

Document Citation

Title	Lola Montes
Author(s)	
Source	<i>Cinematheque de la Danse</i>
Date	1991 Jun 02
Type	program
Language	French
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Ophüls, Max (1902-1957), Saarbrücken, Saarland, Germany
Film Subjects	Lola Montès, Ophüls, Max, 1955

La Cinémathèque de la Danse
à
la Cinémathèque Française
et
l'Opéra de Paris Garnier
en collaboration avec les Films du Jeudi

présentent

LOLA MONTES
de Max Ophüls



Martine Carol dans Lola Montes

en copie neuve
Le dimanche 2 juin 1991 à 19h30
grande salle de l'Opéra de Paris Garnier

Marcel Ophuls parle de Max Ophuls . . .

Patrick Bensard - Je ne me souvenais pas, Marcel Ophuls, que vous étiez acteur dans *Lola Montès*...

Marcel Ophuls - Je ne suis que dans le dernier plan, celui où les hommes font la queue pour embrasser, moyennant la somme d'un dollar, la main de Lola Montès, enfermée dans sa cage. Il y a alors Peter Ustinov, qui fait son laïus d'écuyer; il s'agissait à ce moment-là, d'avoir quelqu'un qui achemine les figurants. Comme les autres laquais du cirque, j'étais maquillé en rouge. Et puis le fait d'avoir le fiston au dernier plan était peut-être aussi une sorte de superstition de la famille Ophuls!

PB - J'aurais aimé assister au tournage de ce film...

MO - Eh bien, ça n'aurait pas été la fête tous les jours ! C'était un film de crise, de fièvre. Un film grandiose, certes, mais en même temps malade. Le centième et dernier jour de tournage, on a commencé à 9 heures le matin, pour terminer à 5 heures le lendemain matin, la scène dans la loge du directeur du cirque, avec le clown. Ce film a été très très difficile. D'abord parce que je crois que mon père avait une vision prophétique de ce qui allait se passer en cette fin de siècle. Nous sommes maintenant effectivement de l'autre côté du miroir et je pense que c'est encore pire que tout ce qu'il avait imaginé, et pourtant ce n'était pas à proprement parler un optimiste! Pire, à cause de cette destruction du spectacle par le mensonge, par l'exhibitionnisme. C'était un homme extrêmement pudique, qui préférait de beaucoup rigoler. Cela faisait d'ailleurs partie de son élégance d'esprit : éviter de prendre des allures de prophète. Mais ce n'est pas par hasard si Truffaut a pris ce film tellement à coeur et l'a défendu. Le grand public sent bien qu'on attaque le fondement de ses malheurs. C'est d'ailleurs Truffaut qui a réhabilité *Lola Montès* à sa sortie. Pour tous les gens qui possèdent une morale du spectacle, pour mon père et moi, le public a, avait toujours raison. On ne le disait pas, bien sûr, de la même manière que les producteurs et les marchands de soupe! Et cependant, le divorce eut lieu entre le cinéma et le public. Truffaut y songeait avec tristesse. Il disait : *"Bien sûr, il faut faire des films pour le grand public, mais il y a une chose qui m'ennuie, c'est que lorsque je vais au cinéma, je sens bien que les gens autour de moi sont, dès le début, du côté du gagnant; moi je suis toujours du côté du perdant!"*

PB - C'est un film de combat, aussi ?

MO - Oui, effectivement. Mais un combat un peu inconscient. Mon père a essayé de faire un film commercial, parce que c'était un homme honnête qui n'essayait pas de rouler ses commanditaires, mais en même temps, il devait y avoir chez lui et cela, j'en ai des souvenirs très précis, une sorte de hargne. Et quoi qu'on en dise, c'était tout de même un grand puritain qui disait : *"Ah, ils veulent du roman de gare! alors je vais leur dénoncer leur argent sale en le plaquant sur l'écran; je vais leur montrer ce que c'est que la saleté!"*

PB - Et le tournage avec les comédiens ? On a l'impression d'une énorme machine qui tourne et qui tourne très bien, même si elle remet en question la machine elle-même : ce sont comme des mondes qui évoluent les uns autour des autres, une musique céleste par moments, même si on voyait la Mort très souvent dans ce film. Pouvez-vous nous parler de l'aspect "crise" que vous évoquiez tout à l'heure ?

