Cet homme a existé ! Modigliani 1884-1921

Valérie Vignaux

▶ **To cite this version:**

Valérie Vignaux. Cet homme a existé ! Modigliani 1884-1921. 1895 revue d'histoire du cinéma, 2001, Max Ophuls, 34-35, pp.303-318. 10.4000/1895.201 . halshs-01170452

HAL Id: halshs-01170452
https://shs.hal.science/halshs-01170452

Submitted on 1 Jul 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Cet homme a existé ! Modigliani 1884-1921 »

par Valérie Vignaux

Honorer les chefs-d'œuvre est une expérience que nous devons conserver vivante.[1]

Après avoir réalisé *Lola Montès*, Max Ophuls a pour projet de tourner un film consacré à Modigliani. Malgré la réputation attachée à sa personne (« de nombreux producteurs ne voulaient pas entendre parler de lui. Avec Ophuls, disaient-ils, c'est l'échec commercial assuré. »)[2], malgré les difficultés rencontrées pour *Lola Montès*, le scénario écrit au cours de l'année 1956 devait être filmé durant l'été 1957 et produit par la société Franco-London Film (déjà productrice de *Madame de...*). L'entrée en clinique d'Ophuls puis sa mort en ont empêché l'exécution. *Modigliani* a pourtant été réalisé par Jacques Becker sous le titre de *Montparnasse 19*. Cette transmission d'un cinéaste à l'autre n'est pas fortuite, Max Ophuls lui-même l'avait souhaitée et Jacques Becker le rappelait :

> Lorsque Max Ophuls est tombé malade il avait envisagé avec son producteur, qui avait été le voir en Allemagne, un éventuel remplacement. Je sais que Max avait alors prononcé mon nom.[3]

Ophuls-Becker

En nommant Jacques Becker, Max Ophuls, malgré les différences

1. Max Ophuls, « Mon expérience », *Cahiers du cinéma* n° 81, mars 1958.
2. Témoignage de Ralph Baum, « Max, désordre et génie », recueilli par Claude Beylie, *Max Ophuls*, Lherminier, 1984.
3. Claude de Givray, « Jacques Becker : J'ai voulu faire un autre film », *Arts*, avril 1958.

éclatantes, faisait état d'une parenté cinématographique en accord avec ce qu'il pouvait déclarer :

> Je crois aux auteurs et non à la nationalité des films. Il n'y a pas plus de films américains que de films français. Il y a des films de Fritz Lang et ceux de René Clair. Par ailleurs il me semble plus intéressant de parler de la communauté des choses que de leurs différences d'autant que le cinéma est un métier surprenant par la faculté qu'il a d'égaliser les conditions humaines.[4]

On retrouve d'une œuvre à l'autre la présence choisie de collaborateurs de création, comme Annette Wademant qui fut pour Jacques Becker la scénariste d'*Édouard et Caroline* et *Rue de l'Estrapade* et qui rejoint Ophuls pour *Madame de...* et *Lola Montès* :

> Max Ophuls m'a proposé un contrat à l'année, c'était la possibilité d'être indépendante. J'ai été engagée par Ophuls comme consultante féminine, j'apportais l'œil, le jugement de la femme.[5]

Mais aussi celles de Jean d'Eaubonne[6], de Marc Maurette[7] ou l'emploi de comédiens comme Simone Signoret et Serge Reggiani[8], Daniel Gélin ou Louis Jourdan. Proximité que Max Ophuls avait affirmée à James Mason lorsqu'il lui recommandait Jacques Becker en réponse à son désir de faire un film en France[9]... Quelques-uns des faits connus qui ont incité Becker à reprendre ce projet alors que déjà il pensait réaliser *Le Trou*. Il avait là un scénario achevé, très écrit, et certains des contrats, comme ceux de Gérard Philipe, de Christian Matras et de Georges Annenkov, étaient déjà signés, ce qui pour le cinéaste impliquait une relative abdication. Il réalise ce film dédié à la « mémoire de Max Ophuls » et à l'évidence :

---

4. Max Ophuls, « Hollywood, petite île... », *Cahiers du cinéma* n° 54, décembre 1955.
5. Annette Wademant, propos recueillis par l'auteur, Paris, le 6 février 1992.
6. Décorateur de la plupart des films de Jacques Becker et des films français des années cinquante de Max Ophuls.
7. Assistant de Jean Renoir, Jacques Becker et de Max Ophuls pour *Madame de...*
8. Un des couples de *La Ronde* avant de former celui de *Casque d'or*.
9. François Truffaut et Jacques Rivette, « Entretien avec Max Ophuls », *Cahiers du cinéma* n° 72, juin 1957.

