plan tout radiophonique. Un plan bien plus long que les habituels passages au noir que connaît parfois le cinéma ; une longueur ostensible, programmatique ; qu'on en juge plutôt : 38 longues secondes dans la version française, 1 minute et 9 secondes dans la version américaine, et jusqu'à 2 minutes et 4 secondes dans sa version allemande (toutes versions supervisées par le cinéaste). « La voix » est annoncée au générique comme celle de Maupassant ; voix défunte mais vibrante, chaleureuse et racée. Ponctués de traits de harpe, ses termes évoquent sans ambages le dispositif radiophonique : « J'ai toujours aimé la nuit, les ténèbres. Je suis ravi de vous parler dans l'obscurité, comme si j'étais assis à côté de vous, et peut-être que c'est vrai. » Ce *comme si j'étais à côté de vous* est hautement révélateur : il désigne cette intimité que seule peut revendiquer à part entière l'expression radiophonique. Le dispositif imaginé par le cinéaste pour la première du film rendait explicite le passage du scénique à l'intime : « la voix » descendait des cintres pour gagner l'écran, se rapprochant doucement du public⁷. Passage du passé au présent, de la mort à la vie, du spectaculaire à l'intime. En jouant de la sorte avec l'espace sonore, Ophuls sculptait l'entrée en scène de son narrateur en le faisant passer du monde du théâtre (les cintres) à celui de la radio (la salle), via le cinéma (l'écran), reprenant de cette manière l'idée même du prologue de *La Ronde* ; il réemployait d'ailleurs, pour la version allemande du film, son meneur de jeu de *La Ronde* (Anton Walbrook, qui agrémentait ses commentaires d'une pointe de dandysme) ;

préfiguration de l'écuyer de *Lola Montès*, c'est Peter Ustinov (et son inimitable cocktail d'humour et d'émotion) qui était la voix de la version américaine du film, l'inégalable version française étant dévolue à Jean Servais.

- 28 Quant au plan d'ouverture du premier conte, entrée en scène du *Masque*, il associe de façon programmatique les trois arts pratiqués par Ophuls : radio, théâtre et cinéma. Reprenant l'idée de la descente de la voix du prologue (préfigurant aussi la chute du personnage), il combine trois descentes. Toute-puissante, la voix radiophonique se révèle performative : c'est au moment où elle prononce la première phrase de la nouvelle : « *Il y avait bal ce soir-là au Palais de la danse* » que l'image réapparaît, en une coïncidence du mot et de la chose (l'enseigne BAL sur le mot bal). De l'enseigne lumineuse en hauteur, on passe (via une enseigne plus basse) aux rues où afflue le public nombreux. Comme dans *Sans lendemain*, un aboyeur fort théâtral attise les passants, et la caméra glisse cinématographiquement le long de ce qui évoque un tremplin, visualisant le mouvement d'appel irrésistible. Toujours la voix radiophonique du narrateur guide avec sûreté dans le chaos sonore et le dédale visuel de ce maelström de voluptés.
- 29 Une particularité à relever ; au début du troisième et dernier volet du film, la voix prévient d'une métamorphose inattendue qu'elle opère : « *L'anecdote est contée par un chroniqueur bien parisien auquel je prêterai ma voix, comme je l'ai fait si souvent.* » De fait, la voix de Jean Servais s'en vient doubler le corps... de Jean Servais. Cette incarnation, la Voix venant se poser sur un corps, est présentée comme transitoire ; le narrateur du film vient prêter sa voix, non la donner. Comment signifier avec plus de force le grand principe ophulsien de la non-coïncidence du corps et de la voix ? C'est aussi que dans une perspective radiophonique, il n'y a d'autre corps que la voix : tout corps rendu visible ne peut être que d'emprunt.