MO - Une des difficultés du film concernait les décors. Il ne les connaissait pas à l'avance et les refusait s'ils ne correspondaient pas

à ce qu'il souhaitait. C'était un homme fantastiquement visuel et qui pensait que la technique est faite pour être surmontée. Quand Christian Matras, le chef-opérateur, essayait de lui expliquer que mettre des gélamines rouges et bleues devant les projecteurs causerait une énorme perte de lumière - sans compter que l'objectif cinémascope en faisait déjà perdre un maximum - mon père ne comprenait pas et ça devenait vraiment un dialogue de fous très drôle, auquel nous adorions assister.

PB - Au moment où vous parliez, j'avais deux images dans la tête : la séquence où le petit garçon de piste revient sans cesse réclamer à Peter Ustinov le fric qu'il lui doit, et la scène, tout aussi connue, où le petit groom dans *Le Plaisir* court le long de cet escalier sans fin en quête d'une paire de ciseaux. Suivi par ce travelling légendaire sur la musique du cancan. Pourtant cette prouesse technique ne s'affiche pas mais offre seulement la sensation du plaisir infini que votre père devait prendre à filmer le mouvement de cette course, comme la danse du bal. Comme si en étirant le temps, il finissait du même coup par l'oublier.

MO - Justement, il y a beaucoup de gens - et parmi eux des metteurs en scène - qui n'aiment pas Max Ophuls parce qu'ils trouvent que la technique est trop voyante. C'est plus facile à accepter maintenant qu'autrefois parce que les plans-séquences, la variété de mouvements ont été très imités dans d'autres contextes; les films musicaux par exemple. Des gens comme Kubrick ou Bertolucci se réfèrent beaucoup à mon père sans aucune honte de cette filiation. Mais à l'époque, c'était considéré comme du maniérisme.

PB - Quelle était la position de Max Ophuls là-dessus ? Est-ce qu'elle était pour lui liée à l'idée du "baroque" ?

MO - Il n'avait pas d'explication intellectuelle. Quant à la notion de "baroque", il avait de toutes façons horreur de ce mot! Il disait ne pas savoir ce que pouvait être un film "baroque". Mais il n'aimait pas non plus être qualifié de romantique. C'était vraiment un juif prussien qui possédait un mélange d'humour et de légèreté, d'anti-sentimentalisme et de réalisme terre-à-terre. Mais en même temps, il aimait bien les gens.

Bernard Rémy - Je crois que l'anti-sentimentalisme est la meilleure façon d'aimer les gens. Les sentimentaux peuvent être dangereux... surtout quand ils sont déçus! Je voudrais savoir, à propos du divorce d'avec le public - répété avec Tati - si votre père n'a pas essayé de faire apparaître de manière étonnamment sèche une autre réalité doublant celle qu'il mordait, celle qui le révoltait. La légèreté de son cinéma nous signale autre chose qu'un monde grimaçant. Au cirque, il mêle les éléments d'un palais et invente un cristal de lumière à partir duquel fluent et refluent les moments passés de la vie de Lola Montès. Là, il nous offre un spectacle honnête, actif, qui n'asservit pas, où la lumière est la veine du temps.

MO - Le mot "honnête" a son importance. S'il y a divorce, ce n'est pas lui qui l'a demandé! Disons que c'est une oeuvre dont l'échec auprès du public ne s'efface pas. Vous pensez peut-être qu'il y a quelque chose entre le cirque et le retour vers le passé qui donne au film une dimension plus humaine, plus humaniste qui fait qu'on s'accroche à des valeurs, c'est ça ?

BR - Non, je pense à quelque chose de plus simple qui est le temps...

MO - Vous utilisiez à juste titre le mot "sécheresse"; contrairement à cette légende du "Grand romantique", du "Women's director", de l'"Ami des Femmes" (ce qui ne veut d'ailleurs pas dire qu'il aurait adhéré à cette vision moderne qui consiste à penser que les rôles sont interchangeable!) il y a beaucoup plus de rapports dans la vie, le travail, la façon de voir son temps, entre un homme comme Max

Ophuls et un homme comme Billy Wilder que toutes ces étiquettes pourraient le laisser supposer. Fritz Lang, Billy Wilder, Otto Preminger, mon père, c'est une génération d'exilés qui ont vécu un certain destin et qui ont beaucoup d'atomes crochus. Surtout sur le plan du pessimisme, qui est autre chose que le cynisme. Le cynisme dégoûtait mon père et l'ennuyait profondément.

