

1895

## 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur  
l'histoire du cinéma

34-35 | 2001  
Max Ophuls

---

# Max et les ferrailleurs

Alan Williams

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/177>

DOI : 10.4000/1895.177

ISBN : 978-2-8218-1032-7

ISSN : 1960-6176

### Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2001

Pagination : 137-149

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

### Référence électronique

Alan Williams, « Max et les ferrailleurs », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 23 janvier 2007, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/177> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.177>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 octobre 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-SA 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# Max et les ferrailleurs

Alan Williams

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Traduit de l'américain par Michelle Herpe-Voslinsky

- 1 Max Ophuls fut admiré par les réalisateurs de la Nouvelle Vague avant qu'ils ne commencent à faire des longs métrages, et il fut souvent cité par eux dans ces œuvres. Ce n'était pas inattendu : la Nouvelle Vague était hautement cinéophile, et Ophuls avait représenté l'objet de prédilection par excellence pour la cinéphilie d'après-guerre : une figure quelque peu obscure et pourtant publique ; un cosmopolite ne semblant appartenir qu'au « pays » de la culture cinématographique mondiale, à l'instar de Lang, Hitchcock et Renoir ; le créateur d'œuvres qui, sans être *maudites*<sup>1</sup>, étaient souvent dédaignées par les arbitres du goût traditionnel. Ce dernier point revêtait une importance capitale dans le contexte du conflit de générations qui marqua la France des années cinquante. La première analyse sérieuse portant sur Ophuls dans les pages des *Cahiers du cinéma*, une critique de *Madame de...* par Jacques Rivette, commençait par cette déclaration :

Je voudrais d'abord faire justice du dédain mal dissimulé avec lequel nos critiques rendent le plus souvent compte de chaque film de Max Ophuls. Que *Madame de...* soit au contraire une œuvre difficile, au sens le plus plein de ce mot, son écriture même le prouverait...<sup>2</sup>

- 2 Ophuls fut une figure exceptionnelle pour les cinéphiles de la Nouvelle Vague à plus d'un titre, comme en témoigne le nombre de références à ses œuvres dans leurs films ultérieurs ; références souvent à moitié cachées, comme si elles ne s'adressaient qu'à un cercle d'initiés, tel le briquet musical dans *Tirez sur le pianiste* qui joue (contre toute attente) le thème principal de *Lola Montès*. Le carton où Godard cite (sans l'attribuer) la dernière ligne de texte du *Plaisir* : « Le bonheur n'est pas gai », est presque aussi obscur... Mais Ophuls n'était pas simplement aimé, pas simplement cité, il était imité, et pas seulement par les ex-critiques des *Cahiers du cinéma*. *Lola* de Demy, bien sûr, commence par une dédicace à Max Ophuls, mais aussi par une citation musicale du

même thème du malheureux chef-d'œuvre d'Ophuls – si malicieusement utilisé par Truffaut. Cela suffit-il à faire de *Lola* une œuvre « ophulsienne » ? Certes pas d'une manière flagrante, en tout cas moins claire (sinon pénible) que *L'Histoire d'Adèle H...* Mais peut-être Demy imitait-il moins Ophuls qu'il ne réagissait au sort de l'héroïne la plus notoire du réalisateur (tout en le réécrivant). De même, le réseau de références qui relie *Masculin Féminin* au *Plaisir*, s'il n'est pas ophulsiens, représente du moins un effort authentique de Godard pour situer son œuvre par rapport à un film qu'il considérait comme l'un des plus importants de l'histoire du cinéma mondial<sup>3</sup>.

