

LE PLAISIR

(Max Ophüls, 1952)

Comment concilier l'ironie et la tendresse ? Le cynisme et l'innocence ? Le plaisir (éphémère) et le bonheur (durable) ? L'avant-dernier film en noir et blanc de Max Ophüls nous propose des éléments de réponse. Mieux : il les incarne.

Il y a certes une impossibilité à réconcilier des aspirations aussi contradictoires ; mais il existe, dans la vie comme dans l'art, un moyen de les faire cohabiter dynamiquement. Ce moyen s'appelle le style. Dans *Le Plaisir* plus que dans n'importe laquelle de ses œuvres (sauf peut-être *Madame de...*), le style d'Ophüls imprime à chaque plan sa marque inimitable. Ce style, c'est d'abord le mouvement continu. Tel est, selon le cinéaste, le principe du spectacle, mais aussi et surtout, le principe de la vie.

D'emblée, la signature d'Ophüls s'exprime dans la dynamique des plans-séquences : un personnage pénètre dans le cadre pendant que d'autres en sortent ; la caméra ne cesse de se déplacer à l'unisson, gravissant les escaliers, arpentant les couloirs. D'une certaine manière, ces arabesques contribuent à faire de la caméra un personnage à part entière.

A ces mouvements du cadre dans le décor et des personnages dans le cadre s'ajoute le foisonnement des lieux. Des objets – fenêtres, plantes, colonnes – viennent s'interposer entre la caméra et les personnages de l'action. Il arrive par ailleurs que les cadrages soient légèrement obliques. Ces entorses au classicisme (qui vise la clarté, l'équilibre) sont là comme pour déstabiliser le plan, justifiant ainsi le mouvement continu qui les anime.

Des commentateurs ont qualifié ce style de baroque, voire de romantique. Termes impropres : pudique et sensible, Ophüls pratique volontiers la litote. Chez lui, nulle lourdeur mélodramatique, encore moins de mièvrerie. Juste une mélancolie lancinante et teintée d'ivresse. Aux antipodes des vrais baroques (tel Orson Welles), Ophüls désamorce la surcharge par la limpidité des images et du récit, par leur grâce délicate, leur élégance aérienne et virevoltante.

Comme tous les styles singuliers, celui d'Ophüls interpelle. Parfois même, il choque. Certains commentateurs, à l'époque, jugèrent au mieux futile, au pire « obscène » l'exhibitionnisme de la caméra d'Ophüls. En ces temps d'adaptations littéraires parfois guidées, les critiques valorisaient le plan fixe, l'image figée gravée dans le marbre de la pellicule, à la fois digne et hiératique. Tournure de forme, tournure d'esprit totalement étrangères à Ophüls. De *La Ronde* à *Lola Montes*, de *Lettre d'une inconnue* à *Madame de...*, l'exhibitionnisme du spectacle se réconcilie avec l'intimité des sentiments suivant des mouvements incessants de va-et-vient qui sont également ceux de la vie.

Cependant, le mouvement n'est pas seulement symptôme de vie : il peut aussi être le reflet de son épuisement. De son exténuation. Derrière le faste des fêtes, des danses et des musiques les plus légères, plane toujours l'ombre de la mort qui s'approche. Derrière le masque, la déchéance. C'est le thème d'une nouvelle de Maupassant intitulée *Le Masque*, dont l'adaptation constitue le premier volet du *Plaisir*.

Le Masque, ou la confrontation du plaisir et de la mort. Le refus du temps qui passe et de la vieillesse. Et le passage graduel, inexorable, de la comédie à la tragédie, de la futilité à la gravité. Grand écart qui constitue une obsession d'Ophüls, et un des moteurs du mouvement qui anime son art.

