

*Du partage différencié de la création
avec les acteurs et les techniciens chez Max Ophuls :
l'expérience-clé des années 1930 en France*

Nedjma Moussaoui



Dans ses diverses déclarations, Ophuls a toujours mis en avant l’importance du travail collectif dans ses films, privilégiant une méthode qui visait à familiariser acteurs et techniciens avec le projet en cours et à rapprocher ainsi l’ensemble de ces collaborateurs. À y regarder de plus près, les modalités de cette création partagée – dans une conception où il restait le chef d’orchestre de cet ensemble¹ – ont en fait connu des variations importantes notamment en ce qui concerne l’articulation du travail avec les techniciens d’une part et les acteurs d’autre part. L’hypothèse avancée ici est celle d’une évolution de sa méthode de travail collectif dont le moteur serait une collaboration de plus en plus affirmée avec les acteurs. Cette évolution serait sans doute par ailleurs à corrélérer aux exils successifs du cinéaste que l’on rappelle brièvement : Ophuls a commencé sa carrière de réalisateur en Allemagne en 1931 ; alors qu’il connaissait son premier grand succès international, avec *Liebelei*, ses origines juives l’ont contraint à s’exiler en France en 1933 puis à partir aux États-Unis en 1941, dont il est revenu pour s’installer en France en 1949. Or c’est probablement aussi au contact de pratiques et de technologies nouvelles dans les différents systèmes de production qu’il a côtoyés que le cinéaste a infléchi sa méthode de travail collectif. Il s’agit de revenir sur ce cheminement et de mettre en particulier au jour les variations qui ont affecté le processus de création ophulsién durant les années 1930. Cette période apparaît en effet déterminante pour mieux appréhender la manière dont la collaboration avec les acteurs va

¹ Dans la pièce radiophonique *Réflexions sur le cinéma* (*Gedanken über den Film*, 1956), Ophuls recourt précisément à cette figure du chef d’orchestre pour évoquer sa conception de la collaboration dans la fabrication du film : il se réfère alors au modèle de direction d’Arturo Toscanini qu’il a pu observer précisément dans les années 1930 à Paris lors de répétitions. Cf. *Réflexions sur le cinéma*, traduction de Nedjma Moussaoui (révisée par Ulla de Colstoun), in Nedjma Moussaoui, *Max Ophuls et l’œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010, annexe, p. 18-20.

devenir le maillon essentiel du travail collectif ophulsien. Il semble que l'expérience française et en particulier deux films, *Le Roman de Werther* (1938) et *Sans lendemain* (1939), aient joué un rôle essentiel dans cette évolution. La question des sources se pose bien sûr différemment selon les périodes de la carrière d'Ophuls, elle est particulièrement épineuse pour toute cette période des années 1930 : on s'appuiera notamment sur des témoignages de techniciens et d'acteurs, sur la presse d'époque ainsi que sur les études ophusiennes françaises et étrangères.

De Berlin à Paris : un changement de méthode

Les débuts du cinéaste en Allemagne sont marqués par l'efficacité. Après un premier court-métrage aujourd'hui disparu, *Dann schon lieber Lebertran* (*On préfère l'huile de foie de morue*), tourné en six jours au mois d'août 1931, Ophuls va en effet enchaîner quatre long-métrages en moins de 18 mois : *Die verliebte Firma* (*Le Studio amoureux*), *Die verkaufte Braut* (*La Fiancée vendue*), *Lachende Erben* (*Les Joyeux Héritiers*) et *Liebelei*. Durant cette période, il s'agit pour l'homme de théâtre de 30 ans, recruté en cette nouvelle ère du parlant pour ses talents de metteur en scène – entre 1924 et 1931 il a monté pas moins de 75 pièces sur les plus prestigieuses scènes germaniques² –, de faire désormais ses preuves dans les studios allemands.

Après s'être familiarisé grâce à la UFA avec tous les aspects techniques du cinéma³, Ophuls semble très bien s'adapter aux méthodes du studio, où le travail collectif obéit à une mécanique parfaitement orchestrée. Après un travail à deux ou plus sur le scénario (l'écriture se faisait très souvent en équipe, avec jusqu'à cinq ou six auteurs), suivaient les « réunions de mises en scène » (« Regiesitzung ») qui rassemblaient l'équipe technique autour des piliers qu'étaient le metteur en scène, le chef-opérateur et le décorateur. Ce sont les échanges entre les différents métiers au sein de l'équipe technique qui constituaient le cœur de ces réunions préliminaires, ce qui garantissait une efficacité technique et organisationnelle. Le tournage était ensuite rapide, efficace et discipliné. Ophuls s'est manifestement épanoui dans le travail scénaristique préparatoire aux côtés des auteurs (il privilégiera d'ailleurs

² Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie (mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern)*, Berlin, Bertz, 1998, p. 215.

³ Dans ses mémoires, Ophuls évoque ses débuts à la UFA sous l'égide de Schüfftan, Max Ophuls, *Max Ophuls par Max Ophuls*, Paris, Robert Laffont, 1963, p. 129-135.

