

Le purgatoire de Lola Montès

Martin Girard

Number 176, January–February 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49718ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Girard, M. (1995). Le purgatoire de Lola Montès. *Séquences*, (176), 46–48.



Martine Carol

Le purgatoire de LOLA MONTÈS

Lorsque Max Ophuls entreprend le tournage de *Lola Montès* le 28 février 1955, les producteurs français et allemands s'attendent à ce qu'il livre «le plus grand film européen de l'histoire». Ils n'ont d'ailleurs rien ménagé pour qu'il en soit ainsi: un budget de 648 millions d'anciens francs, 12 000 figurants, 12 700 costumes, 32 robes pour la vedette Martine Carol, des décors somptueux, un tournage à Paris, à Munich, en Bavière et sur la Côte d'Azur, etc. Tout cela pour raconter la vie d'une courtisane scandaleuse de la première moitié du XIX^e siècle. Le choix de Martine Carol, sex symbol de l'époque, dans le rôle titre devait suffire en soi à émoustiller le public avide de performances osées. Quant à Ophuls, il était au sommet de sa gloire d'auteur, venant de signer coup sur coup les très estimés *La Ronde*, *Le Plaisir* et *Madame de*.

Le scénario, écrit par Ophuls, Annette Wademant et Franz Geiger, est adapté du roman *La Vie extraordinaire de Lola Montès* de Cecil Saint-Laurent. On y découvre Lola Montès comme héroïne d'un spectacle de cirque qui raconte sa propre vie à travers plusieurs tableaux spectaculaires. Nous découvrons alors, dans une série de flash-back, divers épisodes de cette existence hautement romanesque. De Franz Liszt au roi de Bavière, la belle Lola multiplie les amants comme autant d'aventures exotiques. Mais on revient toujours au présent, dans ce cirque baroque où la gloire fanée de Lola est livrée en pâture à un public avide de potins et de détails scabreux. Le film navigue ainsi entre l'ivresse des grands amours et le désenchantement.

Construit de façon audacieuse et tourné dans un style résolument expérimental, *Lola Montès* innovait à bien des égards. Ophuls employa le cinémascope avec un astucieux système de caches qui lui permettait de réduire à volonté le format de l'image, selon qu'il jugeait utile ou non d'avoir le plein écran scope. Le cinéaste employa la couleur de façon expressionniste, allant même jusqu'à peindre en rouge le pavé de certaines routes de campagne pour conférer aux plans extérieurs le même niveau de stylisation que les plans tournés en studio. Film insolite, baroque, d'une beauté à couper le souffle et d'un lyrisme flamboyant, *Lola Montès* avait de quoi devenir le *Citizen Kane* du cinéma européen. Au lieu de cela, il en devint

plutôt le *Magnificent Ambersons*, c'est-à-dire un film maudit qui accabla son auteur, provoqua la faillite des producteurs et connut les pires avatars d'exploitation qu'on puisse imaginer...

La compagnie de distribution Gamma lance le film lors d'une grande première au cinéma Marignan à Paris le 22 décembre 1955. Les invités accueillent le film froidement. Durant le cocktail qui suit la projection, ceux-ci évitent même d'en parler. Un climat de gêne paralyse la fête. Ophuls déclare alors à son costumier: «Cela sent le scandale. Vous vous souvenez des paroles de l'Écuyer dans notre film: "Le scandale vaut une fortune. Dans le monde entier, le scandale, c'est de l'or." Je crains, que dans le cas présent, ce soit le contraire.»

Il prend l'affiche le lendemain devant un public qui réagit fort mal. Désorientés par la structure non linéaire du récit et par le style insolite de la réalisation, les spectateurs rejettent le film: ils sifflent, ricangent et sortent de la salle pendant la projection. Plusieurs exigent d'être remboursés et d'autres menacent de casser la baraque. Le soir du 23 décembre, le propriétaire du Marignan doit faire appel à la police pour maintenir l'ordre. Il va même jusqu'à faire précéder les projections d'avertissements expliquant aux spectateurs que *Lola Montès* est un film d'avant-garde. Pour tenter d'éviter la catastrophe, les producteurs coupent le film qui passe de 140 à 110 minutes. Cette nouvelle version sort le 20



Martine Carol

janvier 1956, sans obtenir plus de succès que la première.