> le seul hommage que Becker pouvait rendre à Ophuls était de repenser toute l'œuvre en fonction de son optique personnelle, à cent lieues, on le conçoit, de l'auteur de *Lola Montès*.[10]

Volonté d'auteur ou conscience d'une pratique qui lui vaudra d'être assigné devant les tribunaux par Henri Jeanson, l'auteur du scénario original[11].

Le scénario

Le scénario intitulé *Modigliani*, conservé à la Cinémathèque Universitaire[12], est un document de 176 pages, daté du 15 novembre 1956 et authentifié par le tampon de la société Franco-London Film. La présentation classique sépare en deux colonnes la description des 720 plans numérotés, des dialogues. La valeur des plans est indiquée par des abréviations « P.E, P.R, P.A, G.P », les mouvements de caméra sont décrits de manière très précise: d'abord l'abréviation « Trav », puis une phrase décrit « l'appareil » qui recule ou avance ou accompagne les personnages en « Pan ». Abréviations qui à l'évidence renvoient à des appellations conventionnelles: plan d'ensemble, plan rapproché, plan américain, gros plan, travelling et panoramique. Ainsi on se trouve face à un découpage qui sans doute aurait pu être modifié au cours du tournage mais qui sur le papier, déjà, nous livre une écriture cinématographique, pleinement consciente d'elle-même.

Le commentateur

Le *Modigliani* d'Ophuls est construit en quatre périodes désignées par l'intervention d'un « commentateur » dont nous n'entendons que la voix. Cette voix ouvre le film, elle accompagne un choix d'images fixes mises en mouvement par des effets d'appareil ou de

---

10. Eric Rohmer, *Arts*, avril 1958.
11. Pour plus de détails concernant la réalisation de Jacques Becker, se référer à notre ouvrage, *Jacques Becker ou l'Exercice de la liberté*, Cefal, Liège, 2000.
12. Je remercie la Cinémathèque Universitaire, en la personne de Geneviève Le Baut, pour avoir mis à ma disposition ce scénario.

trucage, elle précise la réalité historique de la fiction, mais surtout elle compose une déclaration d'intentions de la part du cinéaste. Alors que nous découvrons une photographie de Modigliani nous entendons:

> Cet homme a existé! Modigliani 1884-1921, a vécu sa légende à Montparnasse... Vie intense et infernale... Drogue, alcool, drames quotidiens... Incompréhension, égoïsme... Indifférence!... Les tableaux dont il n'obtenait pas cent francs sont aujourd'hui avidement recherchés par les musées... et par les fils de ces millionnaires qui laissèrent Modigliani crever de faim. Les modèles de Modigliani n'étaient que des prétextes. Il ne les copiait pas. Il les interprétait à sa manière qui était celle d'un poète inspiré... De ces modèles ne subsistait que l'idée émouvante.

Puis alors que la photo pâlit derrière un nuage de fumée:

> C'est une idée de ce que fut la vie légendaire de Modigliani que nous avons tenté de suggérer... une idée...

À la photo succèdent des couvertures de livres en enchaîné

> qui accusent la gloire universelle de Modigliani [...] À Paris par André Salmon, Francis Carco, Maurice Raynal, Jean Cocteau, Blaise Cendrars... à New York, à Florence, à Venise, à Milan, à Rome, à Genève, à Berlin, à Tokyo, partout où pour vivre, les hommes ont besoin d'aimer. Et d'admirer. [...] [Et dans] l'enchaîné rapide des livres se forment en surimpression des tableaux de Picasso, Klee, Kisling, Derain, La Fresnaye, Fernand Léger, Soutine, Chagall, Matisse, Utrillo etc. Toiles cubistes, abstraites, surréalistes, fantastiques. Ils se mêlent, s'entrecroisent, se confondent et donnent ainsi une tourneboulante synthèse de ce que fut la peinture aux environs de 1920 [...] À Montparnasse, magique foyer de recomposition où la beauté aux mille et un visages, mille et une fois changeait d'expression, à Montparnasse, véritable forge de peinture en fusion et en effusion, pays contrasté de la quatrième dimension et des floraisons exaltantes... [...] Les tableaux deviennent alors de vrais décors: fragments de rues, de terrasses de cafés, d'ateliers, d'escaliers, de boîtes