toujours par la suite cette pratique, et en particulier le tandem⁴) mais il s'implique aussi beaucoup dans les réunions de mise en scène où il a de longs échanges animés avec les techniciens. Conformément aux méthodes alors pratiquées dans les studios allemands, ce travail préparatoire en amont laissait peu de place à une participation des acteurs au processus créatif hors du tournage, et peu voire pas de place non plus pour l'improvisation avec ces derniers sur le plateau. Il en alla ainsi pour les films d'Ophuls, y compris pour *La Fiancée vendue* dans lequel intervient pourtant le comique cabarettiste bavarois Karl Valentin, célèbre pour ses improvisations, pour sa parole spontanée et décousue. Certes, le comédien récrivit lui-même ses textes mais il le fit à partir de ce qui figurait déjà dans le découpage⁵, allant ensuite répéter seul et très précisément à partir de ce texte juste avant de tourner⁶. Durant toute cette période, le travail avec les acteurs se résume finalement à la direction d'acteur. Ophuls est d'ailleurs déjà reconnu pour ses talents en la matière. Les témoignages des actrices et acteur Jarmila Novotna⁷, Magda Schneider⁸, Willy Eichberger⁹ insistent tous sur la manière spécifique d'Ophuls qui leur décrit avec une précision inouïe la situation dramatique à laquelle est confronté leur personnage, avec un grand art de la suggestion, sans indications psychologiques, avant de les « laisser faire complètement¹⁰ ». Les articles d'époque insistent *a contrario* sur le côté directif du metteur en scène. Sur le premier jour de tournage de *Liebelei*, le journaliste présent relève une interruption d'Ophuls dès le début de la scène : « On entend la sonnette. Un jeune lieutenant calme, sympathique et naturel se présente. [...] Max Ophuls, le réalisateur, intervient dans le processus de création et dit le dialogue. On dirait que c'est sa force de savoir s'y prendre avec les acteurs¹¹. » L'habileté du metteur en scène est alors gage d'efficacité, sa direction d'acteur s'intégrant à un plan de tournage parfaitement défini et tenu. Ophuls s'est visiblement adapté à son nouveau métier en lui apportant la plus-value de son savoir-faire

⁴ Cf. Nedjma Moussaoui, *Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010, p. 257-266 : « Le scénario : un travail de co-écriture ».

⁵ Max Ophuls, *Max Ophuls par Max Ophuls*, op. cit., p. 143.

⁶ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 252.

⁷ Ibid., p. 253.

⁸ Ibid., p. 261. Cf. aussi le témoignage traduit de Magda Schneider dans le recueil de témoignages de Martina Müller, « Aux vrais beaux biens : souvenirs autour de Max Ophuls », in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls, 1895*, n° 34-35, p. 355-356.

⁹ Ibid., p. 271.

¹⁰ L'expression est employée par Willy Eichberger in Helmut B. Asper, *Max Ophuls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 271.

¹¹ Rudi Loewenthal, *Die Filmwoche*, 1933, p. 148, cité par Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 267-268 (traduction personnelle).

théâtral mais en se calant sur les méthodes en vigueur, où l'idée du travail collectif était essentielle mais signifiait *d'abord*, au sens de la priorité comme de la chronologie, une collaboration très intime au sein de l'équipe technique.

Il semble que l'exil en France, entre 1933 et 1940, période durant laquelle Ophuls tournera sept longs-métrages français¹², amène le cinéaste à faire évoluer ses pratiques, et ce d'emblée. Le succès de *Liebelei* lui donne sa chance lorsqu'il arrive à Paris. Un producteur finance une version française du film et lui ouvre ainsi les portes du cinéma français. Les moyens sont cependant réduits : *Une histoire d'amour* sera « bricolé » à partir de séquences doublées et d'autres tournées à nouveau entièrement en français, le tout en douze jours. Magda Schneider et Wolfgang Liebeneiner sont venus exprès de Berlin pour soutenir Ophuls dans ses débuts en France¹³ et jouent leur rôle en français, mais une grande partie de la distribution est renouvelée. Cela concerne notamment les deux rôles essentiels de Theo et Mizzi, couple ami de Fritz et Christine, désormais interprétés par Georges Rigaud et Simone Héliard. L'expérience est rude pour Ophuls qui mesure la difficulté à tourner dans une autre langue (Magda Schneider et Wolfgang Liebeneiner sont paralysés par leur texte français) mais aussi et surtout la difficulté à travailler avec des acteurs dont la langue, la formation, la tradition théâtrale et la culture artistique en général sont différentes de la sienne¹⁴. C'est cette double barrière, linguistique et artistique, qui le conduit à modifier sa méthode de travail avec eux. Les conclusions de Philippe Roger dans sa thèse consacrée à Ophuls¹⁵ et celles du chercheur Helmut G. Asper dans la monographie de référence déjà citée, publiée en Allemagne en 1998, concordent sur ce point.

À partir du témoignage de Georges Rigaud qui remplace Willy Eichberger dans le rôle de Theo, Philippe Roger indique qu'Ophuls « s'isole sur le plateau désert avec l'acteur, pour travailler la scène. L'équipe technique est priée d'attendre dans la cour du studio que la répétition se passe, ce qui peut durer

¹² Il s'agit de : *Une histoire d'amour* (version française de *Liebelei*), *On a volé un homme* (film perdu), *Divine*, *La Tendre Ennemie*, *Yoshiwara*, *Le Roman de Werther* et *De Mayerling à Sarajev*.

¹³ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 283.

¹⁴ En Allemagne, les acteurs venaient en très grande majorité du théâtre, et ils avaient donc la même formation qu'Ophuls, tandis qu'en France ils n'étaient pas tous issus de la scène et quand ils l'étaient, ils ne partageaient en tout cas pas la même tradition théâtrale. Dans ses mémoires, Ophuls se rappelle ce fossé entre lui et les acteurs français : « La nouvelle langue, oh ! bien sûr, je la connaissais, je la parlais couramment, mais quant à travailler dans cette langue, c'était une autre paire de manches. Je savais expliquer à une petite ingénue comment il fallait dire "Ich liebe dich" ; mais je ne me voyais pas lui expliquer comment dire "Je t'aime" » (Max Ophuls, *Max Ophuls par Max Ophuls*, op. cit., p. 167).