- 3 Ce qui mérite aussi d'être remarqué à propos des liens d'Ophuls avec la Nouvelle Vague, c'est que – contrairement à Renoir ou Bresson, par exemple – il était aimé des jeunes critiques des *Cahiers* mais beaucoup moins de leurs aînés. Même si cela n'a jamais été rendu explicite dans la revue, André Bazin, pour sa part, n'était pas un ardent admirateur d'Ophuls<sup>4</sup>. Même Truffaut, Godard et Rivette, pour citer les trois principaux ophulsiens des *Cahiers*, n'ont pas tout de suite été sensibles à ses films. Il n'y a pas eu de critique de *La Ronde* dans les *Cahiers*, mais Godard parle du film dans *La Gazette du Cinéma* (n° 4, octobre 1950), sans se montrer terriblement impressionné. Beaucoup plus tard, cependant, il consacra *Le Plaisir* comme le meilleur film français depuis la Libération (dans les *Cahiers* n° 161-62, janvier 1965). Comment ce changement s'est-il produit ? Au moins en partie parce qu'Ophuls semble avoir courtisé les jeunes critiques des *Cahiers* et d'autres publications ; peut-être parce qu'il se rendait compte qu'il ne trouverait pas ailleurs l'approbation de la critique, dans une industrie cinématographique et une société qui paraissaient moins ouvertes aux Juifs et aux « étrangers » qu'avant la guerre. Jacques Rivette fut invité à assister au tournage de *Madame de...*, et François Truffaut se vit offrir un travail d'assistant stagiaire<sup>5</sup> pour *Lola Montès*. Quand l'ombrageux Truffaut démissionna plutôt que de renégocier son contrat avec un producteur (Ralph Baum), qui apparemment ne partageait pas les vues du réalisateur sur l'importance de cultiver la presse cinéophile<sup>6</sup>, Ophuls écrivit au jeune homme une lettre de regret courtoise et flatteuse qui se terminait par : « Mes amitiés pour vous et tous ceux qui vous entourent. »
- 4 Quoiqu'il en soit, sans les efforts d'Ophuls pour les cultiver, les jeunes cinéphiles en seraient venus à apprécier leur aîné. Que voyaient Truffaut, Godard, Demy et d'autres chez Ophuls – ou plutôt, puisque tous passèrent de l'indifférence à l'adulation, comme Godard, qu'apprirent-ils à voir en lui ? Sans doute représentait-il des valeurs différentes selon les personnes<sup>7</sup>. Et il n'était pas le seul réalisateur de sa génération à être cité, imité, évoqué dans les films des nouveaux cinéastes... Ses deux grands rivaux à cet égard sont Bresson et Tati<sup>8</sup>. Son importance par rapport à d'autres cinéastes français, dans le Panthéon de la Nouvelle Vague, se reflète dans la liste collective – plus longue et plus représentative des tendances de la revue que celle établie par Godard deux numéros plus tôt – publiée par les *Cahiers* dans leur numéro 164 (mars 1965) des « meilleurs films français depuis la Libération ». Bresson en sort franchement vainqueur, avec presque tous ses films représentés sur la liste, et *Pickpocket* en première place. Mais *Lola Montès* est numéro deux, et *Le Plaisir* occupe la septième place (ex-aequo avec *Hiroshima mon amour* !). *Madame de...* et *La Ronde* brillent par leur absence. Alors que cette sélectivité peut, d'un point de vue critique, sembler discutabile, elle reflète avec justesse l'ouverture de la nouvelle génération à Ophuls. Il n'existe pas de références évidentes à *Madame de...* dans les films canoniques de la Nouvelle Vague ; et *La Ronde* a surtout influencé Roger Vadim (qui en a fait un *remake*, sans grand succès critique ni

commercial, en 1964), un cinéaste qu'on peut plutôt voir comme une figure transitoire de la Nouvelle Vague... *Lola Montès* et *Le Plaisir*, en revanche, sont abondamment cités dans des interviews et des écrits critiques, et dans des films de la Nouvelle Vague.