> de nuit (tous des éléments de décors qui reviendront plus tard dans le film). Flous comme des visions, ils passent – en transparence – devant Modigliani… Tout cela est diffus… diffus. […] Malade, étranger dans des rues étrangères, poussé par on ne sait quelle fatalité, errant et divaguant au hasard de nuits sans étoiles et de jours sans espérance. Vers quoi le portaient ses pas?

Le film tel qu'il est décrit ici prend littéralement la forme d'un livre d'images. Une origine littéraire affirmée par les nombreuses citations qui ponctuent le scénario (Balzac, Nerval, Baudelaire, Dante, Rimbaud), et stylisée par la présence d'un « commentateur ». Ce narrateur, figure littéraire, incarne l'auteur, ici un metteur en scène, son intervention crée une distance et s'oppose ainsi à une identification qui prendrait les voies du réalisme. Les effets visuels décrits (fondus enchaînés de couvertures de livres et de tableaux) forment une métaphore du film lui-même, suite d'images associées selon les désirs du cinéaste, dans une volonté de stylisation, d'écriture cinématographique. Comme le peintre, il interprète le monde; à partir de la réalité sensible il crée de la représentation et livre au regard une « idée émouvante ». Cet avant-propos différencie immédiatement la création, « magique foyer de recomposition », du réel où elle s'élabore; l'acte échappe, il est « en fusion et en effusion », principalement magique et infernale. Modigliani est un être de légende parce qu'il incarne la figure mythique de l'Artiste maudit. Ce narrateur, qui signale l'écoulement du temps (la voix venant expliciter les ellipses car le récit se déroule sur une année, d'un hiver à l'autre), est à l'égal du chœur de la tragédie antique, il évoque cette fatalité à laquelle ne peut se soustraire Modigliani, être de chair et de sang, condamné à l'errance, en proie à son destin, l'hiver de sa vie.

Ainsi c'est par l'entremise des déplacements de Modigliani que nous découvrons les autres personnages et les décors qui leur sont associés. Modigliani fuit Béatrice et la violence de leur relation entretenue par la consommation d'alcool et de stupéfiants. Il se rend chez Rosalie, patronne d'un café, à la recherche d'alcool et rencontre le professeur qui enseigne le dessin à l'Académie de la Grande Chaumière. Il rentre chez lui mais Sborowsky, son voisin et marchand, l'entraîne au dehors. Ses pas le mènent à proximité du Dôme, il y retrouve Béatrice qui l'attend à la terrasse, Jeanne envoyée par le

destin (elle poste une enveloppe dont on apprendra qu'elle est vide) se fait reconnaître. Il retrouve Jeanne à l'académie de dessin et il la raccompagne chez elle. Il déserte la fête qui se déroule au Jockey, rentre chez lui et retrouve Jeanne. Elle décide de quitter le domicile familial pour vivre avec lui, mais en est empêchée par son père. Modigliani l'attend en vain, il se rend chez elle et devant la porte close, sombre dans sa nuit. Soigné chez Rosalie il doit quitter Paris.

L'ellipse est alors représentée par l'enchaînement en surimpression des lieux vides alors que la voix insiste sur le fait que le changement de décors est vain:

> Nice. Modigliani n'avait pas changé de ville. Il avait seulement changé de galetas [...] Mais n'oublie pas qui veut.

Modigliani, dans l'attente de Jeanne, peint les prostituées de l'hôtel dans lequel il demeure; elle le rejoint et dans la lumière de l'été leur promenade dans la nature généreuse scelle leur amour.

