

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

---

### Les trois Ophuls (*Liebelei, Letter from an Unknown Woman, Madame de...*)

Marc Cerisuelo

---



#### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/192>

DOI : 10.4000/1895.192

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 : 245-255

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

#### Référence électronique

Marc Cerisuelo, « Les trois Ophuls (*Liebelei, Letter from an Unknown Woman, Madame de...*) », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 05 avril 2008, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/192> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.192>

---

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.

---

## Les trois Ophuls (*Liebelei, Letter from an Unknown Woman, Madame de...*)

Marc Cerisuelo

---

Ah ! donne-moi tes lèvres  
 Ah ! ne comprends-tu pas  
 Eh bien ne comprends pas  
 Mais donne-moi tes lèvres

De Flers et Caillavet

Ma présentation, en cette tenue de maraudeur  
 aquatique, je la peux tenter, avec l'excuse du  
 hasard.

Mallarmé

- 1 Il existe sans doute un cortège de Max Ophuls. Sa haine de l'immobilité fit de lui un « baroque », terme qui lui conviendrait assez bien, si l'on entendait par là le comble du classicisme plutôt que son antithèse. Classique, baroque et – qui le nierait ? – romantique, le cinéaste est allemand, « viennois », français, hollywoodien, italien, hollandais... Il se révèle si rebelle à la fixité que son nom même (un pseudonyme) ne connut jamais l'assurance d'une graphie correcte : la perte du *Umlaut* initial s'accompagne même, à Hollywood évidemment, d'ultérieures extractions, d'où, entre autres variantes, un comique Opuls au générique du si bel *opus* intitulé *Letter from an Unknown Woman*. L'ordre de la cinéphilie rejoint plus souvent qu'on ne croit celui du concept, et avec lui la tentation de réduire la pluralité à l'unité et de figer le mouvement d'une œuvre tissée sur le miroitement des apparences en essence immuable. La critique n'a cependant pas eu tort d'opérer au remembrement d'Orphée, et de voir suffisamment tôt un « auteur » pointer au delà de la diversité des entreprises et des pays traversés. Cinéaste de l'amour déterminé comme fugace et éphémère (l'éventail funeste allant du trépas à la conjugalité), le moraliste sans illusion rejoint la maigre cohorte des grands dilettantes qui, de Stendhal à Savinio, savent enchanter la lucidité et accorder trop d'importance aux sentiments pour sombrer dans le sentimentalisme. Jacques Rivette résumait dès 1957 l'apport de la pensée critique française en voyant dans l'œuvre « certaine sécheresse qui [...] semble le gage d'une

plus profonde richesse de cœur que l'étalage complaisant des misères d'autrui », et chez l'« auteur que l'on voudrait frivole [...] un analyste impitoyable, dont les grâces menteuses ne veulent pas dissimuler la gravité »<sup>1</sup>. Si le refus du sentimentalisme est une qualité dont est crédité au même moment et par le même influent critique l'œuvre d'un Preminger, l'autre partie du compliment rend compte de l'originalité de la place d'Ophuls dans le cinéma – tout particulièrement français – de l'époque. Ce caractère irréductible s'affiche à tous les stades d'une œuvre dont la critique eut tôt fait de repérer thèmes, constantes et (légères) variations, des duels et fins tragiques à l'omniprésence de la musique et de l'inspiration littéraire : mais a-t-on vraiment vu à quel point une *poétique* se met en place très tôt et n'a de cesse que de se reproduire, chaque nouveau film permettant une avancée au cœur d'un secret sans mystère, le « chiffre » en étant donné dès l'origine ? De l'Allemagne à la France en passant par Hollywood, les grandes étapes de l'exil d'Ophuls montrent moins la permanence d'une inspiration ou un « étonnant-pouvoir-d'adaptation » – on fait les films qu'on peut faire, voilà tout – qu'un véritable travail de transfert culturel permettant d'opérer ce que Michel Espagne a justement désigné comme une œuvre de « resémantisation »<sup>2</sup>.