- 5 Il est important de ne pas confondre ceux qui, comme Ophuls, Bresson et Tati sont entrés en quelque sorte activement dans ces films, et ceux qui étaient simplement admirés comme cinéastes, souvent célébrés dans les travaux critiques ou les autobiographies, mais moins présents dans le tissu textuel des œuvres. Dès le début, il y a eu là un ensemble hétérogène... Ophuls est discuté dans des contextes parfois surprenants dans les pages des *Cahiers* : Ophuls et Renoir, bien sûr (par Truffaut, qui les tenait pour les deux grands cinéastes français) ; Ophuls et Mizoguchi (par Rivette, au moins à deux reprises) ; et même (par Truffaut de nouveau, à propos de leurs attitudes vis-à-vis des femmes), Ophuls et Bergman ! Nulle part ce mélange chaotique n'est plus apparent ni plus frappant que dans le fameux « Une certaine tendance du cinéma français » de Truffaut<sup>9</sup>.
- 6 L'article de Truffaut est curieusement mais efficacement construit. Il vise une cible perpétuellement changeante. D'abord l'ennemi est toute la « Tradition de Qualité » ; puis ce sont les films dus à des réalisateurs qui ne sont pas des auteurs, et qui ne valent que par le scénario qu'ils filment – étant assimilés en filigrane à la « Tradition » (en laissant de côté des auteurs-réalisateurs comme René Clair). Finalement, la polémique se donne une cible spécifique, les films écrits par Aurenche et Bost, et plus particulièrement leurs adaptations littéraires ; ils sont implicitement accusés d'incarner les défauts de tout le cinéma français traditionnel, par un effet de synecdoque... Il reste sous-entendu que les œuvres de Clair, de Clouzot, de Cayatte ou d'autres cinéastes de la « Qualité », qui n'ont jamais ou rarement travaillé avec Aurenche et Bost, sont aussi contestables que les films écrits par les deux têtes de Turc de Truffaut.
- 7 Le nom d'Ophuls n'apparaît qu'une fois, dans une liste de ceux qui représentent ce qu'il faut opposer à la Tradition de Qualité. Il est nécessaire ici de rétablir le contexte. Parmi les péchés d'Aurenche et de Bost, le plus condamnable, c'est leur attitude de supériorité à l'égard de leurs personnages : ils créent surtout « des êtres vils ». Des exceptions se produisent, mais « tant se veut démesurée la supériorité des auteurs sur leurs personnages que ceux qui d'aventure ne sont pas infâmes, sont au mieux infiniment grotesques. »
- 8 Et voici ce que les auteurs élus non seulement ne feront pas, mais ne peuvent pas faire :  
 Enfin, ces personnages abjects, qui prononcent des phrases abjectes, je connais une poignée d'hommes en France qui seraient incapables de les concevoir... Il s'agit de Jean Renoir, Robert Bresson, Jean Cocteau, Jacques Becker, Abel Gance, Max Ophuls, Jacques Tati, Roger Leenhardt ; ce sont pourtant des cinéastes français et il se trouve – curieuse coïncidence – que ce sont des auteurs qui écrivent souvent leur dialogue et quelques-uns inventent eux-mêmes les histoires qu'ils mettent en scène.
- 9 C'est pour le moins une liste hétéroclite. La présence d'Ophuls mérite d'être notée, parce qu'il est le réalisateur nommé par Truffaut dont les œuvres correspondent le mieux aux normes de la Tradition de Qualité si grandement honnie, et trouveraient leur place parmi celles de l'Ennemi. Truffaut, dans « Une certaine tendance », construit avec jubilation le non-scénario parodique de la Qualité :

*La Symphonie pastorale* : Il est pasteur, il est marié. Il aime et n'a pas le droit./*Le Diable au corps* : Ils font les gestes de l'amour et n'en ont pas le droit.../ *Le Blé en herbe* : Ils s'aiment et n'en ont pas le droit.