Le couple rentre à Paris, l'ellipse tend à effacer la discontinuité temporelle en jouant sur la continuité du mouvement: dans un cadre identique à celui qui les avait laissés s'éloigner au bord de la mer, nous les voyons revenir sur leur pas alors que la nuit tombe peu à peu et que nous découvrons qu'ils sont près de la Seine. La voix ne commente pas l'action ou les événements à venir mais signale l'écoulement du temps: « Six mois. Plus tard, à Paris, un automne ». Troisième temps du récit, l'automne, temps des désillusions. Sborowsky grâce à ses gains au poker a organisé une exposition chez Berthe Weil[13] qui se révèle être un échec: nul visiteur si ce n'est un commissaire de police qui fait retirer le nu de la vitrine et un marchand d'art peu scrupuleux qui réalise des horoscopes pour connaître la date du décès des artistes, car il ne peut y avoir de postérité que posthume.

À l'automne succède l'hiver sans que le narrateur intervienne, les éléments mis en place trouvent donc là leur déroulement: Modigliani, malgré la faim terrible qui les tenaille, refuse de vendre ses

13. Dans *Montparnasse 19*, Jacques Becker a scindé ce moment en deux temps, d'abord un vernissage où la galerie est pleine de monde, et ensuite l'épisode du nu et du marchand.

toiles au Ritz à un amateur américain qui voudrait en faire des affiches publicitaires. Jeanne et Sborowsky assistent à l'accroissement de sa détresse sans pouvoir intervenir, Modigliani s'élance dans la nuit. La voix *off* annonce l'accomplissement du destin, ses pas le mènent à la mort:

> Et Modigliani retourne dans la nuit, dans sa nuit... Elle lui avait souhaité bonne chance... Son destin allait s'accomplir.

La nuit est tombée, il tente de vendre ses dessins au Dôme. Croisant son reflet dans un miroir il quitte le café et s'écroule dans la rue. Conduit à l'hôpital il y décède. Ses amis attendent Rosalie devant l'immeuble pour annoncer la nouvelle à Jeanne. Elle envoie sa petite bonne au devant et le cri de cette dernière hurle le drame: Jeanne s'est défenestrée. Le marchand d'art aux horoscopes, sachant la mort prochaine, lui avait la veille acheté des toiles de Modigliani. Le récit s'achève dans sa vitrine alors que les employés installent les tableaux, et au milieu la photographie de Modigliani qui ouvrait le scénario.

Le découpage

Les plans étant précisés dans leur valeur et dans leur mouvement, il est possible d'imaginer le film et surtout d'en percevoir le rythme. Dans la plupart des scènes la caméra est extrêmement mobile: les moments sont rares où le dialogue oblige à un découpage en champ-contre-champ, et les scènes où cette activité est rompue devaient sans doute mettre en évidence une pesanteur, comme lorsque nous découvrons la famille de Jeanne. Alors que la plupart des séquences commencent en travelling ou en panoramique, nous les voyons en plan large assis à table; Jeanne a décidé de partir et l'apprend à son père, l'affrontement des volontés injecte alors du mouvement à cet ensemble conservateur par définition; le cadre statique est rompu, la caméra reprend ses déplacements. Si la plupart des scènes commencent par des travellings, outre la fluidité qu'instaure ce mouvement continu, il est rendu nécessaire car nous suivons Modigliani dans son errance de lieu en lieu, la caméra se déplaçant dans son laby-

rinthe intérieur, au rythme de ses pas, situant ainsi le spectateur dans ce corps même. Lorsque Modigliani est au plus mal, qu'il s'agisse par exemple de son retour du Ritz ou lorsqu'il tente de vendre ses dessins au Dôme (dans la séquence qui précède son décès à l'hôpital), la caméra marque toutes ses hésitations, s'accordant à son rythme fait de ruptures et de continuité. Mais la caméra s'attache également à nous placer dans son regard: l'axe de prise de vue particulier le souligne lors de la soirée qui se déroule au Jockey. La séquence ouvre sur une vue des danseurs dans le plafond fait de miroirs (plan conservé par Becker – « tout ce monde semble se tenir sur la tête »), puis la caméra panoramique et nous découvrons Modigliani de dos, les yeux levés vers le plafond. Modigliani vient de rencontrer Jeanne et avec elle le désir d'une vie nouvelle, renversement de valeurs que vient signaler cette vue sur un monde à l'envers. Aux mouvements de caméra qui incarnent son regard, s'ajoute une volonté de représenter ses sensations visuelles au moyen de changements de lumière ou d'effets réalisés en trucage. Dans la séquence qui suit celle du Ritz, Modigliani et Jeanne marchent, accompagnés par un travelling, il s'arrête, la caméra avec lui, il signale sa faiblesse par une sensation d'obscurité que la mise en scène réalise:

> Vraiment autour de lui la lumière change, la rue s'efface dans le noir et sa tête dans un fondu.