- 2 Adapté de Schnitzler (la pièce date de 1895), *Liebelei* est le prototype de l'inspiration d'Ophuls. Avec lui commence sans doute un faux transfert d'identité, une intégration usurpée à une Vienne fin ou début-de-siècle élue quasiment d'emblée comme décor privilégié et source d'inspiration – mais Ophuls est allemand, et il tourne en Allemagne pour Elite Tonfilm et avec Magda Schneider. Il a déjà trouvé son idiome en faisant venir lentement, non sans cruauté, la tragédie au sein de la frivolité. S'il fallait lui attribuer coûte que coûte des accointances viennoises, elles passeraient probablement par la reconnaissance d'une judéité problématique qu'il a en partage avec Schnitzler ou Zweig. La vocation théâtrale de Max Ophuls, tellement allemande elle aussi, est l'aveu d'une première rupture avec une famille de la bourgeoisie juive de Sarrebrück dont il refuse, comme ses « modèles » viennois, de perpétuer la lignée commerçante. Il faudra cependant attendre l'arrivée au pouvoir de celui qu'Ophuls fut le premier à appeler un « médiocre acteur » pour que la « question juive » soit posée – dans les faits. Car la véritable parenté d'Ophuls avec les grands auteurs viennois vient davantage de l'escamotage de la judéité en tant que question, évacuation intellectuelle dont Stefan Zweig offre l'exemple le plus étonnant ou le plus consternant, comme le confirme la lecture de ses écrits intimes<sup>3</sup>. Ophuls trouve donc son style en faisant plier les arrêtes dramatiques du style de Schnitzler pour élaborer sa propre dramaturgie. Le cinéaste inaugure en effet avec *Liebelei* la visite d'un certain nombre de figures constamment réinvesties pendant plus de vingt ans, de la soirée à l'opéra à la critique du code de l'honneur en passant par la mise en scène du duel dont la représentation est toujours interrompue, confiée à un spectateur – auditeur lointain qui attendra vainement le second coup de feu. Le personnage du mari peut certes, notamment dans les scènes de dialogue avec sa femme, ne paraître qu'une pâle esquisse du rôle tenu par Charles Boyer dans *Madame de...*, mais le visage impassible de Gustaf Gründgens offre à Ophuls l'occasion d'une séquence mémorable (et dont Godard se souviendra en effet dans ses *Histoire(s) du cinéma*) où le mari traque tel un limier l'amant, qui vient en fait de lui échapper, dans la chambre à coucher de sa femme. L'intérêt est moins le suspense que le constat de la tragédie du mariage selon Max Ophuls : non seulement le bonheur n'est pas gai, mais il se pourrait bien, comme le disait Renan à propos de l'existence de Dieu, « que la vérité fût triste ». À la damnation quotidienne s'oppose l'amour aux jours comptés des amants. Fritz aime Christine, délaisse la Baronne et sera tué par le Baron.

Le tragique très pur de l'inspiration se laisse lire dans la limpidité de l'intrigue ; il transparait également à chaque rencontre des amants – où perce déjà le Werther à venir – mais il s'affirme dans un type de construction que le cinéaste s'acharnera à répéter – le compte des jours précisément. On remarquera ainsi que dans *Liebelei*, *Letter from an Unknown Woman* et *Madame de...*, le mari est toujours un aristocrate, qu'il a, naturellement, partie liée avec l'armée, et qu'il tue en duel dans chacun des trois films l'homme aimé par le personnage principal féminin. Le caractère indiscutable d'une telle constante thématique ne suffit cependant pas à rapprocher les trois films ; à ce signal le travail critique, loin d'être accompli, ne fait que commencer – de la même manière qu'Ophuls se livre moins à une variation sur (ce qui n'est en définitive qu') un thème, qu'à l'élaboration d'un poème unique dont la richesse propre suppose non seulement le dépassement formel du thématisme mais une adjonction de données spécifiques qui transforment le matériau initial. Le procès est celui d'un héritage : les choses ne sauraient rester en l'état ; leur acceptation implique leur transformation.

