

## Jean Oser

Michèle Boies

---

Number 151, March 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50323ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

La revue Séquences Inc.

**ISSN**

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this document**

Boies, M. (1991). Jean Oser. *Séquences*, (151), 22–29.

# JEAN OSER



Jean Oser, tendrement ironique, dit qu'on peut s'intéresser à lui à cause de la «valeur d'antiquité» qu'il personnifie. Né à Strasbourg en 1908, il a déménagé très tôt à Berlin. C'est à Berlin qu'il a un jour noué des liens, comme apprenti, avec Hans Richter et Walter Ruttmann de l'avant-garde Dada. Au près d'eux, à une époque où le rôle de monteur n'était pas clairement implanté dans le septième art, il a appris les rudiments du montage. De 1929 à 1938, au début du parlant, Jean Oser est le monteur attitré de Georg Wilhelm Pabst, ce créateur de la célèbre et controversée version filmique de *L'Opéra de quat'sous* et de *La Tragédie de la mine*. Richter, Ruttmann et Pabst, étaient financés par la Tobis <sup>(1)</sup> d'Allemagne (Ton Bild Syndikat) qui détenait un puissant monopole pour le parlant, et à laquelle la U.F.A. s'associait fréquemment pour la qualité sonore. Jean Oser, premier monteur en chef engagé à la Tobis, pour l'image et le son, mentionne que la Tobis recevait des royautés des cinq cents salles allemandes de cinéma. Et Pabst, c'est celui pour qui Jean Renoir vouait une grande admiration ; celui qui a immortalisé la superbe Louise Brooks pendant le muet ; celui qui ne connut pas le succès aux États-Unis ; celui qui, selon plusieurs, commit la bévue, sinon le crime, de s'adonner à une valse hésitation entre la France et l'Allemagne d'Hitler si horriblement soldatesque, et même de résider en Allemagne nazie. Jean Oser considère que le public ne suivra plus Pabst après 1940, et parle du cinéaste méconnu, à découvrir. Ancien enseignant à l'Université d'Ottawa, professeur émérite de l'Université de Régina, et irrémédiablement un homme du présent, Jean Oser partage quelques souvenirs de sa collaboration avec Pabst, de 1929 à 1938.

Michèle Boies

(1) Ne pas confondre avec l'autre Tobis allemande, fondée en 1971, par le producteur Horst Wendlandt (Rialto films).

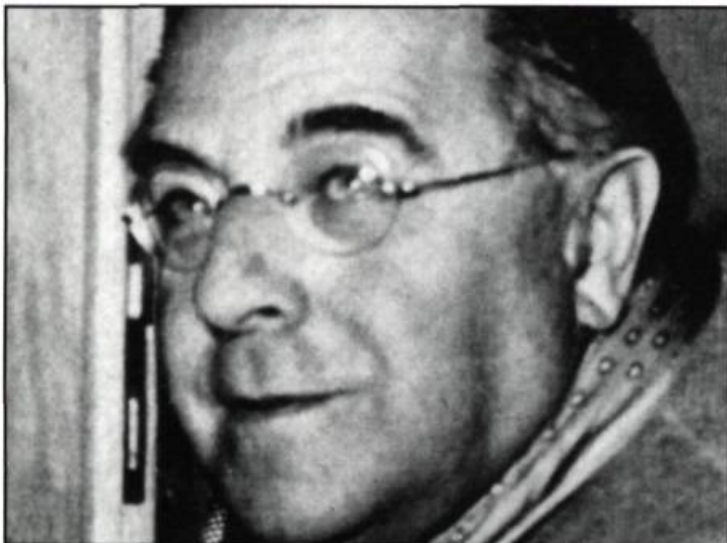
**Séquences** — *Quand on est détenteur d'une expérience enthousiaste comme la vôtre, Jean Oser, et qui dépasse maintenant soixante-cinq ans de carrière, on peut évidemment être tenté de croire que la magie du cinéma s'opérait aussi pour vous en dehors de la salle de montage. En tant que monteur de Georg Wilhelm Pabst, alliez-vous souvent sur les plateaux de tournage, par exemple?*

**Jean Oser** — *Bien sûr! C'était mon devoir d'aller sur le plateau. J'étais un des principaux délégués de la production et je pouvais ainsi me faire une bonne idée du montage à venir. J'avais le droit d'arrêter la production en cours si le metteur en scène ne faisait pas suffisamment de gros plans ; mais avec Pabst, ça ne représentait pas un problème. Il y avait toujours sur le plateau des techniciens comme moi, envoyés par le chef à la direction artistique.*