¹⁵ Philippe Roger, *Max Ophuls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, Université Lumière Lyon 2, 1989.

plus d'une heure¹⁶ ». Le cinéaste se fait à ce moment-là aider par son second assistant, Henri Aisner, bilingue, qui fait l'interprète quand cela s'avère nécessaire. Le témoignage de Ralph Baum, alors premier assistant mais qui avait déjà travaillé sur *Liebelei*, confirme que le procédé employé avec Georges Rigaud constitue « une nouvelle méthode qu'il n'employait pas sur les studios berlinois¹⁷ ». L'expérience initiée sur *Une histoire d'amour* devient effectivement une méthode, pratiquée très vite par Ophuls seul, dès lors qu'il est suffisamment à l'aise pour se passer de tout interprète, et il va la conserver sur toutes les années 1930, y compris pour les films tournés aux Pays-Bas et en Italie. Helmut Asper en donne la description suivante à partir d'un ensemble de témoignages :

[Ophuls] répétait tout seul avec les acteurs au studio, le reste de l'équipe n'avait pas le droit d'être présent et il était de nouveau autorisé uniquement quand le travail de répétition avait abouti et était assimilé. L'alchimie entre cinéaste et acteurs devait se faire dans un complet huis clos, sans aucun spectateur, et sans limitation de durée. Il fallait avoir atteint une harmonie complète entre cinéaste et acteurs avant de désassembler ensuite le résultat en fragments techniques obligés pour les besoins du tournage¹⁸.

Le cinéaste sépare donc désormais en deux phases distinctes le travail collectif. Après les préparatifs avec l'équipe technique dans le sillage des réunions préliminaires vient le travail spécifique, isolé, avec les acteurs, et puis finalement le tournage qui les réunit.

Si l'industrie cinématographique française est alors éclatée et désorganisée, offrant aux cinéastes exilés des moyens et conditions de travail bien en deçà de ceux dont ils jouissaient à Berlin, elle offre aussi du même coup à Ophuls une souplesse nouvelle. Dans un entretien publié dans *Le Jour*, il déclare : « Voyez-vous, en France on doit faire du bon travail, car l'ambiance est gaie. Dans les autres pays où j'ai tournés, il y avait une discipline militaire¹⁹... » – or à ce moment-là, en 1933, l'Allemagne est le seul autre pays où il ait tourné ! Les plateaux français moins disciplinés permettent donc plus de convivialité, mais ce nouvel état d'esprit autorise surtout Ophuls à plus de liberté dans le processus de création. Il va alors conserver tant qu'il peut la méthode efficace des réunions de mise en scène, solidifiant notamment ses équipes techniques grâce à Eugen Schüfftan, auprès de qui il a démarré à la UFA, et qui va

¹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 284 (traduction personnelle).

¹⁹ *Le Jour*, 28 octobre 1933.

photographier six de ses films des années 1930²⁰. La convivialité de ces réunions autour d'eux est alors le moyen de requérir de tous une forte exigence en matière d'investissement personnel. Mais surtout Ophuls va exploiter cette souplesse nouvelle pour mieux intégrer les acteurs au processus de création en les « protégeant » de la machine cinéma, en leur laissant plus de latitude grâce à ce travail « à l'abri » des techniciens. Il retrouve ce faisant le plaisir d'un travail véritablement au contact des acteurs.

Des expériences collaboratives fondatrices : Ophuls et les grands acteurs français des années 1930

L'importance croissante de l'intégration de la dimension actorale dans le processus de création durant les années 1930 ressort sur un mode anecdotique lorsqu'on observe que tout ou partie du travail préparatoire des films se fait d'abord chez des techniciens, notamment chez le décorateur Gotko pour *La Tendre Ennemie* (1936)²¹, avant de se dérouler ensuite chez des acteurs qui sont devenus de proches collaborateurs : chez Pierre Richard-Willm pour *Le Roman de Werther* puis chez Edwige Feuillère pour *Sans lendemain*. Ces deux films constituent manifestement des films-clés pour le rapport d'Ophuls aux acteurs : non seulement il va y parfaire sa nouvelle méthode mais l'interprète principal va aussi devenir alors un véritable collaborateur.

Ainsi, on doit sans doute l'existence même du *Roman de Werther* à Pierre Richard-Willm. Ophuls projetait depuis longtemps cette adaptation de Goethe avec l'intention pacifiste de rapprocher Français et Allemands. Fin 1937, il est parvenu à se faire un nom en France grâce au succès critique de *La Tendre Ennemie* (Prix Lumière à la Mostra de Venise), et il vient de montrer avec la sortie de *Yoshiwara* en juin 1937 qu'il peut être à l'origine d'un grand succès public. C'est fort de ce nouveau statut qu'il veut proposer le projet au producteur Seymour Nebenzahl qui dirige la Nero Film, mais il est manifestement conscient du fait que cela ne saurait suffire. Asper indique à ce propos : « Surtout, Ophuls avait déjà convaincu Pierre Richard-Willm de jouer

²⁰ Au sujet de cette collaboration, voir Pierre-Damien Meneux, « Ophuls et Eugen Schüfftan », in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls, 1895*, op. cit., p. 75-84.

²¹ Une étude plus approfondie de la collaboration de Max Ophuls avec l'actrice française Simone Berriau (*Divine, La Tendre Ennemie*) serait également à mener mais elle nous a paru moins essentielle au regard de notre propos. Les études et témoignages à ce sujet confortent l'idée que le soutien de l'actrice, rencontrée grâce à Émile Vuillermoz, a permis à Ophuls de réaliser ces films sans qu'on puisse pour autant parler d'un partage de la création (voir en particulier la thèse de Philippe Roger ou les articles de presse témoignant du tournage, telle *La Cinématographie française*, 12 octobre 1935).

le rôle principal et ce dernier défendit le projet auprès de Nebenzahl²² ». Déjà sous contrat avec ce dernier, Pierre Richard-Willm est alors une star – il incarne depuis quelques années le type même du héros romantique bien que ce statut « d'idole » lui pèse²³ – et son soutien est décisif. L'annonce du projet dans *La Cinématographie française* du 24 décembre 1937 se fait du reste dans un premier temps sur son seul nom. Ce projet tombe à point nommé pour Nebenzahl qui souhaitait reconduire le couple vedette constitué par la star romantique et la très jeune Annie Vernay, couple à l'origine du succès de sa dernière production, *Tarakanowa*, de Fedor Ozep. Ophuls et Richard-Willm s'étaient rencontrés sur le film précédent du cinéaste, *Yoshimara*, et s'étaient d'emblée trouvé de grandes affinités fondées sur leur expérience commune du théâtre, et leur passion pour les arts en général. Richard-Willm cessera d'ailleurs toute activité au cinéma après 1945 pour se consacrer entièrement au théâtre et diriger le fameux théâtre de Bussang. Il est clair qu'Ophuls et lui voyaient dans cette adaptation du roman goethéen l'opportunité d'un film à la hauteur de leurs ambitions artistiques.