Alors que Modigliani a quitté le Dôme où il tentait de vendre ses dessins, il avance dans la rue. Le travelling l'accompagne alors qu'il longe les murs, marque ses arrêts et fait apparaître sous son pied un « immense trou noir », peur du gouffre qui l'arrête alors qu'il voudrait traverser. Trou noir réalisé en trucage et décrit comme une « fantasmagorie ». La caméra s'attache à ce corps, elle en signale l'errance, la vision, et se focalise sur un autre élément qui caractérise son activité de peintre. Tout au long du récit, la main du peintre est isolée, composant un thème à part entière. Dès l'ouverture du film:

> Le poing de Modigliani entre dans l'image et brise devant l'objectif un verre de cristal.

Il macule un tableau, le nu de Béatrice, de son sang. Cette main

blessée, Jeanne la pansera de son mouchoir. Elle emplit le cadre alors que Modigliani en vain frappe à la porte de l'appartement où réside Jeanne:

> L'appareil s'approche de très près de la main bandée par Jeanne, frappe presque l'objectif.

Cette main blessée, métaphore de la création mutilée, ne lui obéit pas alors qu'il entreprend de faire le portrait d'une prostituée à Nice. Cette main encore qui compose le cadre alors qu'apparaît en reflet, sur le verre de la table, le visage de Jeanne venue le rejoindre à Nice. Cette main que serre Jeanne alors que Modigliani sombre, « leurs deux mains nouées » – et qui parviendra dans la mort à créer ce paysage qui est celui du passage. Un trucage nous fait découvrir un paysage d'Italie qui sans doute devait ressembler à celui que le scénario avait planté derrière Jeanne dans leur bonheur estival à Nice.

> D'une main, comme s'il peignait, il trace des traits sur les draps gris sales de son lit... L'appareil s'approche lentement de sa main sous les traces de laquelle apparaît un imaginaire et étrange paysage latin (truca), paysage éternel aux couleurs de rêve, comme en verre, aux lignes pures: des montagnes; des vallées, des colonnes... et sa main s'arrête morte. Le paysage peint et transparent disparaît...

Cette main qui manque à Cendrars alors qu'il tente de l'arrêter:

> de son unique main il saisit la ceinture de Modigliani, il tire. Trav. Modigliani tourne sur lui-même. La ceinture rouge qui se déroule interminablement. Modigliani éclate d'un rire terrible et s'enfuit, laissant là son ami, qui tient la longue ceinture rouge, déroulée et qui est comme une traînée de sang. L'appareil reste longtemps dessus.

Ce thème de la main qui traverse le scénario répond à la question de la création mais contribue également à former la réflexion sur la malédiction; la citation de Nerval, à travers un extrait de son poème « El Desdichado », évoque cette courte nouvelle intitulée *La Main*

enchantée, et adaptée par Maurice Tourneur sous le titre de *La Main du diable*.

Un film fantastique

Un certain nombre d'éléments confèrent à ce scénario son aspect fantastique : références à des procédés magiques, intervention signifiante des éléments (la pluie ou les éclairs), mais surtout jeux de lumières ou de trucages faisant basculer ce film en couleurs dans un univers à dominante très sombre.

Les indices retenus qui construisent le versant magique sont explicites. Sborowsky interroge le destin au moyen de réussites ; un mouvement de caméra vient même signaler la tricherie qui visait à faire réussir le jeu afin de rassurer Modigliani. Valenkoff, le marchand d'art vénal, achète les toiles d'après les horoscopes qui l'informent de la mort à venir des artistes. Éléments auxquels s'ajoutent d'autres plus implicites, le thème de la main déjà signalé, mais aussi l'intervention d'un chat, figure classiquement maléfique. Le chat apparaît pour la première fois alors qu'assaillis par la faim, Jeanne peint des cartes postales et Modigliani fouille la pièce à la recherche d'une pièce de monnaie – activité qui rappelle à Jeanne le personnage de Raphaël dans la *Peau de chagrin* de Balzac. Scène qui précède leur arrivée au Ritz, et la tentation de l'argent qui suivrait la vente des toiles à des fins publicitaires. Référence à la publicité qui par deux fois est introduite dans le récit, par la rencontre avec l'Américain mais aussi par l'entremise d'hommes-sandwich qui exhibent des textes ineptes :

> Agence de voyage de l'Opéra, VISITEZ L'OSSUAIRE DE VERDUN, voyage à prix réduit et l'autre CONCERT MAYOL, LA REVUE TRÈS CHICHITEUSE AVEC MAURICE CHEVALIER.

