



MODIGLIANI, L'INVENTION D'UN STYLE

PAR PASCALE LISMONDE



Amedeo Modigliani.
*Nu couché,
les bras derrière la tête.*
1916, huile sur toile,
65 x 87 cm.
Fondation Collection
E.G. Bührle, Zurich.

FONDATION PIERRE GIANADDA, MARTIGNY (SUISSE).
DU 21 JUIN AU 24 NOVEMBRE 2013.

Modigliani et l'école de Paris. Commissariat : Catherine Grenier, directrice adjointe du Musée national d'art moderne-Centre Pompidou.



Constantin Brancusi. *Princesse X*. 1915-1916, plâtre 61 x 28 x 25 cm.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



Amedeo Modigliani. *Cariatide*.
1913-1914, huile et crayon de couleur sur carton, 60 x 54 cm.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

Charmeur, racé, altier, boucles brunes et ceinture rouge, « Modigliani était notre aristocrate » dira Cocteau. « Le prince de Montparnasse », qui déclamaient des vers de Dante, Baudelaire ou Lautréamont à la terrasse de La Rotonde, traîne avec lui le parfum d'une époque d'invention folle mais aussi la mélancolie sourde qui habite les personnages de ses toiles. Voilà longtemps que le seul nom de Modigliani fait courir les foules : comment résister à l'aura d'un artiste inclassable terrassé à 35 ans par l'alcool et la maladie quand ses œuvres s'arrachent sur les marchés de l'art à coups de millions de dollars ? Même s'il est inexact – le talent de Modigliani fut reconnu de son vivant –, le vague halo « d'artiste maudit » qui flotte autour de ce peintre et sculpteur trop tôt disparu contribue à sa faveur publique.

Nul doute que cette popularité ne soit confirmée cet été à la fondation Gianadda dans l'exposition *Modigliani et l'école de Paris* réalisée grâce à une nouvelle collaboration entre la dynamique fondation du Valais suisse et le Musée national d'art moderne-Centre Pompidou : ce ne sont pas moins de 80 œuvres des collections du Centre (très rarement prêtées) qui seront déployées aux côtés de quelques trésors provenant des collections suisses afin d'illustrer les relations entre certains chefs-d'œuvre d'Amedeo Modigliani – des têtes sculptées, des portraits, des nus – et des œuvres majeures de l'école de Paris, dont les artistes furent ses amis et parfois ses inspirateurs. Avec cette exposition, Catherine Grenier, directrice adjointe du Centre Pompidou, propose en effet une nouvelle lecture de Modigliani, une quasi-réhabilitation au regard de l'institution et de la critique. « On a longtemps mal regardé l'œuvre car il paraissait un artiste trop facile, pas assez radicalement engagé dans la modernité, car les qualités décoratives de son œuvre étaient considérées comme des non-qualités. Ce qui l'a conduit à un étrange destin artistique. »

Le paradoxe est en effet troublant. Car ces grands nus allongés aux couleurs chaudes envahissant toute la toile, ces visages hiératiques aux yeux vides emplis de ciel bleu, ces têtes sculptées altières, allongées à l'extrême, toutes ces œuvres emblématiques sont exposées dans les plus grands musées du monde. Par ailleurs, la cotation de Modigliani en ventes publiques n'a cessé de grimper depuis sa mort, en 1920, pour atteindre aujourd'hui les sommes les plus folles – sa *Belle Romaine* de 1917 a été vendue en 2010 à 68,9 millions de dollars. Mais pour un artiste disparu à 35 ans, combien d'œuvres réapparaissent sur le marché ? D'où, d'ailleurs, l'apparition régulière de « faux » Modigliani, avec scandales et règlements de comptes entre experts à la clé. Mais aucune de ces raisons ne peut expliquer la rareté des études de fond sur l'artiste le plus connu et le plus coté de l'école de Paris.

Pour Catherine Grenier, si Modigliani est resté à la marge de l'histoire de l'art du XX^e siècle, c'est en raison de la construction de l'histoire de la modernité



Amedeo Modigliani.
Jeanne Hébuterne assise.
 1918, huile sur toile. Collection Merzbacher.



Moïse Kisling. *Femme au châle polonais.*
 1928, huile sur toile, 100 x 72 cm.
 Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.

qui a prévalu après la Seconde Guerre mondiale : le signe distinctif de la modernité est alors lié à l'engagement radical dans l'un des grands mouvements apparus avec le XX^e siècle (cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, etc.) et seuls les artistes qui s'en sont réclamés expressément ont été considérés comme des acteurs à part entière de cette modernité. Or, bien qu'il ait été présent à Paris dans une période artistique cruciale, de 1906 jusqu'à sa mort, en 1920, et qu'il soit devenu l'ami des artistes qui ont enclenché les plus grandes révolutions formelles, Modigliani a élaboré son propre style ; et comme il a toujours refusé d'adhérer à un mouvement stylistique, il apparaît plutôt dans une position d'entre-deux, donc inclassable. Dans cette exposition, Catherine Grenier montre donc comment, en réalité, Modigliani a opéré une synthèse originale entre les différentes avant-gardes de son temps – y compris le cubisme – en créant son propre style au sein de la très cosmopolite « école de Paris ». Car ces artistes espagnols, italiens, russes, roumains, bulgares, allemands, anglais, américains du Nord ou du Sud qui ont afflué à Paris dès le début du XX^e siècle constituent une communauté fort composite de personnalités hétéroclites. Les amitiés d'alors, qui se