La contribution de l'acteur au *Roman de Werther* outrepassa largement cet engagement initial même s'il est difficile de l'apprécier avec exactitude. Il est certain que Richard-Willm a participé au moins indirectement au travail d'écriture. Le scénario a été écrit par Max Ophuls et Hans Wilhelm, déjà scénariste sur *Liebelei*. Asper indique que Hans Wilhelm rencontra des difficultés, l'adaptation du roman épistolaire était complexe et, fin février 1938, le scénariste y travaillait encore. C'est pourquoi quelque temps plus tard, probablement fin mars-début avril, Ophuls et Wilhelm vont « s'enfermer » quelques semaines à l'Hôtel Les Chimères de Fontainebleau pour travailler ensemble à l'écriture. Une lettre d'Ophuls datée du 29 avril 1938 indique qu'à cette date le scénario est terminé²⁴. Or Ophuls a séjourné chez Pierre Richard-Willm dans l'intervalle, *a priori* au mois de mars, dans la maison que l'acteur a achetée peu de temps auparavant près de Paris. Dans *Loin des étoiles*, il évoque en effet : « Max Ophuls – si sensible, si enthousiaste, si poète ! – qui, prépar[ait] alors son film de *Werther*, dont je devais être l'interprète, et que j'avais convié là pour y méditer tout à son aise²⁵ ». Ce séjour qui précède donc le travail commun d'Ophuls et Wilhelm a forcément donné lieu à des échanges qui ont nourri la conception du film et en particulier des personnages. Richard-Willm confiera dans un entretien au moment du tournage :

²² Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 360 (traduction personnelle).

²³ Dans ses mémoires, l'acteur évoque « ce rôle d'idole qui m'est insupportable » (in Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975, p. 208).

²⁴ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 361.

²⁵ Pierre Richard-Willm, *Loin des étoiles*, op. cit., p. 204.

C'est agréable de tourner un film dont l'atmosphère est sans aucune bassesse. **Max Ophuls et moi avons longuement médité ce sujet, en avons parlé cent fois ensemble.** *Werther*, vous le savez, est entièrement épistolaire : avec toutes ces lettres, il s'agissait de faire du mouvement, de l'action. La chose a été réalisée avec une infinie délicatesse, avec une tendre fidélité aux personnages de Goethe qu'Ophuls et son collaborateur Wilhelm admirent profondément²⁶.

La mention de leurs nombreuses discussions, les propos sur les difficultés spécifiques dans l'adaptation du roman épistolaire pour Ophuls et Wilhelm tendent à montrer que l'acteur ne s'inclut pas dans les auteurs mais qu'il désigne pour autant son implication dans l'élaboration du film. Dans ce même entretien, il défend l'interprétation du personnage proposée par le film et il confie par ailleurs qu'il ne s'est « jamais tant attaché à un personnage²⁷ ».

L'acteur va du reste soutenir Ophuls sur ce tournage qui est compliqué du fait des contraintes budgétaires et du manque de talent de la jeune Annie Vernay, imposée par Nebenzahl et propulsée dans le cinéma à partir d'un concours de photogénie. Très à l'aise avec des comédiens de théâtre, le cinéaste l'est beaucoup moins avec elle, agacé parce qu'« elle ne sait pas bouger²⁸ ». Il est constraint de multiplier les prises pour être sûr de disposer ensuite du matériau nécessaire au montage²⁹. Marcel Grignon, assistant du chef-opérateur Georges Stilly sur les extérieurs, indique que le scénario est parfois réaménagé pour lui confier un minimum de texte et reporter l'essentiel des répliques sur Pierre Richard-Willm qui fait tout pour faciliter les choses³⁰. Ces extérieurs tournés en Alsace ont lieu par ailleurs à quelques kilomètres du théâtre de Bussang et Pierre Richard-Willm en profite pour à nouveau inviter Ophuls, lui offrant des pauses bienvenues³¹. Plus tard, sur le tournage en studio, l'acteur-comédien apprécie tout particulièrement la méthode ophulsienne. Son témoignage à ce sujet indique qu'Ophuls peaufine encore cette dernière pour préserver les acteurs y compris pendant les prises de vue, quand il s'agit de « désassembler » le travail élaboré en répétition :

(...) il fut le seul qui sut toujours au studio, après la préparation fiévreuse et combien bruyante des « plans » successifs, de leurs éclairages, des « travellings » compliqués, de toute cette mécanique (qui d'ailleurs le passionnait aussi), faire abstraction d'un coup de toute cette matérialité, obtenir un silence total,

²⁶ Döring, « P.R. –Wilm (sic.), un Werther heureux... », *Pour Vous*, n° 502, 29 juin 1938, nous soulignons.

²⁷ Suzanne Chantal, « Werther ressuscité », *Cinémonde*, n° 505, 23 juin 1938.

²⁸ Témoignage de Max Douy, décorateur du film. Entretien avec Max Douy par Nedjma Moussaoui, Paris, 29 octobre 2002.

²⁹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 369.

³⁰ Témoignage recueilli par Philippe Roger, op. cit., p. 360.

³¹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 368.

s'approcher des acteurs [...] recréer cette « concentration » indispensable que le tohu-bohu d'usine venait brutalement démolir à chaque changement de plan³².

Enfin on sait, grâce au monteur Jean Sacha, que l'acteur sera aussi de toutes les projections des rushes³³. Ainsi, Pierre Richard-Willm a manifestement constitué un véritable partenaire sur *Le Roman de Werther*, un allié sans qui Ophuls n'aurait pu mener à bien ce projet essentiel pour lui, le seul projet personnel qu'il ait pu réaliser durant ce premier exil.

