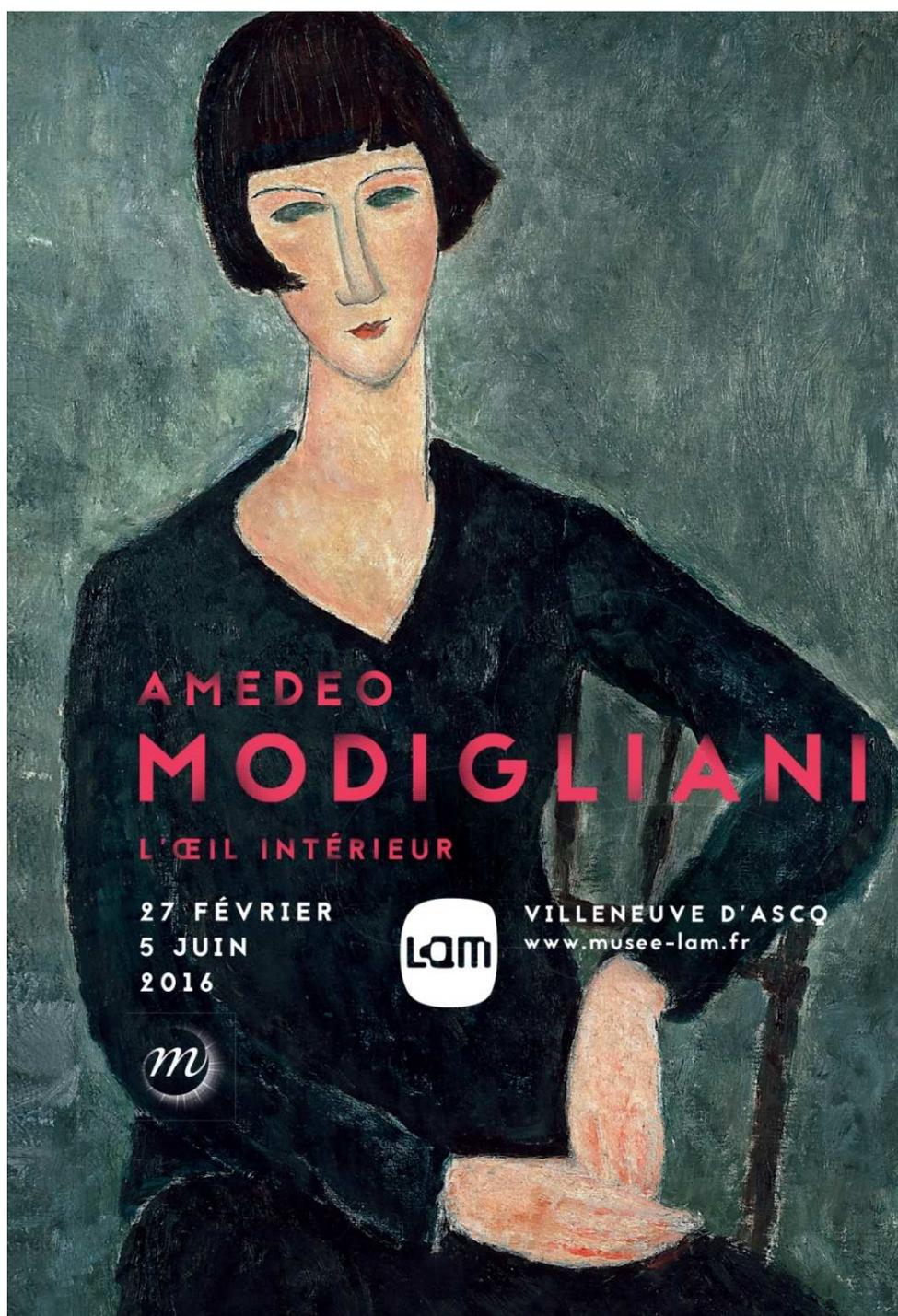


Amedeo Modigliani, l'œil intérieur

Exposition (27 février – 5 juin 2016)

Dossier pédagogique réalisé par Agnès Choplin et Stéphanie Jolivet, enseignantes missionnées au LaM avec la collaboration d'Alexandre Holin, guide-conférencier.