- 10 Mais *Madame de...* pourrait sûrement être réduit à la même formule, comme l'épisode bavarois de *Lola Montès*, et la plupart des récits d'après-guerre d'Ophuls. C'était un lieu commun<sup>10</sup> où même les grands ne pouvaient manquer de tomber.
- 11 Et même lorsque Truffaut affirme qu'Ophuls ne regarderait jamais de haut des personnages « vils » ou « grotesques », ce n'est qu'une demi-vérité. Truffaut et la plupart des critiques français (et anglophones) des années cinquante semblent avoir entièrement négligé l'hypothèse d'une ironie ophulsienne. Ophuls était certainement plus généreux à l'égard de ses personnages que ne l'étaient Aurenche et Bost, et moins à l'aise dans sa position de supériorité (comme en témoignent les énigmatiques figures de narrateurs dans trois de ses quatre derniers films), mais soutenir qu'il ne leur demeure pas « supérieur » est pour le moins discutable. Dans *La Ronde* et *Lola Montès*, en particulier, il semble parfois se permettre avec eux une franche condescendance, bien que ce soit comme d'habitude avec humour et parfois en prêtant une certaine lucidité à ses protagonistes (« Délicieux ! », crache le meneur de jeu dans *Lola Montès*).
- 12 La polémique de Truffaut contre la « certaine tendance » a trop longtemps occulté notre compréhension de la place occupée par Ophuls dans l'histoire du cinéma français. Il me semble que, loin que son œuvre soit différente par nature du cinéma commercial de son époque, Ophuls devrait être vu comme le plus cinéaste le plus progressiste à avoir travaillé dans le cadre de la Tradition de Qualité. « Progressiste », ici, n'est pas censé revêtir la moindre connotation politique ; ce que je veux dire, c'est qu'Ophuls a pressenti beaucoup de changements qui se produiraient pendant les années cinquante et soixante, à l'intérieur de la Tradition. Pour prendre ce qui peut sembler un exemple insignifiant (mais est-il si insignifiant ?), Ophuls fut pendant les années cinquante le principal promoteur du film à sketches. Il n'a pas inventé cette forme, mais trois de ses quatre derniers films sont dans une certaine mesure des films à sketches. Un seul, *Le Plaisir*, l'est au sens strict du terme, mais *La Ronde* a souvent été classé comme un film à sketches (rappelons que dans les premiers temps d'un genre, les normes ne sont pas clairement définies), et à bien des égards il l'est encore. Et il est probable que le grand succès commercial de ce film et son emploi original d'un maître de cérémonies, ainsi qu'une partie de la distribution, ont influencé le premier « vrai » film à sketches digne d'attention des années cinquante : la première version des *Sept Péchés capitaux...* Et *Lola Montès*, tout compte fait, raconte l'histoire d'une courtisane à la manière d'un film à sketches avec un personnage central récurrent.
- 13 Ce qui renforce sans doute l'aspect « progressiste » de l'œuvre d'après-guerre d'Ophuls, au sens où j'ai employé ce terme, c'est la véritable explosion de films à sketches qui allait caractériser les années soixante – bons et mauvais, signés par des metteurs en scène de la Nouvelle Vague et des vétérans de la Tradition, de la seconde mouture des *Sept Péchés capitaux* jusqu'à *Histoires extraordinaires* et même *Loin du Vietnam*. René Clair, qui a apporté sa propre contribution à la forme pendant cette période, a fait la remarque que le film à sketches est caractéristique d'une époque où l'on ne sait pas très bien quoi faire d'autre<sup>11</sup>. Ce commentaire de Clair s'applique sans doute mieux à des réalisateurs de sa génération, qui participaient à des films à sketches sans grande conviction. Mais pour la jeune génération, la forme avait manifestement un véritable charme. Le rôle qu'Ophuls a joué en attirant sur elle leur attention est reconnu au

moins une fois : Truffaut, écrivant à Maurice Pons à propos de la série de courts métrages dont *Les Mistons* sera le premier, propose de l'emmener voir *Le Plaisir*, sans doute à titre d'exemple de ce que peuvent réussir le court métrage et l'adaptation littéraire<sup>12</sup>.