Cette expérience collaborative avec l'interprète principal, Ophuls la renouvelle sur un mode très différent avec l'actrice Edwige Feuillère dès son film suivant *Sans lendemain*. Gregor Rabinovitch, autre producteur exilé (à la tête de Ciné-Alliance), avait sous contrat la star³⁴ dont l'image était associée à un cinéma de qualité³⁵. Selon Asper, le producteur « cherchait pour elle un bon rôle et un bon réalisateur qu'elle pouvait accepter³⁶ ». Et elle avait accepté le choix d'Ophuls. À la différence du film précédent, le statut de l'actrice induit d'emblée un ascendant sur le projet, dont elle entend aussi valider le sujet. Max Ophuls, lui, devait composer avec son statut toujours fragile même s'il venait d'obtenir la nationalité française, et il savait qu'un film de Rabinovitch avec E. Feuillère serait ambitieux artistiquement. Il a aussi d'emblée été convaincu par le talent et l'intelligence artistique de l'actrice. Il amène par ailleurs « son équipe technique », quasiment identique à celle du *Roman de Werther*. L'ensemble des sources consultées laisse émerger une collaboration très différente du film précédent entre le cinéaste et l'interprète, avec un mélange en l'occurrence de rivalité, de grande estime réciproque et de complicité artistique entre Ophuls et Feuillière. Ainsi, la déclaration suivante d'Ophuls dans *Cinémonde* autorise une double lecture et ne manque pas de saveur :

Edwige Feuillère est pour moi plus qu'une actrice, c'est une collaboratrice [...] Elle n'a cessé d'être à mes côtés, s'occupant du manuscrit, donnant des idées, et quand elle n'était pas là, son esprit était avec nous³⁷.

³² Pierre Richard-Willm, « Un enchanteur », in Claude Beylie, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963, p. 165-166.

³³ « Il y avait peu de monde aux rushes. Max n'aimait pas beaucoup qu'il y ait du monde. Il y avait les acteurs : surtout Pierre Richard-Willm », in « Une rencontre avec Jean Sacha », par Philippe Roger, in Noël Herpe (dir.), *Max Ophuls*, op. cit., p. 367.

³⁴ Il l'avait engagée pour deux films, et il fallait que ce deuxième film avec Ophuls succède immédiatement au premier, *J'étais une aventurière* de Raymond Bernard, cf. Helmut Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit., p. 375.

³⁵ Cf. Gwenaëlle Le Gras, « Edwige Feuillère dans le star-système français des années d'après-guerre vue par *Cinémonde* », *Studies in French Cinema*, Mar 2015, vol. 15, issue 1, p. 37-55.

³⁶ Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit. p. 374 (traduction personnelle).

³⁷ Max Ophuls, « Edwige Feuillère », *Cinémonde*, n° 568, 6/9/1939.

L'implication de l'actrice empiétait sans doute un peu trop sur les prérogatives habituelles du cinéaste... À la différence de Pierre Richard-Willm, l'actrice intervint de fait plus directement dans l'écriture et dans l'élaboration du film en général.

Il y eut donc d'abord la recherche du bon sujet. C'est Hans Wilhelm, de nouveau scénariste sur ce film, qui propose une histoire originale, celle d'une prostituée, qui convient à la fois à l'actrice, au producteur et au cinéaste. Une première phase d'écriture se fait sans Edwige Feuillère : dans un hôtel, Hans Wilhelm et Hans Jacoby travaillent au scénario, avec de fréquentes visites d'Ophuls et Rabinovitch puis d'André-Paul Antoine qui est chargé des dialogues. Une deuxième phase a lieu ensuite cette fois dans le grand appartement parisien de l'actrice : Ophuls, Wilhelm, André-Paul Antoine et elle, avec souvent aussi l'acteur Georges Rigaud, finalisent ensemble le script lors de séances parfois très animées. Elle dira plus tard : « J'ai travaillé au scénario avec Ophuls ; il y avait un canevas qu'il s'agissait de développer en scènes³⁸... ». Le propos exagère quelque peu sa participation qui a probablement surtout porté sur les dialogues. Mais plus tard, alors que le tournage a déjà commencé, elle va effectivement être à l'origine d'un changement décisif car c'est elle, avec Rabinovitch, qui fait modifier la fin du film³⁹. L'histoire, on le rappelle, est celle d'Évelyne, entraîneuse dans une boîte de nuit, tombée dans la prostitution après la mort de son mari, un malfrat dont la réputation lui a fermé toutes les portes quand elle s'est retrouvée seule avec son enfant. Alors qu'elle se débrouille comme elle peut avec ce fils revenu chez elle après un renvoi du pensionnat, elle retrouve Georges, un médecin canadien qu'elle a aimé dix ans auparavant et à qui elle veut cacher sa déchéance. Le scénario prévoyait une fin heureuse : l'ami de Georges, se sentant d'abord trahi après la découverte de la double vie d'Évelyne, changeait finalement d'avis et avouait la vérité à Georges. Évelyne et son fils embarquaient alors avec lui au Havre pour une nouvelle vie au Canada. Cette fin avait des résonances directes pour tous les exilés impliqués dans le film (les auteurs Willhelm, Jacoby, mais aussi bien sûr Ophuls et Schüfftan). Pour Edwige Feuillère, cette fin par contre ne correspondait pas au personnage, tombé trop bas et trop abîmé pour envisager un nouveau départ. Quant à Rabinovitch, une fin sombre lui permettait de répéter le tragique final de son grand succès *Quai des brumes*. Selon Asper, Ophuls, incertain sur la question, accepta le changement en raison de l'insistance de Feuillère et Rabinovitch

³⁸ Propos recueillis par Philippe Roger (*op. cit.*, p. 433).

³⁹ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.*, p. 376, d'après ses divers échanges avec Edwige Feuillère (entretien, échanges téléphoniques et par écrit).

même s'il préférait sans doute la fin initiale – il avait tout de même collaboré à l'écriture du scénario. Cette transformation constitue bien sûr une contribution majeure d'Edwige Feuillère au film et elle est significative du compromis qui s'est établi dans la création entre elle et Ophuls⁴⁰.