PB - Parce qu'il y a cet amour du mouvement, aussi. Vous parliez de Lang, Preminger, etc. et je voulais ajouter Lubitsch. Ils sont à la fois proches et très différents. Il y a cette omniprésence de la Mort chez Lubitsch, ce côté très désabusé qu'on retrouve aussi je crois, chez votre père. Mais là où je suis très étonné, c'est que vous employez l'expression "terre-à-terre" et il me revient ce souvenir de la scène de l'église dans *Le Plaisir* : je perçois dans cette scène comme un espoir fou, innocent et sans calcul ; les filles de la maison Tellier sont soudain envahies par une émotion surnaturelle, le pressentiment du divin. Cet instant de grâce, de pureté, dans un contexte malgré tout ambigu, seul je crois Mizoguchi aurait pu le saisir avec cette géniale simplicité. A cet instant la caméra s'arrache de terre et monte au ciel. Ce qu'il n'y a pas chez Lubitsch, car avec lui c'est : *Le Ciel peut attendre* ...

MO - Vous parlez surtout je suppose de la dernière scène de *Heaven Can Wait*, lors de la dernière danse; on sait déjà qu'elle va mourir... Si je n'ai pas cité Lubitsch - qui pour moi est le plus grand - c'est que c'est aussi une autre génération. Mon père a eu moins de chance, une vie plus difficile et il a vécu moins longtemps. Peut-être que s'il avait eu dix années de plus devant lui, ils auraient fini par se rejoindre.

PB - C'est vrai que ce sont deux cinéastes qui ont par rapport au plaisir une attitude tout de même très moraliste au sens où chaque fois qu'un personnage se donne au plaisir, quelqu'un d'autre en paie la dette (cf. la séquence du *Masque* dans *Le Plaisir*, *La Ronde*). Dans *Lola Montès*, mais aussi dans ses autres films, comme le mystérieux *The Reckless Moment* (*Les Désemparés*), on retrouve cette attitude moraliste face au plaisir. Qu'en pensez-vous ?

MO - Les avis sont très partagés là-dessus ! Il y avait dernièrement une rétrospective Ophuls à Zurich et la femme d'Enno Patalas, Frieda Grafe, a écrit des paragraphes entiers sur le fait que contrairement à ce qui est dit généralement, Ophuls n'est pas un moraliste. Mais peut-être est-ce de ma faute ? Peut-être est-ce moi le moralisateur qui cherche à faire parler les morts ? D'abord, les mots "moral", "moraliste", "moralisateur", sont devenus comme des volontés d'ériger des règles de vertu, de faire de la censure, de dénoncer les turpitudes des autres, d'entraver leurs libertés, notamment sexuelles. Mon père avait une vie sexuelle très importante et il adorait ça ! Et, contrairement à moi qui suis malheureux dans le monde du cinéma parce que je le trouve corrompu, veule, mon père aimait ce côté "faisandé". Il trouvait ça extrêmement fugace. Mais ce que je peux certifier c'est qu'il détestait le cynisme. Et également ce qu'on appelle aujourd'hui le "relativisme moral", c'est-à-dire : *une chose est aussi bien qu'une autre - après tout, chacun fait ce qui lui plaît - le crime est aussi une forme de création*... Ce côté pseudo-sophistiqué en somme. Non, il aimait les choses simples. Il n'était pas religieux comme Capra ou Hitchcock et je ne pense pas qu'il ait cru à l'immortalité, mais ce n'était sûrement pas un athée.

PB - Je pense toujours à cette scène de l'église et je trouve que pour réaliser une scène pareille, il fallait vraiment aimer la vie. Il y a une sensualité du divin qui ramène malgré tout au "baroque". Je suis là plus du côté de l'analyse de Beylie que de celle de Bazin.

MO - Le péché originel aussi, peut-être ? C'est le point de vue moraliste. Je pense que les gens qui cherchent à nier l'existence réelle du Bien et du Mal, sont des gens assez peu intéressants, peu profonds et terriblement complaisants envers eux-mêmes.

PB - Vous avez parlé tout à l'heure de discipline et de rigueur : son côté prussien en quelque sorte ?

MO - Quand il voulait me faire enrager, il me disait : "*J'admire cette capacité que tu as de prendre des vacances; c'est bien, continue, tu es sur la bonne voie!*" Il avait horreur des tire-aux-flancs et c'était un bûcheur. Mais encore une fois - et Truffaut le disait fort bien - il ne laissait jamais voir la sueur de son front. Et il ajoutait - toujours à propos de mon père je crois : "*Il y a deux catégories de gens dans notre métier, ceux qui disent Ah ! la ! la !, c'est difficile! et ceux qui disent : comme c'est facile ! comme c'est amusant !*" Et mon père, qui était un insomniaque, un grand neurasthénique, ne disait jamais rien de ses douleurs.