- 14 Un autre aspect « progressiste » de l'œuvre d'Ophuls, c'est son attitude à l'égard de la sexualité. La majorité des films de la Tradition de Qualité semblent, *a posteriori*, curieusement puritains. On y trouve une bonne part de sexe, mais il est rarement agréable, et en général il sert de point de départ au scénario parodique de Truffaut (ils font l'amour et c'est défendu), l'accent étant mis davantage sur le caractère interdit du sexe que sur ses plaisirs... En la personne de Godard, les *Cahiers* voyaient dans *Le Plaisir* le plus « ophulsien » des films de Max, et l'on pourrait dire que ce n'est pas moins vrai pour son titre (que Godard tenait pour l'un des grands titres du cinéma mondial). Ophuls ne craignait pas de laisser entendre que le sexe lui-même, avec ou sans amour, était ce qui faisait tourner le monde. L'exception ici est manifestement *Madame de...* Même si ce fut le premier film du cinéaste auquel la revue ait prêté attention, il fut peu présent par la suite dans ses pages (on a vu qu'il n'apparaissait pas sur la liste des meilleurs films français depuis la Libération).
- 15 Pourtant, on rencontre dans *Madame de...* un sentiment partagé par les jeunes critiques des *Cahiers*, et qui se révélerait décisif dans leur futur travail de réalisateurs : une fascination pour la Femme avec un grand F. (Ophuls n'aurait sans doute pas posé la question : « Les femmes sont-elles magiques ? », mais il l'aurait sûrement comprise ; c'est tout à fait le style de phrase que l'un de ses personnages aurait pu dire à l'un de ses narrateurs impassibles...). Peu après la parution de la critique de *Madame de...* par Rivette, la revue publia pour Noël 1953 un numéro spécial sur « La femme et le cinéma ». Ce numéro présentait même la nouveauté insigne, pour les *Cahiers*, de comporter plusieurs textes écrits par des femmes. Mais c'était sans doute essentiellement de la poudre aux yeux ; de même que la *cinéphilie*<sup>13</sup> était surtout un centre d'intérêt masculin, l'intérêt voué aux femmes par les *Cahiers* était principalement lié à l'image des femmes que le cinéma offrait aux hommes. Truffaut, dans son éloge funèbre, définit Ophuls comme « l'avocat de ses héroïnes, le complice des femmes »<sup>14</sup>. C'est pourtant le même Truffaut qui peut décrire, dans l'une de ses lettres, l'héroïne du film secrètement ophulsien *Jules et Jim* comme « une salope 1900 qui baise à tire-larigot »<sup>15</sup>. Nul doute qu'en même temps il se considérait comme son défenseur et son complice... Cette sorte d'ambivalence vis-à-vis de la Femme a sans doute prédisposé Truffaut, et la plupart des futurs réalisateurs de sa génération, à mieux saisir les nombreuses ambiguïtés (certes plus subtiles) des œuvres d'Ophuls.
- 16 Si l'on considère de ce point de vue les films français réalisés par Ophuls après la guerre, *Madame de...* diffère des trois autres, en dehors de la description érotique plutôt discrète qu'on a évoquée – car on n'y aborde pas le thème de la prostitution et plus généralement des rapports occasionnels. Ce sont toutefois les choses qui font tourner *La Ronde*, *Le Plaisir* et *Lola Montès...* On ne s'étonnera donc pas que ces trois films aient paru si frappants pour les jeunes cinéphiles des années cinquante. L'aventure d'un soir, avec une professionnelle ou une autre, allait devenir un motif important de la Nouvelle Vague, et peu de générations ont si librement exploité la figure de la prostituée<sup>16</sup>. Et la différence entre *Madame de...* et ses autres œuvres d'après-guerre révèle Ophuls aux prises avec une opposition classique (et très Nouvelle Vague) entre la Maman et la Putain.