Différentes phases de la fabrication du film – les réunions préparatoires sur le scénario qui ont lieu chez elle, le tournage puis le montage – révèlent finalement une tension permanente que l'actrice et le cinéaste ont rendu productive. Il confie à la presse :

Nous avons souvent de longues conversations après la projection, ce que dans l'argot du métier nous appelons ‘rushes’, et nous confrontons nos points de vue, nous nous échauffons quelquefois, mais nous ne pouvons pas ne pas bientôt tomber d'accord, car nous voyons là, somme toute, l'aboutissement de notre travail préalable⁴¹.

Ophuls et Feuillère se sont manifestement apprivoisés. C'est particulièrement évident en ce qui concerne justement la méthode mise en place par le cinéaste avec ses répétitions à huis clos, sans les techniciens, méthode systématisée sur *Sans lendemain*. Edwige Feuillère explique en effet qu'il fait venir les acteurs seuls chaque matin pour répéter « comme pour le théâtre⁴² ». Au départ, elle n'apprécie pas ces usages spécifiques qu'elle associe au caractère directif du metteur en scène. Elle revendique sa propre vision du personnage et refuse de suivre aveuglément ses instructions. Max Douy raconte de façon amusante ce que ça donnait :

« Cet Allemand m'ennuie... Je ne vois pas du tout la scène comme ça... » disait-elle au départ, avant de concéder à Ophuls : « Vous croyez que ce serait bon ? Moi je ne le crois pas... mais enfin, je vais le faire pour vous faire plaisir »⁴³.

D'abord réticente, elle reconnaîtra vite la valeur du fonctionnement mis en place. Elle déclare en effet à *Cinémonde* :

D'abord il a avec ses interprètes et ses collaborateurs des conversations amicales, parfois moins amicales, qui ‘éclairent’ la scène à tourner. Il n'aime pas en général que des personnes étrangères au film assistent aux répétitions et aux prises de vues et il a bien raison ! Je crois que par sa foi, son sens artistique, il arrive à obtenir le meilleur rendement de ses interprètes. Il crée même un climat

⁴⁰ Cette transformation amène par ailleurs Ophuls et Wilhelm à modifier la séquence du cinéma pour lui donner une tonalité plus sombre, adéquate avec la fin désormais tragique (*cf.* Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, *op. cit.* p. 377).

⁴¹ Max Ophuls, « Edwige Feuillère », *Cinémonde*, *op. cit.*

⁴² Témoignage recueilli par Martina Müller, *in* Noël Herpe, *op. cit.*, p. 360.

⁴³ Propos recueillis par Philippe Roger, *Max Ophuls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, *op. cit.*, p. 431.

généralement très propice à la scène et que parfois le personnel du studio ressent et respecte silencieusement⁴⁴.

Des années plus tard, elle dira aussi : « Max Ophuls savait créer un climat de collaboration : acteurs, techniciens... C'est le secret : un bon film est un film d'équipe⁴⁵ ». De fait, *Sans lendemain* est sans doute le film où la nouvelle méthode d'Ophuls est la plus aboutie. Et cela s'explique par deux facteurs essentiels : il ne subit pas les restrictions budgétaires qui ont affecté nombre de ses tournages précédents et il a gagné la confiance d'Edwige Feuillère, en tant qu'actrice et *collaboratrice*.

Contrairement au film précédent où, fort de sa culture allemande, il avait trouvé en Pierre Richard-Willm un allié sur un projet goethéen qui était d'abord le sien, il dut avec Edwige Feuillère travailler à atteindre un compromis créateur. Reste que dans les deux cas, c'est finalement la moindre organisation de la production en France et le star-système français qui lui permirent de réaliser des films plus ambitieux et d'intégrer véritablement les acteurs dans le processus de création, sans rien lâcher en termes d'exigence technique.

Le parachèvement de la méthode ophulsiennne

Pour terminer il nous faut préciser l'évolution de cette méthode du travail collectif chez Ophuls dans les années 1930 en France pour montrer rapidement en quoi elle s'avère décisive dans la carrière ultérieure du cinéaste. Avec *Sans lendemain*, cette nouvelle méthode s'est affinée et elle a fait ses preuves. Cela transparaît dans un article paru dans *Le Nouveau Film* en janvier 1939 :

Dans ce décor (dancing), Max Ophuls tourne avec Edwige Feuillère des scènes très importantes et pour lesquelles le plus grand calme et le silence absolu sont exigés sur ce plateau où on travaille sans relâche et sans perdre de temps [...] Max Ophuls sait avec une rare maîtrise faire régner le silence et la discipline sur son plateau et le film se tourne avec régularité⁴⁶.

Non seulement le temps de répétition préalable à huis clos « isole » les acteurs de la machine cinéma mais les techniciens sont aussi sommés ensuite, y compris dans les moments où ils interviennent, de maintenir ce climat nécessaire à leur concentration. Plus précis, un autre article rend compte du

⁴⁴ Edwige Feuillère, « Max Ophuls », *Cinémonde*, n° 568, 6/9/1939.

⁴⁵ Propos recueillis par Philippe Roger, *Max Ophuls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, op. cit., p. 435.

⁴⁶ *Le Nouveau Film*, n° 24, 14/1/1939.

tournage de la séquence essentielle de l'auberge, moment où Évelyne et Georges, à la faveur d'une escapade à la campagne un après-midi d'hiver, se retrouvent comme autrefois et comme hors du monde, Georges ignorant sa vie de prostituée. Ce tournage a lieu au studio de Joinville où Ophuls a fait construire une luxueuse cabane forestière⁴⁷ :

L'enregistrement d'une scène d'intimité entre Edwige Feuillère et Georges Rigaud ayant été prévu en travelling, toute une préparation fut nécessaire. Tandis que l'appareil était installé sur sa plate-forme roulante, des machinistes s'apprêtaient à tirer, l'un vers la gauche, l'autre vers la droite, les deux pans d'un mur élevé au beau milieu du studio et percé d'une fenêtre en son centre. [...] L'appareil va passer. Au signal de Max Ophuls, les deux moitiés du mur s'écartent, glissant sur deux rails perpendiculaires à ceux du travelling. Le décor apparaît : c'est celui d'une chambre d'auberge, à Fontainebleau. Les héros s'y sont réfugiés, rêvent, se souviennent. [...]