PB - Ce qui m'intéresse, c'est le style de vie, et de films composés de pudeur et d'élégance, ce côté en somme un peu dandy. Est-ce que vous aimez les films de votre père qui sont - il faut le dire - des films à la fois beaux et très élégants dans le sens le plus simple du terme ?

MO - Beaucoup. Bien que *Lola Montès* ne soit pas mon préféré. C'est le seul film dans lequel j'aie été son assistant. D'ailleurs il m'a pris un peu à contre-cœur parce qu'il pensait que les liens affectifs n'avaient pas à intervenir dans le travail et que je n'avais qu'à faire mes armes ailleurs. Les films qui correspondent le mieux à mon avis à la notion de plaisir que vous évoquiez tout à l'heure, c'est *Madame De*, c'est *Le Plaisir*...

BR - Christian Matras parle d'une force insaisissable qui emporte la caméra dans des mouvements de travelling, de montées, de descentes. De *La Ronde* à *Lola Montès*, Max Ophuls n'a-t-il pas vécu un problème constant : comment échapper au mouvement circulaire ? Il y a dans la vie autour de nous des fluidités érotiques, musicales : comment peuvent-elles nous donner un corps qui soit une singularité, un "timbre" de celles-ci et non une légèreté égale qui rendrait tous les corps interchangeables ? Max Ophuls montre les deux lignes : celle de l'indifférence, celle qui différencie tout.

MO - Max Ophuls était un homme qui n'avait pas forcément une très grande culture musicale, mais il était pénétré de musique, surtout dans son métier. Il a d'ailleurs regretté de n'avoir pas fait de films musicaux. Cela se retrouve beaucoup dans les mouvements d'acteurs et les mouvements de caméra. Et en cela, *Lola Montès* n'est pas le film le plus fluide. Ceux qui correspondent le plus à cette notion sont : *Lettre d'une inconnue* et *Madame De*. Mon père allie à un réalisme sans concession des mouvements quasi-musicaux. En cela, il est proche du style de relation qu'avait Fred Astaire avec ses partenaires : "relax, and do it right", un réalisme très précis, érotique, se doublant d'une musicalité qui pouvait parfois devenir asexuée. Toute réalité - fût-elle la plus sordide - est rythmée de moments fugitifs. Pour mon père, il s'agit de saisir, de ponctuer l'instant qui ne reviendra pas. Cette fluidité qui traverse tout, c'est à la fois la Vie et la Mort en mouvement. La musique, la danse dans *Lola Montès* se situent dans le montage porté par un désir farouche de saisir le moment. A propos du plaisir et de la scène de l'église, il y a un essai très pertinent qui a été fait par Bertomé et qui part de l'idée de triptyque du plaisir, dont le sommet serait le clocher de l'église. Et puis il y a le côté ville par opposition au côté campagne; le côté jour et le côté nuit, avec tout ce que ça implique pour la sensualité.

PB - C'est un des plus grands films du monde. Je nuancerais votre propos quand vous parlez du côté "terre-à-terre" de Max Ophuls : il y a une force charnelle qui, partant de la terre, grâce à la jouissance, de tour en tour, s'élève, monte.

BR - Et Max Ophuls, pour libérer la vie charnelle, commencera par mordre dans la réalité asservissante. On dirait qu'au bout de sa

course, Lola Montès vit encore cette question : comment composer un corps musical ? Cela peut passer par une apparente contradiction : ainsi on nous la montre ceintrée dans le cirque comme si secrètement, sous l'exhibition, elle était en train de découvrir de nouvelles canalisations intérieures. La ligne dont nous parlions tout à l'heure peut se diviser en homme, en femme, mais aussi pour tout être, en trivialité ou en grâce.

PB - Lubitsch arrive toujours à éviter le piège de la trivialité !

MO - Il y a chez Lubitsch, une qualité que n'ont pas les autres. Mon père disait : "*Ce n'est pas seulement la qualité de l'invention, c'est l'einfall*". En allemand, *einfall* veut dire : chute d'en haut. Ce sont les idées qui vous tombent du ciel. Ce n'est pas seulement la qualité, c'est la quantité. Et chez Lubitsch, il y a de l'*einfall* toutes les dix secondes !

PB - Lola Montès est une danseuse qu'on ne voit pas danser et qui en outre connaît l'immobilité dans le cirque. La dramatisation du montage provient de cette alternance entre l'ivresse de ses "passes de passion" dans le récit de sa vie passée et la brisure qui nous reconduit à son immobilité sur scène. Ces deux temps du montage ne nous montrent-ils pas deux visages de la mort ?