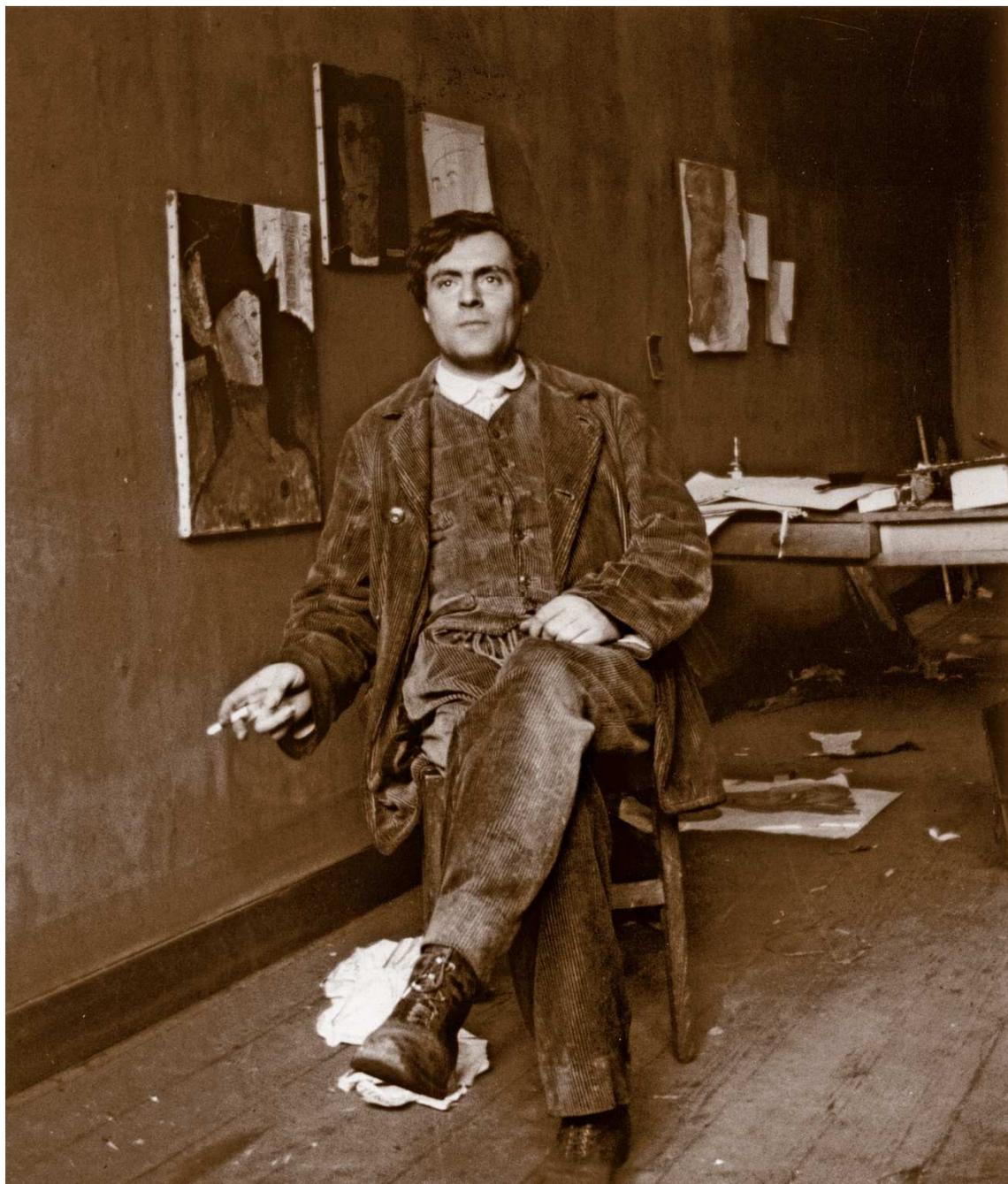
Amedeo Modigliani, *Femme assise à la robe bleue*, 1918-1919. Moderna Museet, Stockholm.
Donation d'Oscar stern, 1951. Photo : Moderna Museet, Stockholm

Sommaire

1. Éléments biographiques (p. 3)
2. École de Paris (p.6)
3. Collectionneurs et marchands (p.8)
4. Les avant-gardes au temps de Modigliani (p.11)
5. Le primitivisme (p.13)
6. Portrait et avant-garde (p.15)
7. Du sculpteur primitiviste au peintre dandy (p.18)
8. Le mythe de l'artiste maudit (p.20)
9. Baudelaire et Modigliani : l'œil intérieur (p.24)
10. Annexes (p.25)