Ils viennent occulter la disparition de Modigliani dans le fond du cadre : « derrière son époque ». Association de textes qui fait de la mort un spectacle. Allusion qui est à rapprocher du dégoût affirmé par Max Ophuls : « Il faut tuer la publicité, c'est la tâche la plus urgente. » Ainsi s'il y a magie et malédiction, les forces maléfiques

sont clairement désignées dans cette opposition entre utilisation marchande et création, tentation d'un détournement de l'art à des fins vénales. Lorsque le chat réapparaît, Modigliani est physiquement au plus mal, sous les regards impuissants de Jeanne et de Sborowsky, il déserte l'appartement pour vendre ses dessins au Dôme: « Le chat est là on ne sait pas comment ». Cette présence inattendue, affirmée par le scénario, vient confirmer l'incarnation emblématique du Mal. En raison de son refus ou de son impossibilité physique de céder à vil prix son art (son geste est stoppé parce qu'il aperçoit son reflet dans un miroir du Dôme), Modigliani s'élance dans la rue obscure et sombre dans la mort.

La présence des éléments est déclinée autour du thème de l'eau. À Jeanne correspond une eau mouvante, vécue comme purification: présence bienfaisante de la pluie lors de leur rencontre et qui trouve son versant statique et mortifère dans la neige qui recouvre les décors l'hiver, signalée comme sale. Mais l'amour est impuissant face au destin et la pluie tourne à l'orage:

> Les éclairs déchirent le ciel et l'espace d'une seconde jettent leurs lumineux éclats sur le couple.

Aux bords de mer lumineux de Nice succède dans le même cadre l'eau sale de la Seine, alors que tombe la nuit.

Le scénario rappelle dans les effets de lumière le combat qui se joue entre des forces de clarté et des forces obscures – jouant à la fois sur le visible et l'invisible qui brouille et obscurcit la vision. Un film en couleurs où domine l'obscurité de la nuit et où le décor, pour certaines séquences, aurait été filmé sans profondeur de champ, dans un halo brumeux

> où les maisons, plus vagues que des buées, formaient autour de lui un étrange décor.

Au cours des scènes le décor est « faiblement éclairé », « éclairé fantomatiquement », imprégné de fumée, de brouillard ou de buée. La présence constante de la nuit est suggérée comme inhérente au peintre: alors qu'il quitte le Jockey et qu'en vain Béatrice a tenté de le retenir (elle est ramenée dans la salle par Sborowsky):

> L'appareil reste dehors. La nuit est noire. Une auto passe et l'éclaire un instant, mais tout ce qu'on voit est un chien errant.

Cet espace au présent, clos car sans profondeur, occulté par l'obscurité, parfois trouée par des traînées de lumière, est « contaminé » par un espace imaginaire et coloré qui est principalement celui du fantasme. Le paysage dessiné par la main quand Modigliani décède à l'hôpital s'est déjà formé lors de la dispute sur les bords de la Seine:

> L'appareil panoramique sur l'eau où leurs ombres se reflètent avec, au-dessus, des lignes de constructions italiennes et la silhouette d'une ville... Des gouttes de pluies tombent dans la Seine et brouillent la vision.

Un monde coloré qui est celui de la création, de la peinture, que recouvrent l'obscurité de la malédiction, la misère à laquelle est condamné le peintre. Les toiles, dans la galerie où nul acheteur ne s'est présenté, disparaissent dans l'ombre formée par le rideau de fer que descend Berthe Weil et alors que Modigliani s'écroule dans la rue, après avoir vu un trou noir s'ouvrir sous son pied:

> Le noir se transforme lentement en un tourbillon de couleurs (truca), de lignes et de tableaux de Modigliani... Un cauchemar (surimpression-flou)... puis tout redevient noir... encore quelques secondes... puis la tête de Modigliani tombe devant l'image et heurte le pavé. À peine distingue-t-on dans ce noir, sa nuque, ses cheveux. Il est tombé sur le visage.