— *Pouvez-vous nous parler du plateau de tournage par rapport à votre rôle de monteur, ou comment vous avez d'abord travaillé au montage?*

— *J'ai eu un contact avec le cinéma grâce à mon père, directeur de théâtres de variétés, qui m'a fait rencontrer Max Mack et Carl Wilhelm, tous deux cinéastes, et pour qui je suis devenu apprenti. Ernst Lubitsch, avant 1914, avait été l'assistant de Carl Wilhelm. Max Mack est un pionnier qui avait eu une gloire respectable avant 1914, et qui était assez âgé lorsque je l'ai connu. Mais le métier de monteur n'existait pas comme tel. Même lorsque plus tard j'ai assisté Walter Ruttmann et Hans Richter, je n'ai jamais monté pour eux, car ils le faisaient eux-mêmes, ou tantôt avec l'aide de personnes qui avaient des rôles de colleurs. J'étais chercheur, directeur de production, figurant, chercheur de sons pour Ruttmann. Pabst, dans la période du muet, travaillait surtout lui-même au montage, particulièrement pour *Journal d'une fille perdue* et *Loulou (La Boîte de Pandore)* (2). En 1929, quand il me délégua la responsabilité*

Georg Wilhelm Pabst



(2) Le monteur Marc Sorkin assistait Pabst pendant le muet.

*au montage, il venait jeter un coup d'oeil à mon travail, tout en ne se mêlant pas des techniques du montage avec le parlant. J'écoutais le son avec la table Lytax, une visionneuse manuelle pour une bande et une paire d'écouteurs. Moi et les assistants, nous comptions les numéros des cadres avec une loupe. Le montage d'un négatif à cette époque-là durait de deux à trois mois. Maintenant ça dure deux semaines ou moins. Le système de Moviola, inventé aux États-Unis, est arrivé en Allemagne en 1932 et c'est un système que nous n'avons pas beaucoup utilisé. Notre entraînement avec le système Lytax était excellent. Pabst ne venait pas à intervalles réguliers dans la salle de montage, et quand il venait, il mettait mes écouteurs.*

— *Comment se sont déroulés les premiers tournages avec Pabst?*

— *Pabst tournait du huit pour un, parfois du dix pour un. Si, sur le plateau, on pouvait dire : «Ah! la deuxième ou la cinquième prise sera bonne», Pabst faisait tout développer en laboratoire. Avec mes deux assistants, je projetais tout ce que je voulais, et le nombre d'heures que je voulais pour la sélection des prises. Il faut imaginer le travail qu'a représenté le cas de *L'Opéra de quat'sous* avec son tournage double : du huit pour un pour la version française, et un autre huit pour un pour la version allemande (3). Ce tournage dura presque cinq mois. Mais pour ma première collaboration au montage avec Pabst, qui est *Quatre de l'infanterie (Westfront 1918)*, il y a une situation cocasse à raconter. De Richter à Ruttmann, je faisais une transition de Richard Oswald (avec *Dreyfus*) à Pabst. Et, pour nous, jeunes gens, Pabst représentait vraiment un très grand metteur en scène de l'avenir. On tournait donc *Quatre de l'infanterie* en son direct, avec des microphones très faibles qui ne captaient pas les sons d'éclats d'obus créés par des bruits sur le plateau. C'était un film antiguerre, mais à cinq semaines avant la date de représentation, on se rendait compte que ce film sonore n'avait aucun son de guerre sur le champ de bataille. Le gouvernement, aussi, ne nous laissait pas enregistrer le son de mitrailleuses à cause du point de vue pacifiste du film. Ça paraît stupide à dire, mais c'était ça. L'armée allemande ne voulait pas être mêlée aux questions traitant des Français dans le film. Et des acteurs du film avaient joué dans *Nana* de Renoir. Par mon travail avec Ruttmann, j'étais devenu un spécialiste du montage sonore et j'avais le droit d'engager des musiciens.*

— *Il fallait absolument que vous rendiez crédible cette bande sonore.*

— *J'en avais la responsabilité. Et ma bande a vraiment sauvé le film à ce moment-là. Le grand metteur en scène de l'avenir me reprenait dans ses contrats après ce film. Mais qu'on imagine ça! J'avais engagé dix musiciens pour qu'ils jouent des tambours. Quelques-uns d'entre eux frappaient*