Éléments biographiques

Par Alexandre Holin



Amedeo Modigliani dans son atelier vers 1915. Son accrochés sur les murs *Raymond* et un *Portrait de Béatrice Hastings*. ©ANNA MARCEDDU – Photographie des Archives Légales Amedeo Modigliani – Paris

Voyage en Italie

Modigliani est né en 1884, à Livourne, dans une famille de commerçants juifs ruinés. Ouverts d'esprit et cultivés, ses parents n'entravent pas sa vocation d'artiste. À l'âge de seize ans, en raison de sa santé fragilisée par une double pleurésie, sa mère l'emmène plusieurs mois dans le sud de l'Italie. Ce voyage de convalescence est un véritable voyage initiatique au cours duquel Modigliani forme son regard dans les églises, les musées et les galeries de Naples, Capri, Amalfi, Rome, Florence et Venise. Entre 1902 et 1906, le jeune artiste parfait sa formation à Florence puis à Venise où il goûte à la vie de bohème. Aucun tableau de cette période ne subsiste : jusqu'en 1909, l'insatisfaction de l'artiste en devenir le pousse à détruire la majeure partie de ses œuvres.

Paris, rue du Delta

Grâce à une bourse octroyée par son oncle maternel, Modigliani arrive à Paris au début de l'année 1906. À vingt et un ans, s'il est doté d'une solide culture classique, il lui reste à découvrir l'avant-garde. Les quelques toiles qui restent de ses trois premières années dans la capitale trahissent l'influence du style graphique et enlevé d'Henri de Toulouse-Lautrec, particulièrement sensible dans *Buste de jeune femme* (1908, LaM) dont la bouche charnue et les cheveux relevés en chignon rappelle les courtisanes du Moulin Rouge. Déjà très attaché au portrait, Modigliani se montre peu réceptif aux épanchements colorés des fauves et aux déconstructions du cubisme alors qu'il côtoie ses principaux acteurs dans les cafés de Montparnasse. En 1907, il fait la rencontre cruciale du docteur Paul Alexandre, premier amateur à s'intéresser à sa peinture et à l'encourager en achetant ses toiles. Alexandre vient de créer une colonie d'artistes, 7 rue du Delta, qui fut jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale un lieu de vie, de travail et de fête où Modigliani fait la rencontre de nombreux artistes parmi lesquels Constantin Brancusi.

Intermède sculptural

Modigliani n'a jamais caché son désir de sculpter. De 1909 au début de l'année 1914, il se consacre à la taille directe et au dessin sous l'influence de Brancusi dont il est un temps le voisin d'atelier à la cité Falguière. À cette époque, il visite régulièrement le département égyptien du Louvre et le musée ethnographique du Trocadéro où il est marqué par la sculpture khmère ainsi que par les masques de la Côte d'Ivoire et du Liberia. *Tête* (vers 1911-1912, LaM), seul marbre de Modigliani qui nous soit parvenu, présente un petit sourire qui évoque aussi bien celui des Bouddhas que celui de l'ange qui orne le portail de la cathédrale de Reims. Certaines parties de la sculpture conservent des marques d'inachèvement où l'on ressent la résistance de la matière brute. Comme dans ses tableaux, Modigliani cultive une voie médiane : tout à la fois moderne par son respect du monolithe initial et traditionnel par son attachement à la technique de la pierre taillée et à la figure humaine au moment où d'autres artistes posent les premiers jalons de la construction abstraite.

Le portraitiste de l'avant-garde

En raison de sa santé fragile, Modigliani est contraint d'abandonner la sculpture au début de l'année 1914. Paul Guillaume (qui devient son marchand) le pousse à peindre et encourage son penchant pour le portrait. Alors que la guerre éclate, Modigliani, réformé, devient le portraitiste de la bohème cosmopolite de Paris. Il prend comme modèles les artistes qu'il croise au fil de ses rencontres (Pablo Picasso, Moïse Kisling, Diego Rivera, Chaïm Soutine, etc.) ainsi que les marchands, les poètes et les excentriques qui gravitent autour de lui. Contrairement à l'idée reçue

selon laquelle tous les tableaux de Modigliani se ressemblent, l'examen des portraits peints durant les premières années de la guerre présente une grande diversité stylistique. À une époque où ce genre est peu prisé par les avant-gardes en raison de ses impératifs mimétiques, Modigliani en fait le cœur de ses expérimentations plastiques. Les portraits de *Moïse Kisling* et de *Viking Eggeling*, (appartenant tous deux aux collections du LaM) reflètent l'étendue des possibilités explorées par Modigliani en 1916 : le premier accuse une géométrisation d'ordre cubiste, le second repose sur une construction du visage par des touches étirées qui évoquent le *non finito* de ses sculptures.