MO - Je pense qu'il y a une dialectique entre le mouvement et son interruption. Lola Montès est une fuite chorégraphiée; une fuite devant la vulgarité, la publicité, l'avilissement du pouvoir de l'argent, la mainmise sur la vie et les êtres par les gougnaftiers et les margoulins. Je ne crois pas que Lola Montès porte en elle les germes d'un bonheur quelconque. Elle semble plutôt porter les germes de sa propre destruction. Elle se fait son propre cinéma, y compris les intermèdes avec flash-backs. Elle ne semble pas être une femme très épanouie, même avant l'époque de sa déchéance. Mais il est vrai que le mouvement dans ce film, au lieu d'être une affirmation de la vie, devient une fuite inévitable.

PB - Marcel Ophuls, votre oeuvre commence peut-être à la dernière image de *Lola Montès* : en poussant à l'extrême la démarche de votre père, vous dénoncez les mécanismes qui conduisent les êtres à choir ou à trahir. Eclairant l'envers du plaisir, l'insouciance coupable, vous faites tomber des masques plus graves, plus terrifiants que ceux des récits de votre père, même si certains y étaient déjà en filigrane. En démantelant ces trafics, vous touchez des zones situées

entre les actes de l'Histoire. Dans vos reportages, aucun instant n'est superflu. Tout discrètement fait sens. Et la vérité, telle une chansonnette, se murmure, se fredonne, sans même que ceux qui la prononcent s'en rendent compte. Ligne mélodique qui, doucement, implacablement, fait *terreur*.

MO - Ce que je retiens, c'est que vous voyez une filiation dans le côté musical. Moi je pense qu'il n'y a pas de raison que les films documentaires n'utilisent pas les mêmes séductions que les films de fiction, dans la mesure où on sait les maîtriser. Lorsque *Lola Montès* est sorti au *Marignan*, à la veille de Noël 54, l'exploitant, les distributeurs, tout le monde prévoyait l'échec. Etant donné la foule qui faisait la queue, on avait prévu un service d'ordre. Malgré ça et malgré la pluie qui tombait à verse, des gens ont forcé les barrages pour dissuader les spectateurs d'aller voir le film. Nous étions assis en face, dans ce café qui n'existe plus et qui s'appelait *Le Colisée*. C'est là qu'il m'a dit quelque chose de touchant et de réaliste. D'abord, qu'il n'avait pas fait exprès de faire un film non-commercial, qu'il avait fait de son mieux pour répondre aux exigences et que tout ce qui allait à l'encontre de ces règles était inconscient. Il a également dit ceci qui touche à la patience esthétique : si les spectateurs se levaient avant la fin d'un film, ce n'était pas parce qu'ils n'étaient pas intéressés mais plutôt pour se prouver à eux-mêmes qu'ils étaient des gens très occupés qui n'étaient absolument pas dupes du spectacle. Et il a ajouté : "*Tu sais, de toutes façons notre métier c'est d'essayer de plaire le plus possible et au plus de gens possible. Il n'y a pas d'autre recette et on ne peut le faire qu'en se disant qu'on n'est pas plus intelligent que les autres. Si on fait quelque chose de satisfaisant pour soi, on est en droit de penser que ça le sera aussi pour les autres. Et si on a de la chance, ça marche. Ou alors, il y a divorce. A cause de la mode qui change, ou des esprits qui évoluent, on ne se comprend plus. Alors, il ne reste plus qu'à changer de métier ! Mais de toutes façons, je ne peux pas faire marche arrière....*"

Entretien réalisé le 21 mai 1991 à la Cinémathèque Française par Patrick Bensard et Bernard Rémy.

Retranscription : Béatrix Compère, Bernard Rémy et Nicolas Villodre.

Remerciements

Marcel Ophuls, Paulette Dubost, Ulla de Colstun, Tony Aboyantz, Christidès, Willy Picard, Alain Jessua et Les Films du Jeudi.

La Cinémathèque de la Danse est un département de la Cinémathèque Française subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication.

Direction : Patrick Bensard
Administration : Anne-Marie Chaulet
Assistant : Nicolas Villodre
Presse : Bernard Rémy
Secrétariat : Virginie Aubry

La Cinémathèque de la Danse
29 rue du Colisée 75008 Paris

Téléphone 45 53 21 86
Télécopie 42 56 08 55