(3) Le montage de la version allemande de *L'Opéra de quat'sous* fut assigné à Jean Oser, tandis qu'Henri Rust, l'éventuel monteur des *Enfants du paradis* (1945), fut finalement responsable du montage de la version française. (Cette information est omise dans l'édition anglaise du Dictionnaire des films de Georges Sadoul, mise à jour par Peter Morris.)

sur des objets en acier, ou même un piano. Pour représenter le son de mitrailleuse, des musiciens avaient fait des bruits de crevaison avec des pneumatiques dans la rue... et ça sonnait comme des pneumatiques dans la rue. J'avais déniché des gadgets, des petits robots pour les enfants, avec une bande de bruits intrégrée qui fonctionnait avec les mouvements des robots. J'avais fait un montage de ces sons pour les mitrailleuses et c'est précisément ce montage qu'on trouve pour les scènes d'attaque. C'est fou, non? D'ailleurs, il faut dire au sujet de ce délai, qu'aux États-Unis, si on terminait un film, on le laissait de côté pendant presque six mois à un an pour des fins de battage publicitaire ou de «screening test». En Allemagne, les échéances étaient un peu comme pour le théâtre. Si un film devait sortir pour le 5 avril, on travaillait jour et nuit pour respecter cette date.

— Loulou, *L'Opéra de quat'sous*, *La Tragédie de la mine*, demeurent des films clés, des points de repère solides dans la création allemande où se retrouvent Fritz Lang, Murnau et Pabst, quasiment par ordre effectif de popularité. Mais ce que je me demande à propos de *L'Opéra de quat'sous*, c'est pourquoi son succès a été plus retentissant auprès des Français que des Allemands, comme l'indiquent des périodiques du temps. Était-ce à cause d'une question de distribution? Les Français se reconnaissaient-ils dans les personnages représentés, au lieu des Allemands?

— En Allemagne, la pièce soulevait une grande polémique ; des gens de la droite l'attaquèrent, et ils firent la même chose avec le film. On taxait le film de communiste. Brecht avait un peu la popularité d'un Jacques Prévert, mais en plus politisé. Le scénario était proche de *L'Histoire de Tom Jones* de Henry Fielding, mais avec l'ironie de Brecht en plus. Et, à la fin, le héros était sauvé d'une pendaison au dernier moment. Les Allemands aimaient ce roman. La fin du film, réécrite par Brecht pour Pabst, surprenait peut-être les Allemands. Il y avait désormais la question de cette banque où les criminels, fatigués par leur manque de succès comme pickpockets, disent : «Pourquoi volerait-on les gens dans la rue, alors que ça se passe mieux dans une banque?» C'était très différent. En France, on parlait moins de la trahison envers Brecht. À Paris, au célèbre Vieux-Colombier et au Studio des Ursulines, on a montré pendant des années des films de Pabst. Ça fonctionnait, c'était un coup de foudre.

— La création de *L'Opéra de quat'sous* était alors un événement capital, avec Bertolt Brecht et le compositeur Kurt Weill qui, eux, préalablement, formaient un tandem pour la scène. Que pensiez-vous du conflit Brecht-Weill avec Pabst à propos du traitement «embourgeoisé» donné au film, selon Brecht-Weill, et qui n'était pas initialement envisagé par eux?

— Le début du malentendu entre Brecht-Weill et Pabst a commencé à la réunion de production portant sur le scénario. C'était une réunion où Béla Balsazs et les autres scénaristes étaient présents. Pabst disait : «Pour moi, c'est un conte moderne, une «fairy tale»...» Furieux, Brecht répliquait que c'était au contraire un film historique, réaliste,



Quatre de l'infanterie

et demandait à Pabst où pouvait bien se trouver la vérité, etc. Il y avait une animosité entre Brecht et Pabst. La seule fois de ma vie où j'ai rencontré Brecht, c'était au studio où on montait la salle de danse. Il a regardé ça et il a dit : «C'est le décor le plus horrible que je n'ai jamais vu.» Et il est sorti. C'était un choc pour lui : auparavant on jouait Brecht en «sweatshirts»! Le cadre victorien avec ses habillements un peu chics existe surtout dans le film, même si chez Brecht l'influence victorienne était plus...

— Effacée, souterraine...