- 17 Des stéréotypes de Mères et de Putains, bien sûr, ont existé bien avant Ophuls et la Nouvelle Vague, depuis des siècles, voire des millénaires. Ce que les jeunes critiques des *Cahiers*, et d'autres jeunes cinéphiles des années cinquante, appréciaient sans doute chez Ophuls, ce n'était pas qu'il s'appuie sur ces clichés, mais qu'apparemment il les « transcende » (ses putains se comportent souvent comme des mères, et inversement.) Il pouvait dépeindre des *salopes*<sup>17</sup>, mais il sympathisait avec elles, il les défendait. De ce point de vue, le réalisateur aura traité ces stéréotypes comme, selon Rivette, il l'a fait dans *Le Plaisir*, en donnant « une âme aux créatures tout animales de Maupassant. »
- 18 « Tu donnes ton corps, mais tu gardes ton âme », chante-t-on dans *Lola Montès* ; faut-il interpréter ces paroles comme sincères ou ironiques ? (Et Lola a-t-elle une âme ? Quelqu'un a-t-il une âme ? Peut-elle en avoir une après avoir vendu son corps à tant de clients empressés, et en étant prête à le refaire à la fin du spectacle ?) Truffaut et les critiques des *Cahiers*, qui voulaient voir Ophuls comme entièrement étranger à la détestable Tradition de Qualité, semblent avoir fabriqué un Ophuls dépourvu d'ironie, un cinéaste dont les intentions étaient difficiles à discerner (un Ophuls *bressonnien*, en quelque sorte), mais pas contradictoire ni ambivalent... Surtout, le cinéaste ne serait pas comme Clair, qui avait sans doute tenu la place d'Ophuls pour la génération plus ancienne de cinéphiles des *Cahiers* – c'est-à-dire un réalisateur exceptionnel, qui faisait des films dans le contexte de la Tradition de Qualité, mais *bien*, avec *profondeur*<sup>18</sup>. L'image sans ironie que Truffaut se faisait d'Ophuls apparaît clairement dans son film le plus ophulsien (un hommage officiel à *Lola Montès*, notamment dans l'usage des couleurs), *L'Histoire d'Adèle H.*
- 19 Enfin, au delà de son interrogation générale sur la Femme (et de son usage du film à sketches sur le mode d'une sexualité omniprésente, quasi adolescente), nous voyons persister la présence d'Ophuls dans une image récurrente, voire traumatisante qui continue de hanter le cinéma français jusqu'à nos jours, celle d'une femme qui se jette de très haut. Cette image, il l'a lui-même répétée : le modèle se jette par une fenêtre pour gagner la fidélité de son amant, et Lola Montès saute sur la piste à la fin du spectacle de cirque... L'image est reprise de plusieurs manières dans les films de la Nouvelle Vague. Dans le court métrage de Godard *Charlotte et son Jules*, la nouveauté réside dans la simple description de la scène par le personnage que joue Belmondo (mais avec la voix de Godard) : il ne sera pas, dit-il, comme le type dans ce film qui était si impressionné par le saut d'une femme... Dans *Tirez sur le pianiste*, la scène est recréée avec amour, à la différence essentielle que la femme qui se jette par une fenêtre meurt, au lieu de survivre comme les deux héroïnes d'Ophuls<sup>19</sup>.
- 20 Mais l'on reconnaît également cette image (qui, après Truffaut, signifie toujours la mort) dans des œuvres contemporaines de la Nouvelle Vague comme *Une femme douce* de Bresson, et dans des films récents comme *La Vie rêvée des anges* de Zonka... Les femmes au cinéma se suicidaient-elles souvent, ou tentaient-elles de se suicider en se jetant par la fenêtre, ou de très haut, avant Ophuls et les cinéastes des années soixante qui le citaient ? Oui, sans doute, mais pas souvent (je ne compte pas les femmes se jetant sous des trains, comme dans *Anna Karénine*, puisqu'elles ne sautent pas de haut – et de toute façon, quantitativement, nous ne sommes pas en présence d'une image obsédante du cinéma mondial.)
- 21 Il y a une belle ironie dans ce morceau d'ophulsianisme repris par le cinéma international : les femmes de Max ne se tuent pas, elles utilisent leur tentative pour attacher les hommes à elles (même le meneur de jeu qui « dirige » le saut de Lola, qui la

pousse à sauter, reconnaît le fort pouvoir émotionnel que ce geste a sur lui...). Ce qu'il invoque, c'est la peur que les femmes se dérobent à nous (les hommes), tout en laissant entendre que c'est une figure essentielle, sinon la figure essentielle dans la *mise en scène*<sup>20</sup> du désir. D'Ophuls à la Nouvelle Vague, et par la suite, la menace devient réelle ; les femmes se tuent vraiment. Et le cirque disparaît, le spectacle s'escamote. La femme qui se jette de très haut dans les films post-ophulsiens le fait toujours de façon tragique – et non, comme chez Ophuls, pour offrir un commentaire pénétrant sur la manière dont le désir fait tourner le monde.