Certains critiques sont enthousiastes, mais plusieurs autres emboîtent le pas du public en manifestant une incompréhension décourageante. Devant pareille catastrophe, plusieurs cinéastes réagissent en écrivant une lettre ouverte qu'ils envoient aux journaux. Il s'agit d'Alexandre Astruc, Jacques Becker, Christian-Jaque, Jean Cocteau, Pierre Kast, Roberto Rossellini et Jacques Tati. En voici un extrait: «*Nous pensons que Lola Montès est, avant tout, un acte de respect à l'égard du public si souvent maltraité par des spectacles de niveau trop bas qui altèrent son goût et sa sensibilité. Ce film n'est pas un divertissement. Il donne à réfléchir, mais nous croyons que le public aime aussi réfléchir. (...) Défendre Lola Montès c'est défendre le cinéma en général, puisque toute sérieuse tentative de renouvellement est un bien pour le cinéma et pour le public.*»

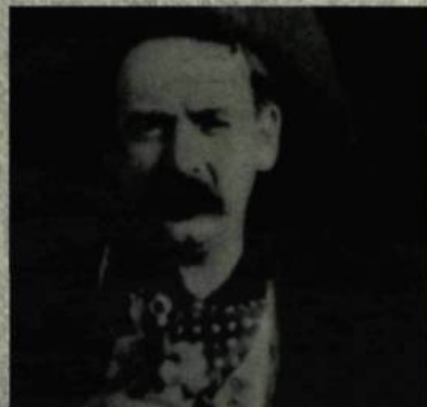
La controverse provoquée par le film est bien représentée par l'initiative du journal *Les Lettres françaises* qui publie deux critiques, une pour et l'autre contre. C'est à Jacques Doniol-Valcroze que revient la tâche de défendre le film: «*J'y vois pour ma part un des plus éblouissants, et un des seuls, accomplissements de l'art baroque à l'écran. On peut aimer ou ne pas aimer le baroque, c'est question subjective, mais c'est une tendance authentique qui doit être discutée avec respect et non pas avec le mépris que l'on accorde aux délires puérils ou aux désordres involontaires. La prodigieuse habileté des moyens techniques employés par Max*

Ophuls ne m'intéresse pas en tant que telle mais parce qu'elle aboutit à un style. La beauté, l'ampleur et la sûreté de ce style devraient forcer toutes les réticences.»

Et c'est à Georges Sadoul que revient la charge d'attaquer l'œuvre d'Ophuls. Le critique commence son article par quelques compliments sur l'emploi du scope et quelq'autres idées techniques. Mais il ajoute bien vite: «*Ces intéressants procédés ou ces jolis trucs ne font pas un film.*» Puis Sadoul s'engage dans une longue attaque contre le romancier Cecil Saint-Laurent dont l'œuvre a inspiré le film. Il lui reproche son absence de rigueur historique et sa légèreté de style, accusant ensuite Ophuls de s'être accordé avec l'écrivain. Ainsi, Sadoul écrit: «*Le papier ne suffit pas à créer la littérature, la pellicule ne fait pas à elle seule du cinéma. Une habile mise sur celluloïd ne donne pas de vraie valeur à un roman-feuilleton.*»

Ce dernier commentaire fait d'ailleurs la quasi unanimité parmi les critiques qui sont contre le film. Insensibles à la forme, ceux-ci ne voient que la surface, c'est-à-dire un sujet en apparence frivole. Max Favalelli de *Paris-Press* décrit le film comme «*une énorme pâtisserie viennoise fade et sans goût (...). La véritable vedette de ce film (une vedette terriblement envahissante et qui ne se fait jamais oublier) est bel et bien une caméra, espieuse comme pas deux et qui ne tient jamais en place.*» Ce commentaire démontre jusqu'à quel point la mise en scène moderniste et distanciatrice d'Ophuls échappe à ceux qui n'entendent le cinéma qu'en termes classiques, c'est-à-dire un style où la caméra et la mise en scène doivent se faire invisibles. →

1903



THE GREAT TRAIN ROBBERY

L'Américain Edwin S. Porter (1869-1941) a eu l'idée de raconter, avec **The Great Train Robbery**, une histoire simple et captivante dont la matière lui a été fournie par la chronique de l'Ouest. Des bandits pillent un train, tuent le gardien du fourgon postal et détrous-sent les voyageurs avant d'être mis hors d'état de nuire. Innovation: le gros plan d'un bandit moustachu mettant en joue le public médusé. Il n'en fallait pas davantage pour créer un genre: le film d'aventures en plein air.

