

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

Une rencontre avec Jean Sacha

Philippe Roger



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/206>

DOI : 10.4000/1895.206

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 : 365-369

ISBN : 2-913758-05-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Philippe Roger, « Une rencontre avec Jean Sacha », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 34-35 | 2001, mis en ligne le 30 janvier 2007, consulté le 29 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/1895/206> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.206>

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.

Une rencontre avec Jean Sacha

Philippe Roger

NOTE DE L'ÉDITEUR

Propos recueillis dans les années quatre-vingt

1 **Comment avez-vous connu Max Ophuls ?**

J'ai travaillé sur la version française de *Liebelei*. Mon amitié avec Ophuls date de là. J'étais petit assistant du doublage ; ce sont mes débuts. Le directeur général de la Rythmographie, la maison de doublage, Erich Paul Radzach, était un Allemand déjà installé en France ; Jean Rozenberg était le directeur artistique. Ophuls nous a envoyé les fragments relatifs aux acteurs français, et on les a insérés dans la version allemande pour remplacer les plans correspondants. Ophuls est arrivé à la fin ; il a vu le doublage et il était content.

2 **Vous avez ensuite participé à *Divine* et surtout à *La Tendre Ennemie*.**

Pour *La Tendre Ennemie*, il y a eu un travail de truca formidable. On a fait des essais de surimpression insensés. Dans le film, il y a des images scintillantes qui passent, et qui font des liaisons entre les plans ; c'est très joli... Ophuls nommait les surimpressions des « formes abstraites ».

3 **On dirait un carrousel, un manège qui passe à toute allure.**

Ça s'est fait à la truca ; j'étais responsable de la tireuse optique, à ce moment-là : directeur artistique de la truca au laboratoire CTM (Cinéma Tirage Maurice) de Gennevilliers. J'étais chargé des rapports avec le metteur en scène, et je passais les instructions techniques à Robert Mézé. On faisait ce qu'on appelle un cache et contrecache : on détournait le personnage, on finissait par avoir seulement son contour et on mettait un noir dedans ; ça permettait derrière d'avoir la surimpression de la pellicule, sans passer par la transparence. On a passé un temps fou sur le film !

4 **Connaissiez-vous le monteur du film, Pierre de Hérain ?**

J'étais en rapport avec lui ; c'est le monteur qui fournit le matériel au confectionneur du film annonce. En film annonce, j'ai fait à l'époque *Divine*, *La Tendre Ennemie* et

Yoshiwara. Ce dernier film était une commande ; c'était vraiment alimentaire. Arnold Mizrach était le directeur de production ; j'ai eu affaire à lui pour discuter du prix du film annonce ; ç'a été pénible.

- 5 **Vous avez dû voir la copie de travail de *Yoshiwara*, pour préparer le film annonce.**
Dans le premier montage, je me souviens de la scène qui fut censurée, celle du bain des geishas.
- 6 **Puis vous avez été monteur sur *Werther*. Comment Ophuls considérait-il le montage ?**
Il y accordait beaucoup d'importance – comme tous les vrais cinéastes, d'ailleurs. Il connaissait bien son métier. Il était très exigeant en ce qui concerne le montage, mais aussi très ouvert, charmant... En fait, il tournait beaucoup de plans, et puis il fallait choisir. Il n'était pas toujours d'accord, mais ça s'arrangeait.
- 7 **Voulez-vous dire qu'il multipliait les prises ?**
Je me souviens que pour une même scène dans *Werther* entre Galland et Richard-Willm, il y avait au moins cinq ou six angles. Alors, on était obligé de taper là-dedans. Il y avait des tas de possibilités : Ophuls aimait bien changer souvent de plans – ce qui est très curieux pour quelqu'un qui était le roi du travelling, et qui après s'est consacré surtout aux prises de vues continues, aux plans-séquence dans le genre du *Plaisir*.
- 8 **Et à l'époque, c'était différent ?**
Il aimait mieux le montage fragmenté. Comme dans les deux films sur lesquels j'ai travaillé à la truca, *Divine* et *La Tendre Ennemie* : là, il fragmentait beaucoup. Après-guerre, il est revenu au plan-séquence. Pour *Werther*, je me souviens qu'il aimait bien faire une petite mosaïque, pour piquer des réactions en gros plan.
- 9 **Est-ce qu'il lui arrivait de travailler à plusieurs caméras ?**
Oui, pour pouvoir choisir. C'était le moment où on avait de l'argent, et où on pouvait tourner ainsi. Aujourd'hui, c'est tellement pré-préparé que les metteurs en scène ne peuvent plus, faute d'argent, tourner toute la scène en plusieurs plans.
- 10 **Avez-vous assisté au tournage de *Werther* ?**
Très peu. Ophuls n'aimait pas. Et puis, c'est un film où il y avait beaucoup d'extérieurs. J'ai été quelquefois sur le plateau au studio François-I er – un tout petit studio. *Werther* a été commencé par Georges Stilly comme chef opérateur, pour les extérieurs. Mais quand l'équipe est arrivée au studio, Stilly était complètement perdu. Il a commencé à dessiner des espèces de cadrages par terre. Ç'a été catastrophique, le chef opérateur et le cinéaste ne se sont pas entendus ; c'a été la rupture. Ophuls était furieux, il l'a fait virer par Nebenzhal, le producteur, et il a appelé Schüfftan. Max avait engagé Stilly au vu de films d'extérieurs qu'il avait faits, mais Stilly n'avait aucune expérience du studio.
- 11 **Comment se passait le travail avec Schüfftan ?**
Celui-ci était tout à fait d'accord pour faire plusieurs plans. Ophuls s'entendait très bien avec Schüfftan, qui l'avait beaucoup aidé depuis ses débuts. Il était plus âgé que Max. C'était un grand monsieur, Schüfftan (qui était tout petit, physiquement). Ils se concertaient tous les deux, et puis après, on tournait. Mais comme la scène était très fragmentée, on ne savait jamais si l'idée venait de Max ou bien de Schüfftan. Dans *Sans lendemain*, c'était la même technique ; Ophuls aimait bien prendre des plans, comme ça, pour mettre Feuillère en valeur. Et Schüfftan voulait multiplier les angles pour être sûr qu'Ophuls ait de quoi faire un montage très varié... C'est la technique d'avant-guerre. Et les producteurs étaient d'accord ; ça coûtait cher, mais tant pis !