— Oui, effacée, chez Brecht qui aimait les Anglo-Saxons. Moi j'aime toujours ce film de Pabst, même si je le trouve un peu vieillot, conçu de façon un peu malhabile dans cette voie expérimentale, contrairement à *Kameradschaft*, plus réaliste. À l'époque, j'avais l'impression que ce film devait être en accord avec ce que voulait Brecht. Et puis, il y a des jours où je regarde une vieille copie de ce film et où je me dis que ce film, aujourd'hui, paraît moins léché qu'au moment de sa sortie.

— Qu'est-ce qui a été gardé ou supprimé dans le film?

— Toutes les versions de *L'Opéra de quat'sous*, y compris les deux mises en scène pour le film, ont ceci en commun : une critique sociale, une attaque contre les dirigeants de la société, contre la pauvreté, etc. En plus d'une affirmation d'un refus de devoir rester des paumés dans la vie. Les vœux d'un monde meilleur ne sont pas toujours exaucés, mais le caractère de révolte est toujours là, grisant aussi, oui, c'est le mot, même chez Pabst. Il y a quelques différences majeures entre la pièce et le film. Des grandes chansons d'après Villon, *La Ballade de la grosse Margot*, et *Tango Ballad* quand Macheath vit au bordel, ne sont nulle part dans le film. Le personnage de Lucy, non plus, n'est pas dans le film. Dans la pièce, elle est la fille du geôlier et a un combat redoutable avec Polly, la fiancée de Macheath. C'est

un changement majeur, mais qui ne détruit pas le ton du récit. Dans la version de Brecht, comme dans celle de **The Beggar's Opera**, Macheath doit être pendu mais il est libéré au dernier moment. À la demande de Pabst, Brecht a réécrit un épilogue original, celui de la banque des gangsters.

— **La Tobis avait lancé ce gros bateau, L'Opéra de quat'sous, et si la circulation des copies a fini par être chahutée, ce n'est pas à cause d'une mauvaise question, mais plutôt à cause de la montée du nazisme. Y a-t-il d'autres facteurs?**

— Naturellement, les gentils nazis détruisaient beaucoup de films, comme toutes les oeuvres modernes... Aux États-Unis, un négatif original de la version allemande a heureusement été sauvé; elle est même disponible de nos jours sur vidéo. Si les dialogues de la version française ont été réduits, c'est à cause de la traduction d'André Beaupré. Dans la version allemande, il y avait cette réplique de Peachum à Fitsch : «Si tu as la colique, ne dis ça à personne parce que c'est seulement dégoûtant.» La réplique française était : «Si tu as mal au coeur, ne dis pas ça.» Le sens de plusieurs répliques était ainsi modifié, allégé. Ça c'est une chose imbécile au cinéma. Et les copies circulaient comme ça. Comme on peut voir, ça n'a rien à voir avec le nazisme.

— **Comment vous y preniez-vous pour les prises de son en direct avec les acteurs-chanteurs?**

— Le chef du son, Massolle, était un des inventeurs du système Tri-Ergon, un système avec lequel on coupait le son directement dans le négatif. À l'époque de **L'Opéra de quat'sous**, derrière la scène où un acteur chantait, il y avait un chef d'orchestre avec une vingtaine de musiciens, et moi, avec mon chronomètre. Pabst n'acceptait pas les «playback», même pour **Don Quichotte** où il a fait chanter une mélodie à huit ou dix reprises à la célèbre basse Chaliapine. Le music-hall était populaire aux États-Unis et on se servait déjà beaucoup du «playback», mais jamais Pabst, d'ailleurs comme partout en Allemagne. Les Américains étaient plus avancés à ce sujet-là. Dans la version allemande, pour la scène d'ouverture où un chanteur (l'acteur Ernst Busch) fredonne **Mack the Knife** devant Polly, il y a eu dix-huit coupures sonores.

— **Y a-t-il d'autres films qui ont été transformés par la traduction, censurés?**

— Si on exclut le fait que les nazis détruisaient tout et que malgré cela les copies originales ont été rescapées, **Kameradschaft** est le film qui a été le plus amoché, en cours de distribution. En France et au Québec, on peut encore voir cette version qui, au moins, comporte la fin originale. La fin originale donnait ceci : des mineurs brisent une grille, la Frontière 1919, qui sépare la mine allemande et la mine française, et vont fraterniser dans la camaraderie, avec des musiques. Mais des douaniers français et allemands, pendant la fête, se dirigent dans la mine et commencent à rompre cette entraide entre deux nations, en rétablissant la grille de séparation des territoires, et en disant : «Ah, ça tiendra bien.» Mais en Angleterre, les

principaux distributeurs ont coupé cette scène des douaniers avec leur barrière.