1904



LE MERVEILLEUX ÉVENTAIL VIVANT

Un des plus fidèles à la conception de Méliès du film comme nouvelle forme de création de l'illusion, **Le Merveilleux Éventail vivant** met en scène le cinéaste lui-même, prestidigitateur sur une scène de théâtre. Il fait apparaître une boîte, en tire un éventail, le déploie, y fait apparaître sept femmes, organise un ballet Louis XV, etc., jusqu'à la disparition de tous les acteurs. Un éventail vivant avait déjà figuré, en 1889, dans la féerie «*Le Prince Soleil*», sur la scène du Châtelet, à Paris. →

Les critiques qui n'aiment pas le film ne sont pas en manque de venin. A propos du budget considérable, Jean de Baroncelli du *Monde* ironise: «(...) cent ans après sa mort, et sous forme de fantôme, *Lola Montès* (...) continue de jeter l'argent par les fenêtres. (La) perfection formelle mise à part, rien n'accroche l'intérêt, rien n'émeut, rien ne passionne.» Pourtant ce critique avoue que «les scènes du cirque sont étonnantes. Max Ophuls les a mises en scène avec une sorte de raffinement cruel, de démesure diabolique... ce cirque, c'est véritablement l'enfer.» Mais il ajoute: «Où l'intérêt faiblit, languit même désespérément, c'est lorsque nous abordons aux séquences qui traitent de la vie même de l'héroïne.»

Encore plus obtus sur le plan intellectuel, le critique Louis Chauvet du *Figaro* divague ainsi: «Le brio technique n'est pas tout. Que la caméra bouge c'est très bien; mais que ce soit de préférence autour d'une action non ésotérique et non futile. Mais ici l'on nous promène à travers un insoluble chaos. L'on pousse le mépris de la méthode jusqu'à démembrer les épisodes successifs: on n'en retrace pas les grandes lignes, on les évoque indirectement par leurs détails secondaires.» Même une revue de cinéma sérieuse comme *Positif* passe complètement à côté du film en publiant un texte méprisant intitulé *Le cinéma de la crasse*.

Mais parmi les critiques positives, il y a celle de François Truffaut publiée dans *Les Cahiers du cinéma*. Le futur cinéaste ne ménage pas son enthousiasme comme en fait foi cet extrait: «(...) à force d'entasser des pierres sur cet édifice aérien, Ophuls est arrivé à bâtir une cathédrale entre ciel et terre, pour tout dire un Oratorio (...).» Après une analyse fort perspicace, Truffaut termine par cette dernière observation: «La critique élogieuse d'un film dont on s'est grisé cinq fois en sept jours n'a pas de raison d'être achevée. Je terminerai en soulignant la beauté du dernier plan: Lola dans la ménagerie offre à baiser sa main à travers les barreaux d'une cage aux fauves; la caméra recule en travelling arrière, les spectateurs du cirque avancent en dessous de l'écran en sorte que nous, spectateurs du cinéma, nous mêlons à eux; pour la première fois la sortie d'une salle se fait par l'écran. Tout le film se place ainsi sous le patronage de Pirandello comme du reste l'œuvre entière de Max Ophuls.»

Dans le journal *Horizons*, Hughes Puel ne ménage pas non plus ses éloges: «L'emploi éblouissant du cinémascope, la pratique de l'écran variable, la remarquable bande sonore, l'intelligence de la couleur, le baroque du décor, tous ces éléments si intimement fondus avec les thèmes moraux et métaphysiques du film, font de *Lola Montès* une œuvre de tout premier plan, une manifestation de l'avant-garde du cinéma d'aujourd'hui.»

La controverse n'engendre cependant pas le succès. Des recettes de seulement 100 millions d'anciens francs font de *Lola Montès* un terrible échec financier. Un an après sa sortie, les producteurs tentent le tout pour le tout en remontant complètement le film sans l'accord de Max Ophuls. Ils coupent 20 minutes et offrent au public un nouveau montage qui raconte l'histoire de façon chronologique. Cette version, produite avec la complicité de Martine Carol qui accepte de dire en voix off une narration, sort le 22 février 1957 et ne connaît aucun succès. Hospitalisé des suites d'un problème au cœur, Ophuls meurt en mars de la même année.