L'œil braqué au viseur, l'opérateur Shuftane (sic.) aperçoit l'image du couple étendu sur le lit, l'enregistre. **Dans un silence absolu, les mots du dialogue s'échangent.**

Lorsque la scène sera achevée, **la plate-forme reculera aussi doucement qu'elle s'était approchée [...]**⁴⁸.

Le commentaire souligne dans les deux articles la « manière » d'Ophuls et la façon dont il parvient, y compris et surtout dans les séquences qui requièrent une grande préparation technique, à obtenir une harmonie, une parfaite articulation entre le travail des acteurs et celui des techniciens. Ces derniers ont appris à se faire discrets et sont concentrés. Cette discipline inhabituelle et exigeante n'allait pas de soi, Ophuls a su l'obtenir. Henri Alekan a raconté que cette méthode avait d'abord suscité des moqueries chez les techniciens (ils sont tous arrivés un jour avec un gros ruban adhésif sur la bouche, ce qui a fait mourir de rire Ophuls), et puis finalement ils ont compris qu'« on pouvait travailler en même temps avec sérieux et avec humour⁴⁹ ». Ce témoignage est par ailleurs intéressant parce qu'il est révélateur de l'entente artistique entre Feuillère et Ophuls. Contrairement aux films précédents où il a lutté pied à pied avec les producteurs qui exigeaient des gros plans de leur actrice (ce fut aussi le cas sur *Werther*), Ophuls se défait ici de cette réticence, n'hésitant pas à s'approcher du visage de l'actrice, parce que la capacité d'Edwige Feuillère à exprimer des sentiments subtils vient pleinement justifier ces gros plans⁵⁰. C'est

⁴⁷ Claude Beylie, *Max Ophuls*, Paris, Seghers, 1963, p. 64.

⁴⁸ *Cinémonde*, n° 540, 22/2/1939, nous soulignons.

⁴⁹ Henri Alekan « Man muss die Technik überwinden, um zur Kunst zu gelangen », in Heidi Wiese (dir.), *Die Metaphysik des Lichts. Der Kameramann Henri Alekan*, Marburg, Schüren Verlag, 1996, p. 25.

⁵⁰ Cf. Helmut G. Asper, *Max Ophüls. Eine Biographie...*, op. cit. p. 378.

l'heureux partage de la création entre le cinéaste et l'actrice, et entre les techniciens et les acteurs, qui fonde ici la qualité d'atmosphère du film, sa tonalité subtile.

Quand Ophuls doit de nouveau s'exiler et partir aux USA, il est riche de cette expérience française fondamentale. Là-bas, il devra pourtant attendre six ans avant de pouvoir retrouver les plateaux et il sera bien sûr contraint par les conditions de production des studios. Cela vaut en particulier pour cette fameuse exigence du gros plan de star qui entraînera des conflits récurrents avec les producteurs. Grâce à Lutz Bacher qui a minutieusement décrit ces tournages hollywoodiens, on sait que le cinéaste a essayé d'appliquer sa méthode de travail même au sein du système des studios, continuant notamment à réunir quotidiennement ses collaborateurs techniques les plus proches pour échanger avec eux, mais aussi à pratiquer les répétitions avec les acteurs (souvent en rusant)⁵¹. Deux facteurs essentiels vont faire évoluer sa mise en scène. D'abord, les progrès techniques offrent désormais des possibilités inédites en matière de mobilité de caméra. L'invention de la *crab dolly* permet des mouvements plus longs et complexes, non pas seulement en avant ou en arrière mais de tous les côtés. Cela intéresse au premier chef Ophuls : la tentation du mouvement était déjà sensible dans ses films des années 1930 malgré leur caractère plus découpé – dans la séquence de l'auberge de *Sans lendemain* évoquée précédemment, on perçoit aisément l'envie du plan-séquence avec l'entrée puis la sortie de la caméra par la fenêtre. Ensuite, Ophuls déteste que le montage lui échappe : réduire au maximum le matériau final grâce à de longs plans mobiles constitue aussi un moyen de prévenir des coupes ultérieures. C'est aux États-Unis, grâce aux nouveaux moyens techniques et du fait des contraintes de production, qu'il développe son goût du plan long et mobile. Sa méthode du travail séparé entre techniciens et acteurs n'a alors pas changé, même s'il est parfois arrivé qu'il revoie la mise en scène technique initialement prévue après le travail des répétitions.

Le retour en France au tournant des années 1950 va être décisif pour une nouvelle évolution de sa méthode : retrouvant la souplesse française tant aimée, Ophuls parachève sa méthode de façon assumée en prônant désormais « l'improvisation ». Le cinéaste se constitue d'abord une équipe technique qui l'accompagnera de film en film. Comptent parmi ses collaborateurs fidèles le costumier Georges Annenkov, le décorateur Jean d'Eaubonne et l'opérateur Christian Matras, puis le scénariste Jacques Natanson, le caméraman Alain Douarinou, et bien sûr le chef de production Ralph Baum. Ophuls reprend sa

⁵¹ Cf. Lutz Bacher, *Max Ophuls in the Hollywood studios*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1996, 392 p.

méthode personnelle des répétitions isolées avec les acteurs, mais il inverse désormais le processus : c'est des répétitions que doit émerger la mise en scène, la technique cinématographique devant être entièrement au service des situations dramatiques. Voici ce que dit Annenkov :

Chaque jour, la répétition terminée, Ophüls nous réunissait tous, acteurs, d'Eaubonne et moi [...] autour d'une longue table, pour les échanges d'opinion, pour les discussions, pour les suggestions réciproques⁵².