— **Est-ce à cause d'une situation particulière de tension politique?**

— À ma connaissance, non. C'est en quelque sorte un grave jugement esthétique porté par ces responsables, qui ont évalué que la scène finale portait un jugement politique tendancieux. C'est grave parce qu'il y a encore beaucoup de copies de cette version en circulation et cela amène une mauvaise connaissance de Pabst. On perd la merveilleuse impression douce-amère de la fin. Il m'est arrivé de voir cette version dans quelques salles du Canada, dans les années 80 et, chaque fois, de retenir l'attention des spectateurs immédiatement après la projection, pour leur raconter la vraie finale du film. Parce que j'y tiens à cette vraie finale!

— **Ce qui est unique dans ce film, c'est de voir des acteurs français qui parlent français et des acteurs allemands qui parlent allemand.**

— C'était une des premières fois qu'on travaillait ainsi pour un film «no man's land». C'était comme une véritable histoire qui était arrivée, où des Allemands allaient aider des Français. Courrières était considéré comme un symbole de grande union entre les ouvriers. Beaucoup de tensions ont conduit à la Première Guerre mondiale. Dix jours avant que la guerre éclate, il y avait un grand rassemblement de socialistes, à Paris. Le parlement était presque majoritairement socialiste. Les socialistes disaient que, dans le cas où une guerre éclaterait, ils déclencheraient une grève générale. Huit jours plus tard, Jaurès était assassiné. Les socialistes français accusaient des impérialistes allemands, et vice-versa. C'est alors que tout le monde a commencé à s'entre-tuer. La fin assez pessimiste de **Kameradschaft** a été faite en considération de ces événements. Pabst m'a déjà dit, au début des années 30, qu'il voulait faire trois films : **Quatre de l'infanterie** (sur la guerre 1914-1918), **Kameradschaft** (le combat pour la fraternisation), et un film

L'Opéra de quat'sous



«sur la guerre prochaine». C'est curieux. Il était peut-être en contact avec un courant de semi-gauche, un courant qui devenait nazi.

— **Parlez-nous donc de Don Quichotte, une autre aventure avec un tournage en deux versions.** (4)

— Paul Morand écrivait un scénario d'après **Don Quichotte**. Un financier grec en Angleterre, qui payait déjà pour le scénario, a approché un producteur (5). Avant même que toute l'équipe soit formée, une fortune commençait à être dépensée. On a trouvé récemment ce genre de situations pour d'autres films comme **Heaven's Gate**, **One from the Heart** de Coppola et **Bethune**. Imaginant dans le rôle-titre, Chaliapine, une des plus grandes basses qui ait jamais vécu, ce financier a dit au producteur : «Qu'est-ce que vous diriez si on faisait un film sur Don Quichotte?» Ils ont obtenu des droits et, avec plusieurs millions de francs, ils ont engagé Chaliapine et se sont mis à la recherche d'un metteur en scène. D'abord, ils voulaient absolument que ce soit Charles Chaplin. Et ils voulaient aussi que la musique du film soit composée par nul autre que Maurice Ravel. Maurice Ravel était engagé, il avait commencé à composer les **Chansons à Dulcinée**, mais quand il a dit aux producteurs que ça lui prendrait un an et demi ou deux ans pour terminer, les producteurs n'étaient plus autant emballés. Alors Maurice Ravel leur a suggéré de s'adresser à son élève Jacques Ibert qui a finalement accepté. Dans l'oeuvre de Ravel, on retrouve d'ailleurs **Don Quichotte à Dulcinée**, toujours avec le texte de Paul Morand. Paul Morand, lui, a beaucoup déploré cette décision des producteurs et il n'aimait plus le film, quoique la musique de Jacques Ibert était magnifique.

— **Et comment Chaplin avait-il réagi à cette proposition?**

Don Quichotte



(4) Deux versions, donc deux mises en scène.