12 **Il y avait donc des moyens.**

Quand on avait affaire aux grands producteurs allemands émigrés qui faisaient tourner Ophuls en France, l'argent était là. Et puis, il était assez considéré – bien qu'il n'ait pas eu de succès commerciaux extraordinaires : *Divine* et *La Tendre Ennemie* ont été des bides.

13 **Werther a mieux marché ?**

Pas mal. Vous saviez que dans la copie originale de *Werther*, les scènes de nuit étaient tirées en bleu ?

14 **À la Cinémathèque suisse, j'ai vu cette copie où il y a même des passages en sépia. Comment se passait la projection des rushes ?**

Il y avait peu de personnes aux rushes. Max n'aimait pas beaucoup qu'il y ait du monde. Il y avait les acteurs ; surtout Pierre Richard-Willm.

15 **Quel était votre assistant sur le film ?**

Il n'y a pas eu d'assistant monteur pour *Werther*. Nous étions deux chefs monteurs, le Hollandais Gérard Bensdorp et moi, qui nous étions connus aux studios Paramount. Ophuls nous a demandé si nous voulions faire équipe. Comme nous avons beaucoup sympathisé, on a accepté. On se jugeait l'un l'autre. Comme cela, les monteurs pouvaient discuter avant de lui montrer le travail. C'était tellement minutieux, surtout avec le nombre de prises de vues qu'on avait ! Cette idée astucieuse de Max, de mettre deux monteurs à égalité, et en amitié, était exceptionnelle. Il disait que le film ne pouvait qu'y gagner.

16 **Une équipe à deux têtes... On dirait que le bicéphalisme vous a stimulé.**

C'est très juste. On se stimulait l'un l'autre. On avait un répondant, avant de pouvoir parler à Max. Il laissait carte blanche aux monteurs, et c'est en projection qu'il jugeait. Pour la scène d'affrontement entre *Werther* et Albert dont je vous ai parlé, il y avait tellement de possibilités que Max nous avait demandé beaucoup. Et il jugeait sur pièces. Il regardait en projection, jamais à la Moritone – il n'aimait pas ça. On repassait la scène, il demandait des rectifications ; on les faisait, et puis il revenait en projection. Il trouvait à redire, mais ça s'arrangeait toujours. Comme Orson Welles avec qui j'ai travaillé pendant un an, Ophuls était ouvert à toutes les suggestions ; disons qu'il en retenait deux sur dix.

17 **Vous êtes à nouveau monteur pour son film suivant.**

Max a refait la même combinaison pour *Sans lendemain*. Il m'a dit : « Ça a très bien marché pour *Werther*, alors je vous propose de travailler avec un ami » ; j'ai choisi Bernard Séjourné, qui était très prometteur (il a été demandé par Ludwig Berger pour *Trois valses*, sur la recommandation d'Ophuls). Nous avons constitué une très bonne équipe, formidablement soudée. Là aussi, il n'y a pas eu d'assistant monteur.

18 **Le style de montage différait-il ?**

Ophuls voulait obtenir une sorte de fluidité romantique dans *Werther*. Bien qu'il soit fragmenté, le rythme était plus lent que dans *Sans lendemain*, situé à l'époque contemporaine. Il m'a semblé que cette fois, il avait voulu adapter le rythme à l'époque présente.

19 **Vous souvenez-vous des membres de l'équipe du film ?**

Hagop Arakelian, qui était un merveilleux, un formidable maquilleur, imposé par Edwige Feuillère... Feuillère appelait Ophuls « Au fou », mais ils s'entendaient bien. Max

aimait beaucoup les acteurs, tout en répandant la légende qu'il était très dur. Les acteurs lui étaient très fidèles.

20 **Vous ne participez pas à De Mayerling à Sarajevo.**

J'ai retrouvé Ophuls après la guerre, puisque j'ai fait les films annonce de *Madame de...* et de *Lola Montès*. J'ai fait le film annonce de *Madame de...* parce que je connaissais très bien Max, et Henri Deutschmeister, le producteur.

21 **Ophuls vous donnait-il des indications pour les films annonce ?**

Aucune ! Il voulait voir le produit fini. Je crois qu'il était assez content de mes bandes annonce. Pour *Lola Montès*, Caraco, le producteur, a eu un mot cruel : « Le film annonce est meilleur que le film, parce qu'il est plus court. » Il n'attaquait pas la qualité du film, mais il pleurait ses millions perdus. Ralph Baum m'a raconté les semaines de répétitions au cirque, sans tourner !

22 **Quel souvenir gardez-vous d'Ophuls ?**

Son charme. Et l'amour du cinéma... C'est une grosse perte.

AUTEUR

PHILIPPE ROGER

Philippe Roger enseigne le cinéma à l'Université de Lyon II, où il a soutenu en 1989 sa thèse: *Max Ophuls. Un cinéaste exilé en France*. Il a édité la même année chez Yellow Now *Lettre d'une inconnue*, et publié de nombreux articles dont « L'entrée en scène chez Max Ophuls » in *Cinéma et Théâtralité* (Aléas, 1994).