Modigliani *a maniera*

L'année 1916 est marquée par la rencontre de Léopold Zborowski qui devient son second marchand et de Jeanne Hébuterne, sa dernière compagne. Progressivement, les formes des tableaux de Modigliani s'apaisent et s'allongent dans une indéniable quête d'élégance. Les analogies avec les primitifs siennois, Botticelli et les élongations maniéristes de Pontormo ou du Parmesan ont maintes fois été soulignées même si Modigliani campe ses figures dans une immobilité contraire à la majorité des exemples cités. Cet assouplissement est porté par le nu, nouveau genre qu'explore l'artiste à la demande de Zborowski pour d'évidentes raisons commerciales. Certains d'entre eux furent présentés chez Berthe Weill lors de la seule exposition personnelle que Modigliani a connue de son vivant. Succès de scandale et échec commercial, l'exposition est fermée suite à la menace de saisie par la police pour outrage à la pudeur. *Nu à la chemise* (1917, LaM) figure parmi les peintures les plus sensuelles de cette période en conjuguant un dessin caressant et des effets picturaux qui appellent au toucher.

Les dernières années

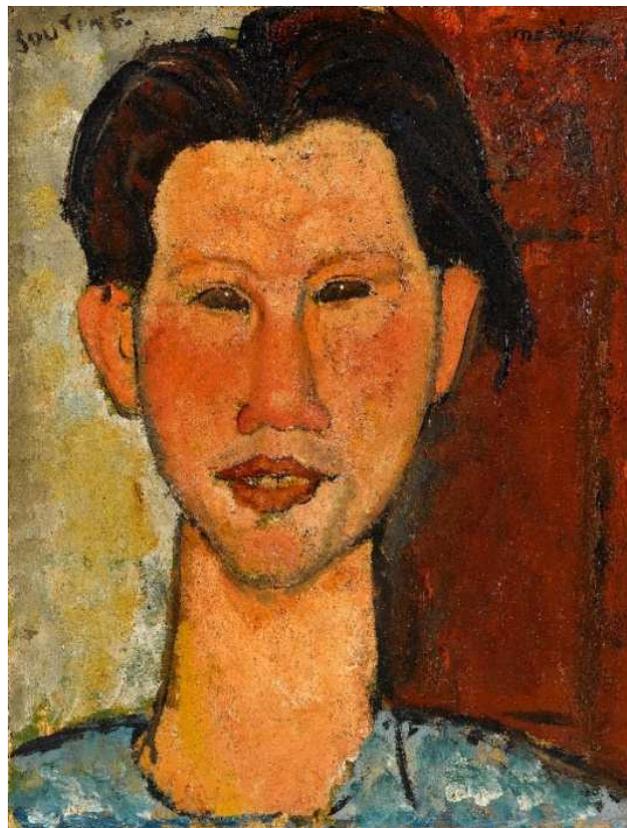
Au printemps 1918, alors que les Parisiens redoutent les tirs d'artillerie allemande, Zborowski emmène Modigliani et Jeanne Hébuterne sur la Côte d'Azur pour un séjour qui durera un an. Ils y retrouvent Chaïm Soutine, Moïse Kisling et Léonard Foujita. Sous l'influence de Paul Cézanne, sa palette s'éclaircit et ses formats s'agrandissent. Modigliani peint alors des anonymes issus du petit peuple et des portraits d'enfants, en opposition totale avec les modèles bigarrés du Paris bohème et mondain. L'équilibre que l'artiste semble chercher dans sa vie affective et dans sa peinture est de courte durée : rattrapé par la maladie, il s'éteint le 24 janvier 1920, des suites d'une méningite tuberculeuse. *Maternité* (1919, LaM) fait partie de ses dernières œuvres. D'esprit cézannien, elle repose sur une complémentarité entre ligne et volume dans un souci de clarté. Tableau à dimension autobiographique, il représente Jeanne Hébuterne tenant dans les bras leur petite fille. Son visage, tel un masque, ne laisse transparaître aucune émotion. Jeanne Hébuterne se donnera la mort le 26 janvier, désespérée par la mort de son amant. Enceinte d'un second enfant, elle allait avoir vingt-deux ans.