(5) Selon Jean Ozer, le nom de famille du financier grec est Bondos, tandis que l'autre associé était Michel Salkind, le producteur de *La Rue sans joie* de Pabst. Le fils Alexandre et le petit-fils Ilya Salkind sont les producteurs de *Superman 1.2.3.*

— Chaplin a dit : «Ah non! Je n'ai pas le temps! Mais pourquoi ne prendriez-vous pas mon assistant Jean de Limur?» De Limur avait travaillé avec Chaplin depuis **L'Opinion publique**. On l'a engagé immédiatement pour la version française. John Farrow, le père de Mia Farrow, était engagé pour la version anglaise. Les producteurs se sont protégés curieusement. Ils voulaient avoir une mise en scène faite par quelqu'un qui venait d'avoir beaucoup de succès et ils ont fait signer un contrat à Charles Deschamps, inconnu de nos jours. Il avait réalisé un film qui marchait bien, **Le Rosier de madame Husson**. Comme ils croyaient avoir besoin d'un cinéaste dit d'avant-garde, ils ont engagé, en plus, Walter Ruttmann, connu pour son film **La Mélodie du monde**, toujours considéré comme un classique. Paul Falkenberg, le monteur qui travailla avec Lang, et ensuite avec Ruttmann, était aussi engagé en plus des quatre personnes à la réalisation.

— **De nos jours, avec l'utilisation systématique, et peut-être trop systématique du doublage, on entend peu parler de tournages en deux versions, et encore moins de deux cinéastes engagés pour une même version. Qu'il s'agisse du cinéma d'hier ou d'aujourd'hui, et sans projet concerté de coréalisation, on imagine plutôt mal, en fait, deux cinéastes se confrontant ou rivalisant pour une même réalisation.**

— Ces cinéastes préparaient leurs tournages respectifs, mais ils n'ont rien tourné! Peut-être que les riches producteurs voulaient en venir à choisir eux-mêmes leur réalisateur, en voyant les résultats de différentes sortes de tournages. C'était un gag, c'était une vraie farce! C'est plus tard que Paul Morand a écrit un petit roman satirique à partir de ces événements de production, **France la douce**.

— **Est-ce que l'arrivée de Pabst a provoqué un grand balayage dans cette organisation si particulière?**

— Avant que Pabst arrive, la catastrophe c'était que des millions de francs avaient été dépensés sans que rien ne soit officiellement tourné. Il y eu un gaspillage incroyable de temps, d'argent et d'énergie. Pabst avait connu un succès énorme avec **L'Opéra de quat'sous** et c'est vers lui que les producteurs se sont finalement tournés, pour sauver le bateau de deux versions. Jean de Limur est devenu l'assistant à la réalisation. John Farrow était le superviseur des dialogues anglais. Ruttmann et Deschamps avaient été payés. Ils sont partis en laissant la place à Pabst qui en était venu à s'imposer plus qu'eux dans ce projet. C'est encore Pabst qui m'a amené dans ce beau projet, pourtant difficile à construire, puisque les producteurs maintenant fauchés coupaient toujours des scènes. Mon premier montage durait moins que soixante minutes, au lieu de trois heures ou quelque chose comme ça. Ce qui n'est rien du tout. Il aurait fallu confier plus tôt cette réalisation à Pabst.

— **Vous n'avez pourtant pas rallongé magiquement le film pour qu'il fasse au moins une demi-heure de plus.**

— On a tourné en une semaine, à Paris, le très patient Chaliapine qui interprétait dix chansons persanes de

Jacques Ibert sur des histoires de vins, etc. Il y avait une scène par chanson, dont cinq retenues au lieu de dix. Il y a d'excellentes scènes dans ce film et une des meilleures que j'ai jamais montées est celle des moulins à vent. **Don Quichotte** existe toujours dans la version française au Québec et je dis qu'il ne faut pas regarder la version anglaise parce qu'elle est complètement ratée, à mon avis. La version française respecte vraiment l'esprit de Cervantès et de Paul Morand.

— **Avant Don Quichotte, vous aviez monté L'Atlantide et c'est jusqu'à la fin de 1938, que vous avez formé équipe avec Pabst. Vous avez dit que Pabst vous reprenait dans tous ses contrats, mais pourquoi ne l'a-t-il pas fait pour toutes ses réalisations subséquentes jusqu'en 38-39?**

— Après **Don Quichotte**, **A Modern Hero**, que je n'ai pas monté, était tourné aux États-Unis, à la Warner Bros. Les gens de la Warner avaient une nouvelle conception du montage, celle d'une nouvelle vogue du bon goût américain, et des transitions rapides. Boum! Boum! Boum! Pour moi, ce n'était rien du tout. Je refusais de me convertir à cette méthode. Les gens de la Warner désiraient de plus en plus un monteur «à l'américaine». Ils espéraient toujours qu'un nouveau monteur associé à eux apprenne bien sa leçon, comme un écolier. C'est ce qui explique mon éloignement.