Admiré inconditionnellement par les uns et méprisé par les autres, *Lola Montès* risque à cette époque de tomber dans l'oubli. Les copies originales



Peter Ustinov et Martine Carol

sont vendues à rabais et c'est la version de 90 minutes qui circule plus souvent qu'autrement dans les cinémas de quartier et de province. C'est cette version qui sort à Londres en novembre 1957, dans l'indifférence totale. Mais le fait d'avoir d'illustres admirateurs permet au film d'acquiescer avec les années un véritable statut légendaire, notamment aux États-Unis où il demeure inédit jusqu'en 1969.

La version de 110 minutes ressort à Paris à l'automne de 1968. À cette occasion, Claude Veillot écrit dans *L'Express*: «Le public va pouvoir juger en appel. *Lola Montès*, refoulé depuis treize ans dans le purgatoire des grandes œuvres non conformistes, ressortira bientôt à Paris. Avec les honneurs qui lui sont dus. (...) Les grandes œuvres doivent mûrir. Peut-être comprendra-t-on mieux, aujourd'hui, le mot d'Audiberti devant ce film trompeusement léger, faussement futile, d'une frivolité déchirante: "Je cède au stupéfiant vertige du chef-d'œuvre."»

Le *Nouvel Observateur* surenchérit: «Film funeste,

baudelaire, qui brisa la carrière de Martine Carol, ruina son producteur, et causa la mort de Max Ophuls. Demeure l'un des plus beaux du monde. Seul Stroheim avait su, avant Ophuls, allier le faste des palais, le struc et les flonflons aux déchirements d'une âme. À revoir ou à découvrir, selon l'âge, de toute urgence.»

Aux États-Unis, le film sort évidemment dans un circuit limité de salles de répertoire. Mais les plus grands critiques de l'heure en vantent les mérites, en particulier Andrew Sarris du *Village Voice* qui écrit: «Ophuls est le maître d'œuvre d'une envoiante fantasmagorie, un canevas lumineusement mobile sur lequel est peinte l'éphémère vanité de l'animal humain. Mais même en exposant sans merci les faiblesses de ses héros, Ophuls n'obscurcit jamais leur noblesse spirituelle. (...) Ainsi, *Lola* offre son corps mais jamais son âme. *Lola Montès* est un grand film pour tous les amoureux d'art, pour tous les amoureux de cinéma et, surtout, pour tous les amoureux de l'art du cinéma. *Lola* vit comme Kane et Kong, éternelle et impérissable.»

Dans le magazine *Life* de juin 1969, Richard Schickel écrit: «Peu importe ce que nous réserve le reste de 1969, la sortie de la version originale du dernier film de Max Ophuls, *Lola Montès*, doit être vue comme un des principaux événements de l'année. Ne pas avoir vu ce film équivaut à ne pas avoir vu *Intolerance* ou *Greedy* (...).»

Depuis la fin des années 60, le film d'Ophuls occupe la place qui lui revient dans les annales du cinéma. En fait, *Lola Montès* est devenu avec le temps un véritable film culte. Pas étonnant qu'en 1980, dans un article qu'il lui consacre dans *Le Figaro*, Michel Marmin qualifie

le film de «cathédrale». Je lui laisse la parole en guise de conclusion: «Si l'on me demandait d'établir une liste des dix et même des cinq plus beaux films de toute l'histoire du cinéma, le seul que je choisirais sans hésitation serait certainement *Lola Montès*, cette œuvre qu'une étrange malédiction a longtemps réservée au plaisir quasiment exclusif de quelques cinéphiles (...). *Lola Montès* est sans doute l'un des rares films au sujet desquels il soit véritablement permis de parler de cinéma total, l'un des seuls dont les ambitions artistiques soient comparables à celles d'un Richard Wagner, et je pèse mes mots. En effet, la vie et ses simulacres se mêlent et se confondent dans une trajectoire vertigineuse, laquelle débouche sur une vision du monde entièrement dominée par le sentiment de la mort et marquée aux griffes d'une implacable dérision. (...) On n'en finira jamais de découvrir, ou plus exactement de redécouvrir *Lola Montès*.»

Martin Girard