Un imaginaire coloré désarmé face à un réel obscur.

« Tout homme qui marche peut s'égarer »[14]

Ce dernier scénario de Max Ophuls aurait pu apparaître comme un « film testament »: nous préférons parler d'œuvre de la maturité,

14. Goethe, *Faust* (traduction de Gérard de Nerval), Garnier-Flammarion, 1964.

car il s'y mêle un grand nombre des préoccupations formelles et esthétiques de son auteur. L'intervention d'un narrateur, déjà présent dans *La Ronde*[15] ou dans *Lola Montès*, la réitération de la défenestration qui, comme dans *Liebelei*, clôt le récit, le goût de l'artefact, instauré ici par l'utilisation de la lumière, la très grande mobilité de la caméra, autant d'éléments qui signalent la filiation entre les films et la volonté d'oeuvre[16]. À partir d'un personnage réel d'artiste maudit, Max Ophuls s'interrogeait-il sur sa condition de cinéaste? Certains éléments qui ponctuent le récit pourraient le suggérer. D'abord le fait que soit rappelé le caractère apatride du peintre: Modigliani est un déraciné et autour de lui se côtoient « toutes les langues du monde ». Puis le désir de se référer au cinéma, à travers cette salle devant laquelle le couple passe lors de leur première rencontre, et

> dont le timbre aigrelet appelle les spectateurs éventuels pour *Le Lys brisé* avec Lilian Gish qu'annoncent les affiches. L'entrée est éclairée par des ampoules multicolores, et le couple ne semble être que deux silhouettes.

Un très long travelling accompagne leur idylle naissante, qu'évoquera le récit alors que Modigliani désespéré se rend chez Jeanne et se confronte à la porte close:

> Il passe devant l'humble cinéma dont on a éteint les lumières.

La lumière, d'abord multicolore puis absente, signale l'écoulement de la durée, elle s'accorde à un état d'âme car le désespoir a succédé à l'espoir; mais elle est également indispensable à la projection, son absence fait l'obscurité autour du film, ce n'est plus alors que cette « humble » salle. La représentation livre un regard qui doit être partagé dans la lumière; une scène se déroulant à Nice venait figurer le propos: la caméra cadre un tableau représentant des maisons, elle

---

15. *La Ronde* est « faite uniquement d'une suite de scènes: il n'y a pas de meneur de jeu. Ce personnage, c'est de ma fabrication cinématographique ». Entretien de Max Ophuls avec Jacques Rivette et François Truffaut, *Cahiers du cinéma* n° 72, juin 1957.
16. « J'étais toujours attiré par les films qui n'avaient rien à voir avec le naturalisme », *ibid.*

recule et découvre la foule admirative massée autour d'un « peintre indigène » :

> L'appareil les accompagne alors qu'ils descendent sur la plage et d'un seul mouvement nous fait découvrir ce beau paysage que le peintre n'avait pas vu.

Regard enthousiaste porté par la foule sur ce tableau qui occulte la présence invisible de la beauté naturelle, et révèle l'aveuglement de tous.

À travers les références littéraires (*Le Paradis* de Dante, *La Peau de chagrin* de Balzac, les poèmes de Baudelaire, Nerval ou Verlaine), Max Ophuls inscrivait son projet parmi ceux que Nerval appelle « les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. »[17] On sait que lorsqu'il décéda il avait sur sa table de chevet le *Faust* de Goethe[18] (dont la traduction française, due à Nerval, est contemporaine de *La Peau de chagrin*). Le scénario s'inscrit dans cette tradition littéraire, fantastique et romantique, trouvant dans ces sources déclarées et tues l'ampleur de ses enjeux. La référence au *Faust*, on la suppose dans des détails, comme par exemple ce foulard que Jeanne donne à Modigliani ; Faust amoureux de Marguerite demandait à Méphistophélès : « Apporte moi un fichu qui ait couvert son sein, un ruban de ma bien-aimée. » L'amour comme l'art transgresse la condition humaine en refusant la finitude, ce sont les guides envoyés pour échapper à l'errance intérieure. Ce drame de la connaissance[19] arrête sans cesse celui qui cherche dans ses déplacements ; d'où l'importance des espaces de passage, des portes (chez Sborowsky comme chez Modigliani des toiles sont accrochées aux portes), et des fenêtres (outre la défenestration finale, les fenêtres autorisent des axes de prises de vues, plongée et contre-plongée, réemployés dans le cours du récit). L'art est une transmutation alchimique qui traque la