Madame de... (1953)

- 30 L'entrée en scène du personnage féminin qui donne son nom (si peu) au film s'opère d'une double façon, d'abord par deux cartons de texte en fin de générique, suivis d'un plan séquence d'une virtuosité rare. Contrairement aux films américains, les cartons ne sont pourvus d'aucune voix pour en dire le texte ; encore faudrait-il nuancer, la musique qui les accompagne jouant pratiquement ce rôle, avec même une césure entre les deux parties du texte. Ce discret contrepoint audiovisuel annonce à sa façon le grand plan qui suit, alliance éblouissante de la parole et du chant. On suit la caresse de la main gantée de Madame de... passant en revue ses parures pour décider de laquelle elle se séparera, pour finir par découvrir son visage en fin de course, comme reflet dans son miroir. Si Madame de... est ainsi à peine un corps, elle est par contre une voix qui emplit l'espace du plan séquence en un monologue presque intérieur, oscillant sans cesse entre le parlé et le chanté ; il s'agit là d'une scène subtilement radiophonique et profondément cinématographique, un petit miracle d'équilibre entre le son et l'image, et entre les diverses parts du sonore. Tantôt c'est un instrument soliste qui dialogue avec le chant de Danielle Darrieux, tantôt c'est l'orchestre qui accompagne ses réflexions. Ophuls livre ainsi une expérience sonore de musicalisation du monde, toujours au bord du radiophonique. La raison n'en est pas formaliste : Madame de..., ce personnage sans nom, doit jongler en permanence avec son déséquilibre corps/voix pour continuer à maintenir l'illusion d'une identité qui va lui faire de plus en plus défaut.

Lola Montès (1955)

- 31 L'entrée en scène de Lola est la plus développée des films d'Ophuls. Toute la première séquence du cirque doit être considérée comme telle. C'est aussi que la radicalisation des rôles n'a jamais été aussi forte ; même *Lettre d'une inconnue* est moins absolu. Lola n'est qu'un corps, un corps en voie de décomposition ; inerte, presque sans voix — elle peine à dire son texte, ses répliques du spectacle, et ses apartés à l'écuyer, si faibles, lui coûtent. À l'inverse, l'écuyer du cirque est la voix la plus imposante de tout le cinéma d'Ophuls. Une voix qui tient tête à la masse du public, une voix éruptive, colorée par l'accent étrange et étranger de Peter Ustinov, où toutes les langues du monde se mêlent. Le cinéaste a trouvé un équivalent visuel à ce contraste maximal : les plans où l'écuyer harangue le public du cirque sont au plus large de l'espace cinémascopique ; ceux où Lola s'adresse à l'écuyer voient l'écran se resserrer jusqu'à l'espace le plus intime. Il y a ainsi les plans de la voix, larges, et les plans du corps, serrés. Quant au public, il n'est que voix. Alain Boillat, l'auteur d'une étude sur le bonimenteur et la voix-over, a fait la remarque suivante au sujet de ce film emblématique : « Quant aux spectateurs présents dans le film, ils existent prioritairement par la voix, mais celle-ci est systématiquement *off*. Ophuls déclare s'être inspiré de certains programmes radiophoniques pour rédiger le texte des demandes de ce public avide de révélations sur la vie privée de Lola⁸. »
- 32 Le premier plan du film peut évoquer le prologue de *La Ronde*, sauf que l'écuyer ne s'adresse guère à l'intelligence d'un public qu'il sait obscène désormais. S'il harangue cette foule mauvaise, pervertie, c'est à contrecœur. D'où le tragique de la situation, puisqu'il doit débiter un boniment publicitaire auquel il ne croit pas ; sa voix mécanique est fissurée de désespoir. Il présente Lola comme un monstre « en chair et en os », alors que la suite la découvrira victime exsangue.
- 33 Le paradoxe majeur de cette entrée spectaculaire est que sa folie visuelle débordante enrobe un tissu sonore aussi impalpable qu'implacable. Ophuls a dissimulé la plus mozartienne des boîtes à musique dans un théâtre d'opéra wagnérien, la plus douce des radios dans le cinémascope le plus criard. La vérité ultime de cette agonie chamarrée, ne faudrait-il pas aller la chercher du côté de ses lancinantes et arachnéennes apparitions musicales ? Le dernier rêve d'Ophuls est un cauchemar sonore d'une finesse inégalée. Un *hörspiel* crépusculaire.
- 34 Ce parcours dans la carrière d'un cinéaste essentiel aura permis de mesurer l'originalité et la puissance d'une pensée cinématographique qui, si elle s'est toujours défiée de la théorie (on sait les réticences d'Ophuls à aborder de façon explicite ces questions abstraites⁹), ne s'en est pas moins déployée dans des œuvres d'une rare cohérence. Envisager le cinéma à partir du sonore n'allait pourtant pas de soi, à l'orée du cinéma parlant ; il fallait sans doute toute l'expérience radiophonique du futur cinéaste, alors homme de théâtre, pour montrer une telle aisance en ces domaines neufs, et forger une poétique inimitable. On a pu s'en rendre compte : dès ses premiers essais, Max Ophuls fait preuve d'une véritable pensée du sonore. Cette pensée, peut-on l'embrasser d'un seul regard ? Ce serait quelque peu réduire un univers vivant, mouvant, à son seul squelette inerte. Toutefois, il est possible d'avancer quelques remarques.
- 35 D'abord, Ophuls ne croit guère en une spécificité absolue des arts. Son approche du sonore montre une alliance subtile, un dialogue permanent entre toutes les formes liées au sonore : théâtre lyrique et théâtre parlé, aussi bien que radio et cinéma, conversent au