Dans ce triptyque qu'est *Le Plaisir*, la partie centrale, *La Maison Tellier*, s'avère non seulement le plus long épisode mais aussi, très certainement, le plus mémorable. Il débute par un plan-séquence éblouissant. La caméra, à la suite des personnages, s'avance vers la façade d'un bordel d'un port de Normandie. En travellings verticaux et horizontaux, elle suit les déplacements des personnages d'un étage à l'autre, de pièces en couloirs et de couloirs en pièces. Elle parcourt l'espace, le sillonne en tous sens, sans jamais franchir les portes, ni les fenêtres – « on n'entre pas dans une maison close », disait Ophüls.

Ces arabesques de la caméra n'ont rien de gratuit. Elles expriment le mouvement des êtres et de la vie. Elles se déploient, pour le plaisir des sens, au diapason de mélodies légères et surannées, qui confèrent au *Plaisir* un parfum de comédie musicale. Ainsi introduit, ce deuxième volet, ironique mais tendre, insolent mais dépourvu de cynisme, consacrera la rencontre du plaisir et de la pureté.

La troisième partie s'intitule *Le Modèle*. Le bonheur, le plaisir et la mort s'y donnent rendez-vous. Le propos est moins original que dans *La Maison Tellier*, mais la mise en scène tout aussi inventive. La séquence de la tentative de suicide, où la caméra glisse fluidement d'une vue extérieure à une vue subjective, frappe encore aujourd'hui par sa virtuosité. Et surtout, on se rappellera longtemps l'ultime plan, où vient miroiter, sur fond triste et solennel d'*Ave Verum* mozartien, la déclaration finale du film : « Le bonheur n'est pas gai ».

Un certain désarroi nimbe ce constat aux fausses allures de paradoxe. Les hommes cherchent le bonheur, c'est-à-dire la paix, la sécurité, une certaine forme de stabilité dans leur existence. Le bonheur doit se refléter socialement. Il implique une reconnaissance. L'idéal du bonheur : l'homme qui a dévoué sa vie au travail. Si de surcroît, comme dans le cas du jeune peintre, il prend à sa charge une femme handicapée, unie à lui par les liens de l'amour et du sacrifice, alors il représente un idéal, l'archétype d'une certaine idée du bonheur. Mais ce bonheur dégage des fragrances de mort. Il est aux antipodes du plaisir signalé par le titre : plaisir de la jeunesse, de la liberté ; plaisirs de la fête et de la chair, du vagabondage et de l'amitié. Choses intenses, superficielles peut-être, mais profondément ancrées dans ce qui constitue la véritable trame de la vie.

Oui, la fugacité est le prix à payer pour la vraie vie, pour le plaisir au sens large. Car si seul le plaisir est « gai », il ne s'inscrit pas moins en porte à faux avec la société. Cette dernière aspire à l'équilibre, à la stabilité, donc à une certaine rigidité ; elle ne peut se fonder sur du précaire et du mouvant. A l'instar de Maupassant, Ophüls voit bien que les relations sociales obéissent à certaines règles, à des lois intangibles. L'homme, de par sa nature, est enclin à se soustraire à ces contraintes. Le goût de la vie est en chacun, mais il est menacé ; il n'a qu'un temps. C'est cette contradiction qu'explorent, chacun à sa manière, les trois volets du film. Un bousculement s'opère dans l'existence des protagonistes, tiraillés entre deux modes de vie. De cette confrontation résultent soit des moments de grâce paradoxale, comme dans *La Maison Tellier*, soit, le plus souvent, des drames humains pathétiques, tels ceux évoqués par *Le Masque* et *Le Modèle*. La fatalité broie ses victimes, que potentiellement nous sommes tous. Jouisseurs ou bosseurs, hommes ou femmes, jeunes ou vieux, foudroyés par nos passions ou zombies anesthésiés : peu importe

dans quelle catégorie nous entrons, il n'existe nulle issue. Ou plutôt si, une seule issue, peut-être salvatrice : devenir capables d'exprimer l'empathie et l'amour par le plaisir de créer. C'est-à-dire, dans le cas de Max Ophüls, par ce plaisir de filmer qui ne l'a jamais quitté, et dont ce film magnifiquement sensible, tour à tour triste et gai, constitue une quintessence.

Antoine Benderitter
Février 2008
(revu en juin 2008)