17. « Swedenborg appelait ces visions Memorabilia ; il les devait à la rêverie plus souvent qu'au sommeil ; *L'Âne d'or* d'Apulée, *La Divine Comédie* de Dante, sont les modèles poétiques de ces études de l'âme humaine. » Gérard de Nerval, *Aurélia*, Folio/Gallimard, 1972.
18. Cf. Claude Beylie, *op. cit.*
19. « Le peu d'homme qui ont su quelque chose, et qui ont été assez fous pour ne point garder leur secret dans leur propre cœur, ceux qui ont découvert au peuple leurs sentiments et leurs vues, ont été de tout temps crucifiés et brûlés. » Goethe, *op. cit.*

connaissance dans des voies qui ne sont pas celles de la raison mais ressemblent plus précisément à l'atmosphère des rêves:

> Les objets matériels avaient comme une pénombre qui en modifiait la forme, et les jeux de la lumière, les combinaisons des couleurs se décomposaient, de manière à m'entretenir dans une série constante d'impressions qui se liaient entre elles, et dont le rêve, plus dégagé des éléments extérieurs, continuait la probabilité.[20]

État d'âme ou rêverie traduit ici par l'emploi des trucages, l'ajout de fumée ou les compositions de lumières, créant autour de Modigliani une brume constante. Max Ophuls en 1956 écrivait:

> Je crois que la fin de toute technique est de se laisser surmonter. On devrait la dominer si bien qu'elle serve seulement à l'expression, qu'elle devienne transparente, qu'au delà de la reproduction de la réalité, elle soit l'instrument de la pensée, du jeu, de l'enchainement, du rêve.[21]

Une conception du cinéma où la technique est formalisation d'une matière, elle ouvre « ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. »[22] L'artiste visionnaire transfigure le réel en imaginaire, les normes de l'espace et du temps s'en trouvent transformées, il déambule dans le dédale de son esprit car dans le visible il voit du symbolique et le monde devient un ensemble ésotérique. La durée est altérée, au temps linéaire est substitué un temps cyclique (la photo de Modigliani qui ouvre et termine le récit), où l'instant est de toute éternité car il est accomplissement d'une destinée porteuse de postérité.

Jacques Becker a conservé certains des éléments qui font l'ampleur métaphysique de ce projet, mais visiblement, en supprimant ou ajoutant des scènes afin de réintroduire de la causalité entre les situations; il désirait apporter à ce récit un surcroît de réalité. En

---

20. Gérard de Nerval, *op. cit.*
21. Max Ophuls, « L'art trouve toujours ses voies », *Cahiers du cinéma* n° 55, janvier 1956.
22. Gérard de Nerval, *op. cit.*

supprimant les citations littéraires et en occultant l'entourage artistique du peintre (Kisling, Cendrars), il s'est opposé au romantisme de la représentation. Il a recentré le récit autour du personnage de Jeanne, privilégiant l'innocence profonde de sa relation amoureuse, son regard sur les événements, et a refusé de filmer son suicide. En atténuant les effets qui venaient représenter la fatalité (l'expressionnisme de la lumière est employé de manière plus parcimonieuse, les flous désirés par Max Ophuls ne sont convoqués que ponctuellement), il réintroduisait dans ce récit une inquiétude profonde :

> Son propos c'est l'absence de propos. Sa vérité l'absence de vérité... En ce sens on pourrait le sous-titrer le mystère du cinéaste. Car en incorporant malgré lui son propre affolement dans l'esprit désaxé de Modigliani, Jacques Becker nous fait entrer de façon maladroite, certes, mais combien émouvante, dans le secret de la création artistique mieux que n'avait su le faire Clouzot en filmant Picasso au travail. Après tout si un roman moderne est la peur de la page blanche... Un film moderne a bien le droit d'être la peur de la caméra, la peur des acteurs, la peur des dialogues, la peur du montage.[23]

23. Jean-Luc Godard, « Le saut dans le vide », *Cahiers du cinéma* n° 83, mai 1958.