gré d'une fantaisie, d'une liberté permanentes. Les entrées sonores qu'Ophuls élabore à plaisir se placent ainsi sous le signe d'une alliance des expressions. Elles tiennent de l'invention musicale, théâtrale, radiophonique. Un intérêt commun rassemble cependant ces combinaisons : la dimension vocale. Dans cette conception (qui n'est pas sans annoncer celle d'un autre homme de radio : Orson Welles), le premier de tous les spectacles est celui du conteur. Perspective poétique : pour Ophuls, le film est affaire de poète, de diseur ; la voix est première, qui s'incarne selon des modalités précises, tenant compte du public. Le cinéaste construit à la fois la place de l'émetteur et celle du récepteur, du comédien et de son auditoire. Il invente de nouveaux modes d'apparitions vocales, qui créent à leur tour de nouvelles positions d'écoute : autant que des porte-voix, il dessine des formes d'écho. Sa rêverie sonore oscille entre théâtre et musique, entre prise de parole et souvenir de cette parole. Cette résonance mène à une autre piste, plus secrète mais tenant profondément au cinéma : celle du fantastique ; sans revenir sur la voix, si fréquente en cet univers, de qui se place en dehors de la vie (le narrateur, meneur de jeu), on se souviendra que la voix des morts se trouve invoquée avec insistance. Fantastique vocal qui ramène à la figure poétique ; chez Ophuls, la source vocale déplace les lignes, se joue des corps, traverse les temps.

NOTES

1. Alain Rey [dir.], *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, tome 1, p. 700. S'agit-il de la Satire 11 de Mathurin Régnier (datant en réalité de 1612), à propos de ce passage : « L'une, comme un fantôme affreusement hardie / Sembloit faire l'entrée en quelque tragédie » ?
2. Paul Imbs [dir.], *Trésor de la Langue Française*, Paris, CNRS, 1979, tome 7, p. 1238.
3. Voir Helmut G. Asper, « Ophuls à la radio », in *Max Ophuls*, revue 1895 n°34-35, 2001.
4. Le dispositif expérimenté dans *La Fiancée vendue* trouvera une nouvelle actualité en 1938 avec *Werther* et ses plans visuellement très soignés, fécondés par une musique orchestrale très présente, partition de Paul Dessau composée à partir de motifs des grands compositeurs germaniques. L'entrée dans le film passe principalement dans *Werther* par cette partition qui, quoiqu'instrumentale, évoque constamment la voix (et notamment le *lied*). Il s'agira pour Ophuls, en cette période troublée, de défendre et d'illustrer auprès du public français la plus vivante culture allemande, celle de Goethe. La musique de *Werther* est une voix qui chante l'âme d'un pays perdu, d'un pays qui s'est perdu.
5. On ne s'attardera pas, en revanche, au *speaker* final qui rattache le film à la guerre en cours, l'adjonction de ce court moment de propagande n'étant pas du fait du cinéaste.
6. Pour être complet, il faudrait aussi mentionner l'échange purement sonore avec le concierge, autre exemple d'inventivité sonore.
7. Entretien de l'auteur avec l'ingénieur du son du *Plaisir*, Pierre-Louis Calvet (témoignage recueilli dans les années 1980).
8. Alain Boillat, *Du bonimenteur à la voix-over*, Lausanne, Éditions Antipodes, 2007, p. 257.
9. Voir notre article *Max Ophuls*, in *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, 2012, 792 p (pp. 512-514).

INDEX

Mots-clés : cinéma, son, Ophuls (Max)