- 3 Annonçant le geste du premier Godard qui isolera toujours dans un lieu clos son couple au milieu du film, Ophuls réunit ses amants sous les auspices de la musique et de la mécanique. Le temps de l'amour est compté, il dure l'espace d'une valse, mais un *Groschen* dans l'ancêtre du juke-box permettra une nouvelle fois d'« Aimer, boire et chanter ». Un plan très lent montre Fritz et Christine dansant très vite : ils s'arrêtent le temps d'une promesse, emploi du temps de leur amour – ils se verront chaque soir, « mais pas samedi ». Puis ils s'en vont valsant, mais la caméra ne bouge pas. S'égrène au loin, *off*, la litanie des jours et la sourde menace : « Nous avons pu nous voir aujourd'hui, nous nous reverrons mardi, puis mercredi, jeudi, puis vendredi, et enfin samedi. Mais pas ce samedi. » Pour que les dieux s'amuse beaucoup, il importe que la machine infernale soit correctement remontée. Genre rare au cinéma, la tragédie se doit de trouver sa mesure : non pas l'unité de temps, mais le temps débité en unités. Dans *Madame de...*, il aura le caractère de l'urgence irrépressible, la fusion amoureuse se précipitant mais toujours à pas comptés, ceux d'une valse qui n'en finit pas, mais finit pourtant. Le début de la passion qui unit Madame de... et le baron Fabrizio Donati est l'occasion d'une très belle envolée du cinéaste, qui paraît abolir temps et pesanteur dans la triple séquence de la danse où Vittorio de Sica et Danielle Darrieux semblent inséparables : « Quatre jours sans vous voir, on ne danse donc plus à Paris [...] Deux jours sans vous voir, mon chef de cabinet se plaint de ma nervosité [...] Vingt-quatre heures sans vous voir : je suis au supplice. » Mais l'incontestable élan baroque est parfaitement contrôlé par une *écriture* toute classique. La conversation se poursuit toujours par des nouvelles du mari dont l'homme du monde italien ne manque pas de s'enquérir. Et la valse s'arrête à la dernière séquence lorsque Madame de... fait pivoter d'un coup sec le sablier : « Vous ne demandez pas des nouvelles de mon mari. Vous avez raison, il rentre demain. » Par delà le caractère bouclé du passage, Ophuls retrouve la belle efficacité de Louise de Vilmorin qui écrivait au début de sa nouvelle, après la vente des boucles d'oreille, une phrase qui illumina les *Journées de lecture* de Roger Nimier : « Madame de... paya ses dettes et sa beauté s'en accrut. » Avant la phrase fatidique qui sonnait le glas des commencements, les amants avaient exaspéré les musiciens (« Ces deux-là sont toujours les derniers »), qui confirmaient du même coup la dimension d'emblée publique de la liaison. À Hollywood, cinq ans auparavant, Ophuls avait montré Joan Fontaine et Louis Jourdan dans une posture et une situation absolument identiques, aux nuances près qu'il s'agirait d'une unique soirée et que la liaison serait non seulement « privée » mais « inconnue » (*unknown*), c'est-à-dire, pour

reprendre les termes de Stanley Cavell, qu'elle ne ferait jamais l'objet d'une reconnaissance (*acknowledgment*) de la part du personnage masculin – absentant et niant la voix féminine qui écrit et lit cette *Letter from an Unknown Woman*. La similarité des intentions ne se laisse pas réduire à l'avancée d'un thème ou à la perception d'une figure. Seul compte toujours le temps : une soirée et une nuit exaucent les rêves les plus fous de Lisa ; deux semaines marquent par deux fois la victoire de la bouche d'ombre. Le spectateur a beau se douter – on l'a d'ailleurs bien guidé en ce sens – que le musicien et son éternelle amante ne se reverront pas avant longtemps quand ils se séparent sur le quai de la gare, la promesse faite par l'oublieux dandy de revenir très vite (« Two weeks... just two weeks... ») est aussi lourde de menace que « pas ce samedi » de *Liebelei* ou « il rentre demain » dans *Madame de...* . Ces énoncés temporels qui évoquent un futur proche marquent surtout la conscience d'un terme inclus dans le programme aussi sûrement qu'un film s'achève sur le carton *THE END*.