— **Et vous, que faisiez-vous de votre côté, quand vous ne montiez plus pour Pabst?**

— J'avais quitté l'Allemagne en 1932 pour m'installer à Paris, un peu avant l'élection d'Hitler, où j'ai réalisé le documentaire **Le Monde en armes**, pour la Société des Nations. Je montais plusieurs films de Pierre Chenal, mais pas vraiment de projets extraordinaires, à l'exception de **De Mayerling à Sarajevo** du génial Max Ophüls (même si ce n'est pas son meilleur film). Je l'avais rencontré par hasard dans une rue de Paris et il m'avait offert de travailler pour lui. Un an avant que la guerre éclate, tous les étrangers qui vivaient en France, à ce moment-là, devaient soit quitter le pays, soit s'engager pour la Légion. De 39 à 42, j'ai dû être soldat, au Maroc. Enfin, ce sont des copains, dont le monteur Laszlo Benedek, qui est devenu plus tard le metteur en scène de **The Wild One**, qui m'ont procuré un visa pour l'Amérique. Un peu après mon arrivée à New York, j'étais monteur pour le doublage des versions étrangères de l'armée américaine, aux **Signal Corps**. Le coordonnateur de ce service-là s'appelait Nelson Rockefeller, et il a fait des arrangements pour que je sois le monteur de Jean Renoir pour son film pacifique **Salute to France**, avec la musique de Kurt Weill. Je me retrouvais un peu en terrain familier. Et Renoir aimait s'associer à des Allemands. Renoir essayait de faire une carrière américaine et on disait de lui : «Il n'est pas des nôtres, etc.» En somme, on n'acceptait pas, aux États-Unis, ce grand Français qui a fait tant de chefs-d'oeuvre.

— **Mais revenons à vous et à Pabst. Avant votre service militaire au Maroc et l'éclatement de la Deuxième Guerre mondiale, Pabst ne semblait pas être au meilleur de sa forme. Que se passait-il selon vous dans son orientation**

**vis-à-vis du cinéma? Auriez-vous aimé continuer à être associé à lui, si ce n'avait été de cette conversion au montage de type «américain» que vous refusiez?**

— D'abord, il a essayé de me garder avec lui. Mais pour les raisons que j'ai dites, il n'a pas pu. Pabst s'intéressait au théâtre allemand expérimental à New York. Toutefois il persistait, avec sa famille, à demeurer en Allemagne. Il n'était pas prisonnier de guerre, mais un agent de liaison. Il faisait partie d'un groupement paneuropéen, franco-allemand, avec le ministre français des Affaires étrangères, Aristide Briand. Au départ, ce groupement était antinazi et démocratique. Quand Otto Abetz est devenu gouverneur nazi en France, des paneuropéens se sont ralliés au mouvement nazi. Entre-temps, Pabst pouvait dire : «On ne sait jamais, dans cent ans peut-être, plus personne ne parlera d'Hitler, mais au moins il y aura la création d'une Europe unifiée.» Même si Pabst ne s'est jamais affiché comme un fasciste exterminateur (car il n'était pas du tout comme ça, fondamentalement), moi, j'avais l'impression qu'il acceptait la dictature en Allemagne, comme l'empereur Napoléon. Cette association à des antisémites qui ne défendaient pas les mêmes choses que lui devenait une aventure dangereuse. Les cinéastes allemands d'aujourd'hui ont vu l'effondrement du Mur de Berlin, et une nouvelle ouverture sur le monde : c'est la réalisation d'une fraternisation, mais, heureusement, sans le déclenchement d'une guerre. Il faut se rappeler qu'à l'époque c'était difficile d'obtenir une carte de travail d'une région à l'autre de l'Europe. C'est dans ce sens-là que Pabst parlait d'une Europe qui devait se développer, de la création d'une Europe entière, mais, à un moment donné, avec un appui ambigu pour la guerre <sup>(6)</sup>.

— **Vous disiez tantôt que, dans L'Opéra de quat'sous,**

Paracelsus



(6) Paul Falkenberg, l'ancien assistant de Pabst pendant l'époque du muet, mentionnait en 1955 que le cinéaste demeurait en Allemagne pour sauver sa famille, sa femme et son fils de quinze ans, menacés par les nazis. (Interview par Gedeon Bachman, Cinémathèque, numéro 3, Six Talks on G.W. Pabst, New York, 1955.)