Désormais, une fois les répétitions terminées, il fait jouer la scène par les acteurs devant l'équipe technique et c'est ensuite qu'intervient la réunion de mise en scène, en présence de tous, techniciens *et* acteurs, pour déterminer les mouvements de caméra. Alain Douarinou qui insiste sur les prouesses techniques nécessaires pour répondre aux attentes du cinéaste raconte : « Ophuls représentait cet énorme avantage de ne pas fixer une discipline à la caméra ; il ne parvenait à imaginer ses mouvements de caméra et sa mise en scène technique que lorsqu'il se trouvait sur le plateau, avec ses acteurs⁵³ ». Dans un article publié en Allemagne en 1952, Ophuls indique lui-même qu'il a mis en place cette nouvelle méthode à son retour à Paris⁵⁴. Il ne cessera de la développer au point que sur *Lola Montès*, selon Ralph Baum, il y aura des semaines entières de répétition au cirque sans rien tourner⁵⁵ ! Il est en fait allé au bout du processus initié en France dans les années 1930, qui visait à redonner de la latitude aux acteurs au sein d'un dispositif constraint技iquement : désormais c'est donc le travail des techniciens qui dépend de celui, préalable et décisif, des acteurs. Et dans les réunions de mise en scène, Ophuls semble désormais procéder avec ses techniciens comme il le fait depuis toujours avec les acteurs, c'est-à-dire en les familiarisant avec une ambiance, une atmosphère : Christian Matras raconte qu'ils sont tous groupés autour de lui, en attente, mais qu'il ne leur donne jamais d'indication précise sur le plan technique : « il préférât s'attarder longuement à nous développer le caractère émotif de la scène⁵⁶ ». Ce fonctionnement, pour le moins peu compatible avec les attentes des producteurs, exigeait effectivement une équipe technique parfaitement solidaire du projet et capable de le suivre... et idem pour les

⁵² Georges Annenkov, *Max Ophüls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962, p. 124, nous soulignons.

⁵³ Alain Douarinou, « À la manière d'un chef d'orchestre », in Claude Beylie, *Max Ophüls*, op. cit., p. 169.

⁵⁴ Cf. Max Ophüls, « Wir müssten Enstchuldigungsbriefe schreiben. Anmerkungen von Max Ophüls », *Die Neue Zeitung*, Frankfurt/Main, 13-14 décembre 1952.

⁵⁵ Propos rapportés par le monteur Jean Sacha, cf. Philippe Roger « Une rencontre avec Jean Sacha », in Noël Herpe, *Max Ophüls*, op. cit., p. 369.

⁵⁶ Christian Matras, « L'image et ses sortilèges », in Claude Beylie, *Max Ophüls*, op. cit., p. 167.

acteurs... On ne saurait à cet égard s'étonner de la cohérence de son œuvre des années 1950. Et l'on comprend mieux le sens de ces mots d'Ophuls :

[...] j'essaie de rapprocher de mes idées **pas très précises les collaborateurs (die Faktoren) qui sont habitués et me font confiance, opérateur, monteur, acteurs**, de les partager avec eux pour pouvoir échanger nos avis au sein de l'équipe. Après ça, nous vivons en général tous ensemble une période très heureuse. Ça commence par l'écriture du scénario... se termine au laboratoire et, à Paris, c'est particulièrement stimulant⁵⁷.

Tout le processus de création est désormais centré sur cette collaboration entre le cinéaste et son équipe mais le travail avec les acteurs est devenu littéralement le moteur : le déploiement stylistique ophulien dans les années 1950 est intimement lié à ce parti-pris. Des années 1930 aux années 1950, le partage de la création s'est ainsi déplacé au profit des acteurs, et c'est bien à la faveur de son exil en France que le cinéaste a initié ce mouvement. C'est là qu'il a pu pour la première fois travailler véritablement à leurs côtés, « chercher avec eux⁵⁸ » pour reprendre les termes d'Edwige Feuillère. C'est aussi en ce sens qu'il faut entendre sa reconnaissance à la place offerte en France à « l'improvisation ».



Bibliographie

ANNENKOV Georges, *Max Ophüls*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain vague, 1962.

ASPER Helmut G., *Max Ophüls. Eine Biographie (mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern)*, Berlin, Bertz, 1998.

BACHER Lutz, *Max Ophüls in the Hollywood studios*, New Brunswick, New Jersey : Rutgers University Press, 1996.

BEYLIE Claude, *Max Ophüls*, Paris, Seghers, 1963.

⁵⁷ Max Ophüls, « Dichter und Film », *Theater und Zeit, Monatsblätter der Stadt-Bühne Wuppertal*, *op. cit.*, traduction personnelle, nous soulignons. Ce texte a été traduit une première fois dans son intégralité sous le titre « Le cinéma est au service de la poésie » et publié dans le livre de Claude Beylie, *Max Ophüls*, *op. cit.*, p. 125-127.

⁵⁸ « L'acteur prenait ses places, Max Ophüls cherchait, nous cherchions ensemble... », propos d'Edwige Feuillère recueillis par Philippe Roger (*op. cit.*, p. 435).

2021 © Création Collective au Cinéma

HERPE Noël (dir.), *Max Ophuls*, Paris, AFRHC, 2001 (n° 34-35, 4^e trimestre 2001, 1895).

OPHULS Max, *Max Ophuls par Max Ophuls*, Paris, Robert Laffont, 1963.

OPHULS Max, “Wir müssten Enstchuldigungsbriefe schreiben. Anmerkungen von Max Ophüls”, *Die Neue Zeitung* (Frankfurt/Main), 13-14 décembre 1952.

MOUSSAOUI Nedjma, *Max Ophuls et l'œuvre de Goethe : matériau génétique et substrat esthétique*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2010.

RICHARD-WILLM Pierre, *Loin des étoiles*, Paris, Belfond, 1975.

ROGER Philippe, *Max Ophuls un cinéaste exilé en France (1933-1941)*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 1989.