- 4 On peut certes revoir le film. Une des scènes les plus marquantes de *Letter from an Unknown Woman* montre Lisa et Stefan au Prater, devant un diorama qui fait défiler des images de Venise ou des Alpes. Ici on ne met plus une pièce dans l'appareil, mais on demande toujours au travailleur de faire des heures supplémentaires – le vieil homme pédalera à nouveau pour faire avancer les belles, les merveilleuses images. Mais là encore, le temps est compté et sa répétition ne fait rien à l'affaire. Il est aisé de lire un art poétique – plutôt qu'une vulgaire mise en abyme – en regardant l'homme et la femme parler d'eux-mêmes en commentant les images, à moins que ce ne soit le contraire. Lisa avoue n'avoir jamais voyagé qu'en lisant les prospectus ; ses exploits d'alpiniste n'arrivent, pas plus que ses dons musicaux, à tirer Stefan d'une insondable indifférence à l'égard du monde et de lui-même. Si l'on autorise le sacrilège de réduire un instant ces sublimes apparitions à des cas cliniques, l'on remarque que la bovaryste exaltée et l'homme-femme hystérique communient dans une négation du temps qui leur sera fatale à l'un comme à l'autre. Lisa vise depuis toujours un instant prégnant – celui-là même qu'elle est en train de vivre – et dont elle portera le deuil, tandis que pour Stefan tous les moments s'équivalent, le temps doit être tué dans la recherche du plaisir. Leur rencontre improbable aurait peut-être pu inverser le cours des événements, mais Ophuls n'a que faire de ces niaiseries. La lettre vient d'outre-tombe, d'un pays où l'on se passe aisément des revoyures et des répétitions. Le cinéaste travaille avec le scénariste le plus compétent en matière de présence du passé, épistolaire ou non (Howard Koch écrit *Casablanca* et, précisément, *The Letter*). Le texte de Zweig est transcendé, malaxé, « ophulsisé » et « kochisé ». Bien avant *Mort à Venise*, l'écrivain devient un musicien – cela a tout de même une autre allure, Stefan ira vers le trépas en acceptant un duel qui donne un sens à son existence (du pur Ophuls, chez Zweig le texte et l'« action » se réduisent quasiment à la lettre), et deux trouvailles extraordinaires de scénario comme de mise en scène – et toujours concernant le temps – font de l'œuvre un objet neuf, d'autant plus « littéraire » qu'il est devenu du « pur cinéma ». La mort de l'enfant, passage obligé du mélodrame, offre l'occasion d'une rime audacieuse dans sa simplicité : le jeune garçon, double d'un père dont il est l'unique trace, part lui aussi en train. Il vient, sans qu'on le sache encore, de contracter le typhus dont il mourra, de même que sa mère, et retrouve les mots de son père pour atténuer la peine de la séparation : « Two weeks... just two weeks... » L'effet est hollywoodien. Il mérite de figurer en bonne place dans la liste des meilleures constructions rimées du cinéma américain (liste où l'on retrouverait par ailleurs, et tous genres confondus, le nom des plus célèbres exilés européens avec *The Magnificent*

Obsession de Sirk et *To Be or not to Be* de Lubitsch). Mais comment nier la familiarité avec ces énoncés-sanctions qui parsèment le cinéma d'Ophuls ? Il est somme toute logique de voir opérer le transfert culturel sur le sol américain. Avec *Liebelei* Ophuls se contentait, en quelque manière, de faire passer Schnitzler de la scène à l'écran. L'attention du cinéaste était concentrée sur ce qu'André Gaudreault a su appeler l'intermédialité, et Ophuls, comme on l'a vu, trouvait justement son style au début du parlant dans un *agon* non dénué de courtoisie avec les spécificités de la mise en scène théâtrale : le plan long – celui de la table des officiers, par exemple – se justifiait par ce qu'il ajoutait dans le rendu du dialogue et l'inscription du texte dans un contexte. *Madame de...* offrira le spectacle rare d'une osmose entre écrivains (Vilmorin, mais aussi Achard, scénariste et dialoguiste), acteurs et metteur en scène. Le langage d'Ophuls sera là plénier dans son idiome. Nulle intervention extérieure ne contraindra le mouvement de bascule de la frivolité à la gravité. Le début du film offre un exemple plus compliqué qu'il ne paraît de construction narrative à plusieurs étages, où l'on présente d'abord l'héroïne (« Madame de... était... »), pour passer immédiatement à la voix de Danielle Darrieux hésitante dans sa coquetterie, et retrouver, peu à peu (cadrages partiels, utilisation des miroirs) un semblant d'objectivité. On comprend parfaitement ce qui a pu séduire « Truffette et Rivaut » (l'évident baroquisme de la forme classique), et ce qui a dû déplaire à un Éric Rohmer (le caractère précisément flottant du point de vue)... Le film américain s'inscrit pour sa part dans la prestigieuse lignée des années quarante qui, de *Citizen Kane* à *Sunset Boulevard*, en passant par *Double Indemnity*, *The Big Sleep* ou *Laura*, mérite sans conteste d'être baptisée l'âge de la narration. Le fait que le récit soit confié à une morte prépare le terrain aux audaces de Billy Wilder dans son grand métafilm hollywoodien – mais il précède aussi bien *Rashomon* – et installe le cinéma dans un dialogue avec une tradition littéraire séculaire, puisque les morts éloquentes apparaissent dès la *nekya* de l'*Odyssée* pour ne cesser de nous interpeller, de Lucien à Dante ou à Fontenelle. Le point de vue d'outre-tombe, si paradoxal ou choquant au cinéma, a sa cohérence car il marque moins la fin d'un voyage qu'un exercice spirituel pour des vivants qui doivent désormais régler la montre de leur existence sur une horloge plus essentielle. Le temps fini, musical et mécanique, dont la durée d'un film est la plus exacte métaphore, cette idée qu'Ophuls ne cesse de rendre sensible depuis *Liebelei*, le cinéaste la synthétise dans l'étonnant finale en forme d'anamnèse de *Letter from an Unknown Woman*.