créent au travers des ateliers partagés ou des cités d'artistes – de la Ruche au Bateau-Lavoir –, favorisent la confrontation d'une pluralité de pratiques et d'esthétiques, chacun apportant la culture de son pays et rivalisant d'inventivité et d'émulation. Ainsi, les artistes d'Europe centrale ont conservé la tradition du portrait, peignant famille ou amis, souvent avec un seul personnage, assez hiératique. Comme ses amis Pascin, Soutine ou Kisling, Modigliani va donner libre cours à son goût du portrait, en puisant d'abord son langage dans sa culture italienne – car l'artiste qui arrive à Paris à 22 ans n'a rien d'un novice : plongé dans l'étude exclusive du dessin dès l'âge de 15 ans, comme « il se sentait déjà peintre », il a suivi les enseignements des Académies des arts de Florence puis de Venise ainsi que des grands musées italiens, où il s'est épris des visages énigmatiques et austères des primitifs siennois, des têtes de Vierges s'inclinant légèrement vers l'épaule ou encore de cet allongement des corps cher aux maniéristes, d'une suprême élégance. Autant d'empreintes qui sont la marque même de son style – il y fait souvent référence – mais qu'il va faire évoluer au contact des révolutions formelles découvertes à Paris.



Chaïm Soutine. *Portrait du sculpteur Oscar Mietschaninoff*.
1923-1924, huile sur toile, 83 x 65 cm.
Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou.



Car le portrait reste son expression favorite. Croquant ses personnages en un tour de main et peignant sans retouche, Modigliani va laisser un extraordinaire panorama du milieu artistique de son temps, les peintres amis, comme ici Krémègne ou Kisling, le docteur Paul Alexandre, son premier mécène, et ses marchands Paul Guillaume ou Léopold Zborovsky, ou tout un ensemble de femmes ou d'enfants comme *La Fillette au tablier noir*, les femmes aimées, Béatrice Hastings ou, plus tard, sa compagne Jeanne Hébuterne, elle-même peintre, qui lui donna une petite fille, modèle de cette ultime *Maternité* de 1919, d'autant plus émouvante qu'elle se suicida, enceinte, au lendemain de la mort du peintre.

Entre les premiers et les derniers portraits, l'évolution stylistique a quelque chose de fascinant. À peine arrivé à Paris, Modigliani découvre la grande rétrospective Cézanne de 1907, vrai signal du renouvellement général de tous les codes esthétiques. Sur la colline de Montmartre surgissent *Les Demoiselles d'Avignon*. Picasso donne naissance au cubisme et affirme son goût pour « l'art nègre ». Un vrai séisme. Modigliani, qui vit d'abord à côté du Bateau-Lavoir, y est directement confronté. Sans adhérer au mouvement cubiste (dont l'exposition montre plusieurs *Natures mortes*), dans ses portraits, il évacue à son tour la perspective classique en accentuant par des arêtes les contours de ses personnages tandis que les silhouettes de ses *Cariatides* s'imprègnent aussi de déconstruction formelle.

En 1909, sa rencontre avec le sculpteur Constantin Brancusi est déterminante. Il se met à la taille directe de la pierre et se confronte à d'autres déterminations plastiques. À son tour, il va vers une schématisation toujours plus grande et donne forme au mélange de puissance brute et de raffinement extrême qui le fascine dans les collections circulant à Paris : les traits hiératiques de l'art khmer ou des statuettes de kouros de la Grèce archaïque, nez droit, arcades sourcilières bien arrondies, ou encore ces têtes de déesses-mères primitives aux yeux aveugles et au long nez triangulaire surmontant une toute petite bouche. Même si Modigliani n'a alors réalisé qu'une trentaine d'œuvres, la sculpture, en l'obligeant à un travail de synthèse et d'épuration stylistique, fait office d'une épreuve de vérité qui détermine toute son œuvre picturale à venir.

Car, en abandonnant la sculpture en 1916, pendant les quatre dernières années de sa vie, il va désormais transposer directement en peinture le style qu'il a façonné comme sculpteur. Visages ovales sur des cous cylindriques, étirement des lignes verticales, ciselage des arêtes du nez comme de la bouche – chaque portrait diffère et pourtant, « les modèles finissent par se ressembler entre eux », observe Cocteau, « mais c'est qu'il nous ramenait tous à son style, à un type qu'il portait en sa personne ». Ce qu'il portait dans sa personne, c'est sans nul doute un art consommé de la synthèse, et une proposition bien singulière dans la modernité du XX^e siècle. Sa manière toute personnelle de poser des jalons ineffaçables dans l'histoire de l'art et, quelque part, d'échapper au temps. ■

À gauche : Amedeo Modigliani. *Tête de femme (au chignon)*.
Grès, 57 x 22 x 23 cm. Collection Merzbacher.

À droite : Amedeo Modigliani. *Nu debout (Elvire)*. 1918, huile sur toile. Kunstmuseum Berne,
Schenkung Walter und Gertrud Hadorn.