**Pabst maintenait le fil conducteur d'une virulente critique sociale. Il semble qu'il en soit venu à se trahir lui-même par cette association avec ce groupement, ou encore, qu'il en soit venu à commencer une nouvelle vie, assez éloignée du cinéma. Par rétrospection, et contrairement à Brecht, c'est comme s'il n'y avait pas, de la part de Pabst, de «serment» de fidélité, de cohérence, contenu dans L'Opéra de quat'sous.**

— Oui. Et c'est quelque chose qui me faisait peur. C'était l'artiste en déchéance. C'était difficile de parler de toutes ces questions-là avec Pabst, parce qu'il protégeait farouchement sa vie privée. À l'époque, je pouvais dire ce qui me déplaisait dans la nouvelle orientation de Pabst. Mais avec le souvenir du très grand artiste à l'oeuvre, un des très grands, doué d'un talent fou, je ne disais pas tout sur ma surprise et ma déception de son attitude politique. Et je dis bien attitude politique, parce que Pabst, selon moi, comme cinéaste, n'a jamais réalisé de films de propagande nazie. **Paracelsus** est considéré comme son seul film nazi, mais je crois que c'est une mauvaise interprétation. Pabst a refusé de franchir le pas ultime au département de cinéma de Goebbels, et est retourné en France, renvoyé par le gouvernement autrichien. Mais ça n'enlève pas l'imposture politique inconsciente dans laquelle se trouvait Pabst, pendant un temps.

— **Quel est le summum de l'expression artistique de Pabst, celui qui fait que vous adorez toujours le cinéma, celui qui vous a fait cheminer dans le cinéma, même si vous ne raffolez pas de tous ses films, et que vous vous démarquez de ses positions politiques précises?**

— Pabst est un des plus grands maîtres du muet, au temps du Kammerspiel. Il a aussi fait pendant cette période des miracles avec Louise Brooks, qu'il n'aurait pas pu faire sans elle, parce que Louise Brooks était un trésor unique, une pierre précieuse. Même des films comme **La Rue sans joie** et **Un Amour de Jeanne Ney**, tournés sans elle, laissent percer une maîtrise absolue et très raffinée du muet. Avec Moholy Nagy qui enseignait au Bauhaus, il fut un des initiateurs de ce qu'on pourrait aussi appeler un néo-réalisme avant la date, mais un néo-réalisme allemand.

— **C'est la Nouvelle Objectivité.**

— C'est ce que je préfère de Pabst. Nagy et Pabst se connaissaient, tout en parlant peu de leurs films. Après le courant expressionniste, lui et Nagy ont poussé très loin leurs recherches de l'esprit de Bauhaus, de la ligne droite, simple, mais sans la sécheresse qu'on reproche parfois aux fondateurs du Bauhaus. Pabst ne voulait pas qu'une source de lumière vienne d'un côté inattendu de l'action. S'il y avait une fenêtre, la lumière venait de la fenêtre. Dans les films expressionnistes, la lumière pouvait venir d'en bas, sous les pieds. Le contemporain Fassbinder, lui, a poussé très loin ce réalisme social, comme dans **Berlin Alexanderplatz**. Un film ne vieillit pas si on a utilisé tous les moyens techniques disponibles, et si cette technique a été entièrement exploitée pour transmettre le message qu'on voulait faire passer. C'est le cas de **Kameradschaft**. La construction narrative de **Kameradschaft** est forte et je suis toujours étonné de voir le



Louise Brooks dans **Loulou**

résultat du tournage et du montage, en considérant les moyens à notre disposition en 1929-30. Pour ce film, je travaillais dix-huit heures par jour et coupais la pellicule avec des ciseaux! C'est mon film préféré de Pabst. Je suggère aux gens de chercher à voir ce film magnifique, dans la version intégrale bien sûr. C'est du Pabst comme il aurait toujours dû le faire, très «matter of fact», élégant et touchant comme un film de Renoir. Grâce à ce film, j'ai aussi pu être monteur un peu partout. Il était ma référence absolue pour mes engagements comme monteur.

P.-S. Ce texte est extrait d'un livre à paraître.

On trouvera à la page 10 quelques titres de films de Pabst disponibles en vidéo.