- 5 Dans l'étude qu'il consacra au film dans *Contesting Tears*<sup>4</sup>, Stanley Cavell commence par souligner la relation entretenue entre la réaction de Stefan (« agressé par une suite d'images tirées de passages déjà vus du film »), jugée comme « une réaction apparemment excessive à des images apparemment triviales » (p. 81), et notre « façon de réagir au cinéma en général. » Stefan vient de revoir – ou plutôt nous revoyons ce qu'il voit, réellement, pour la première fois ; à savoir, des images de Lisa lors de leur rencontre : il relève la voilette de son chapeau, la promenade au Prater sous la neige, Lisa prenant une pomme confite, le moment où ils dansent et celui où il joue au piano dans la salle de bal déserte. Revoyant – ou voyant – ces images il se couvre « les yeux des doigts tendus des deux mains dans un geste mélodramatique d'horreur et d'épuisement. » Si Cavell vise à établir un rapport entre la réaction « apparemment excessive » de Stefan et celle du spectateur du cinéma, c'est pour illustrer un point majeur de sa philosophie : la reconnaissance du refus de voir (ou de savoir) comme éveil ou entame de débat avec le scepticisme inhérent à la vie humaine. Je n'aborderai pas ici, à la fin de cette étude, une question aussi cruciale<sup>5</sup>, mais j'aimerais insister sur

la suite du commentaire du film par Cavell, ce qui nous renvoie à la fin de son propre essai. Le domestique de Stefan, John (mais c'est un valet muet, on peut l'appeler Bernardo...), interrogé d'un signe par son maître après la lecture de la lettre, montre qu'il connaît, qu'il a toujours connu la jeune fille. Il écrit son nom. Pour Stanley Cavell, cette graphie équivaut à la signature de la lettre, et tout aussi bien à celle du film :

Nous avons alors le sentiment que le valet signe la lettre, et donc le film. Il ne fait pas de doute qu'Ophuls montre ici sa main par cette entorse à son mutisme de metteur en scène [...] Mais il est impossible de nier pour autant que c'est une lettre de femme qu'il signe, à laquelle il souscrit comme auteur, lettre qui rompt explicitement, et donc révèle, un mutisme.

- 6 Même si elle se dirige vers un tout autre champ interprétatif, la lecture cavellienne, en isolant l'*épitomé* de l'œuvre à la fin du film, confirme l'intérêt qu'il convient de porter à certains passages isolés des films d'Ophuls, unités d'autant plus discrètes qu'elles semblent contredire l'esthétique de l'auteur fondée sur le mouvement, le passage et donc la liaison insensible ou inaperçue d'une unité à l'autre. Tout se passe comme si Max Ophuls, à l'instar de ces héroïnes, devait payer d'un *rappel à l'heure* la grâce infinie de ces épanchements.

## NOTES

1. *Cahiers du cinéma*, n° 72.
2. Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, PUF, 1999.
3. Voir l'étude – magistrale – de son « cas » dans Jacques Le Rider, *Journaux intimes viennois*, PUF, 2000.
4. Stanley Cavell, *Contesting Tears*, Chicago University Press, 1996.
5. Voir à ce propos le collectif *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie*, PSN, 2001.

## AUTEUR

### MARC CERISUELO

Marc Cerisuelo, chercheur au CNRS, enseigne les études cinématographiques aux Universités de Paris III et Paris VII. Il a publié *Hollywood à l'écran* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000), et co-dirigé avec Sandra Laugier le collectif *Stanley Cavell. Cinéma et Philosophie* (Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001).