---

## NOTES

1. En français dans le texte.
2. Article au titre significatif : « Le masque », *Cahiers du cinéma* n° 28, novembre 1953.
3. *Masculin Féminin* est bizarrement et vaguement inspiré de « La femme de Paul » de Maupassant. Seuls les vrais cinéphiles devaient savoir, bien sûr, que c'est l'histoire par laquelle Ophuls voulait terminer *Le Plaisir*, jusqu'à ce que son producteur la déclare trop morbide. Godard termine son propre film par une sorte d'hommage inversé à la fin du « modèle », dernier sketch du film d'Ophuls.
4. Au delà de l'incrédulité polie de Bazin à son sujet, Ophuls n'était pas un cas facile pour la rédaction des *Cahiers* ; voir, par exemple, le bref compte-rendu dans Antoine de Baecque, *Les Cahiers du cinéma. Histoire d'une revue*, Paris : Éditions des Cahiers du cinéma, 1991, tome 1, p. 264.
5. En français dans le texte.
6. En français dans le texte.
7. Dans le n° 55 des *Cahiers* (janvier 1956), Philippe Demonsablon tire une leçon très godardienne de la dernière œuvre d'Ophuls : « Il me semble que *Lola Montès* est à ce jour un des rares films qui se puissent voir de plusieurs manières n'ayant entre elles aucun point commun [...] il s'y trouve assez [de matière] pour faire deux ou trois films... »
8. Pour l'influence de Bresson, *Les Cousins* et *Le Feu follet* sont sans doute les films où elle est le plus manifeste. La présence de Tati est plus diverse, pas toujours dans des films jugés importants pour l'histoire du cinéma – par exemple, *Zazie dans le métro* et *L'Homme de Rio* – et peut-être (à la manière habituellement indirecte, sinon perverse de Godard) dans *Alphaville*.
9. *Cahiers du cinéma* n° 31, janvier 1954, reproduit dans *Le Plaisir des yeux*, Paris : Éditions des Cahiers du cinéma, 1987, pp. 192-206.
10. En français dans le texte.
11. Dans le documentaire de télévision le plus utile d'Armand Panigel : *L'Histoire du cinéma français par ceux qui l'on fait* (émission sur la Nouvelle Vague).
12. *Correspondance*, Paris : Hatier/Cinq Continents, 1988, p. 125.
13. En français dans le texte.
14. « Avec Max Ophuls, nous perdons un de nos meilleurs cinéastes », *Arts*, 3 avril 1957, reproduit dans *Les Films de ma vie*, Paris : Flammarion, 1975, p. 256.



15. Sandy Fitterman-Lewis cite cette remarquable formulation (de la *Correspondance* de Truffaut), dans « Fascination, Friendship, and the “Eternal Feminine”, or the Discursive Production of (Cinematic) Desire », *The French Review* n° 66/6, mai 1993.

16. Qu'on se rappelle la différence entre la première version (Tradition de Qualité) et la seconde (Nouvelle Vague) des *Sept Péchés capitaux*, les prostituées et/ou femmes faciles de *Jules et Jim*, *Tirez sur le pianiste*, *Vivre sa vie*, *Lola*, etc., sans parler du film à sketches *Le Plus Vieux Métier du monde*.

17. En français dans le texte.

18. Sur Clair, qui était manifestement un sujet de désaccord pour les *Cahiers* dans les années cinquante, voir dans les *Cahiers du cinéma* n° 53, décembre 1953, la critique alambiquée des *Grandes Manœuvres* – un film au moins quelque peu ophulsien, me semble-t-il, avec sa roue de loterie, et son lieutenant de garnison épris d'une femme qui a vécu.

19. Et c'est sans doute un écho décalé du *Plaisir* et de *Lola Montès* que nous trouvons à la fin de *Jules et Jim*, quand la femme jette la voiture du haut d'un pont.

20. En français dans le texte.

---

## AUTEUR

### ALAN WILLIAMS

Professeur de littérature française à Rutgers University (États-Unis). Il est l'auteur de nombreux articles sur Ophuls, de *Max Ophuls and the Cinema of Desire. Style and Spectacle in Four Films, 1948-1955* (Arno Press, 1980), et de *Republic of Images. A History of French Filmmaking*.