L'École de Paris

Par Agnès Choplin



Amedeo Modigliani, *Moïse Kisling*, 1916.
Dépôt du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, au LaM, Villeneuve d'Ascq. Photo : Philip Bernard



Amedeo Modigliani, *Chaïm Soutine*, 1915. Staatsgalerie, Stuttgart. Photo : Staatsgalerie, Stuttgart

En 1940, dans un article intitulé *La chute de Paris*, le critique d'art américain Harold Rosenberg établit ce constat : « jusqu'au début de l'Occupation, Paris a été le lieu-saint de notre temps. Le seul (...) pour tous les artistes, étudiants, réfugiés. (...) Paris était alors le lieu unique où l'on pouvait fondre les différentes tendances et les mener à maturité, où l'on pouvait agiter le cocktail "moderne" de psychologie viennoise, sculpture africaine, romans policiers américains, musique russe, néo-catholicisme, technique allemande, nihilisme italien. Paris était l'Internationale de la culture. (...) Ce qui s'est fait à Paris a démontré clairement et pour toujours qu'un phénomène tel qu'une culture internationale peut exister. De plus, que cette culture avait un style défini : le Moderne ».

L'École de Paris désigne une communauté d'artistes étrangers arrivés dans la capitale au début du siècle, installés pour la plupart à Montmartre et à Montparnasse et partageant le plus souvent un mode de vie bohème.

Cette appellation ne regroupe en aucun cas des artistes qui partagent un seul et même langage artistique.

Le terme naît sous la plume d'André Warnod en 1925 pour évoquer une réalité qui a déjà une vingtaine d'années d'existence. La diffusion de l'expression est assurée par une série d'articles

parus en janvier 1925 et un livre, *Les berceaux de la jeune peinture. L'École de Paris*, sorti en octobre de la même année.

Les nouveaux arrivants s'entraident en partageant leur réseau de critiques, collectionneurs ou marchands.

Les différents groupes de connaissances se retrouvent fréquemment au café en fonction de leur parenté linguistique : au Dôme, les germanophones, au Select, les Américains, au Styx, les Scandinaves...

Paris est alors une terre d'accueil où l'embauche est facile et où il suffit pour l'étranger qui arrive de faire une simple déclaration à la mairie. Ce n'est qu'en 1917 qu'un décret impose une carte de séjour pour les personnes de plus de 15 ans.

Honoré de Balzac décrit l'atmosphère de Paris dans *La fille aux yeux d'or* (1835) :

Tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. Cette nature sociale toujours en fusion semble se dire après chaque œuvre finie « À une autre ».

C'est dans ce contexte que Modigliani rejoint Paris en 1906.

Quelques artistes de l'entourage de Modigliani

Constantin Brancusi (1876, Pestisani, actuelle Roumanie – 1957, Paris)

Sculpteur d'origine roumaine

Brancusi arrive à Paris en 1904. Partisan de la taille directe, il guide les premiers pas de Modigliani en sculpture en proposant une voie différente de celle d'Auguste Rodin.

Tsuguharu Foujita (1886, Edogowa, Japon – 1968, Zurich)

Peintre d'origine japonaise

Après des études à l'école des Beaux-Arts de Tokyo, Foujita s'installe à Paris en 1915. Il fait partie du cercle des amis de Modigliani. Il est connu pour sa peinture à l'aspect porcelainé réalisée à partir d'une pâte fine appliquée au pinceau ou au tampon.

Moïse Kisling (1891, Cracovie, actuelle Pologne – 1953 Sanary-sur-Mer)

Peintre juif d'origine polonaise

Kisling rejoint Paris en 1910. Comme Modigliani, il quitte tôt le collège pour suivre l'enseignement de l'école des Beaux-Arts. Les deux artistes réalisent plusieurs portraits, huile et dessin l'un de l'autre.

Chaïm Soutine (1893, Smilovitchi, actuelle Biélorussie – 1943, Paris)

Peintre d'origine lituanienne

Soutine arrive à Paris en 1911. À Montparnasse, il se lie d'amitié avec Modigliani qui l'encourage et le soutient. Il se tourne vers un expressionnisme radical.

Questions d'enseignement

Comment les étrangers ont-ils participé au rayonnement de Paris comme capitale artistique ?

Comment Paris a-t-il contribué à l'avènement de la modernité artistique ?

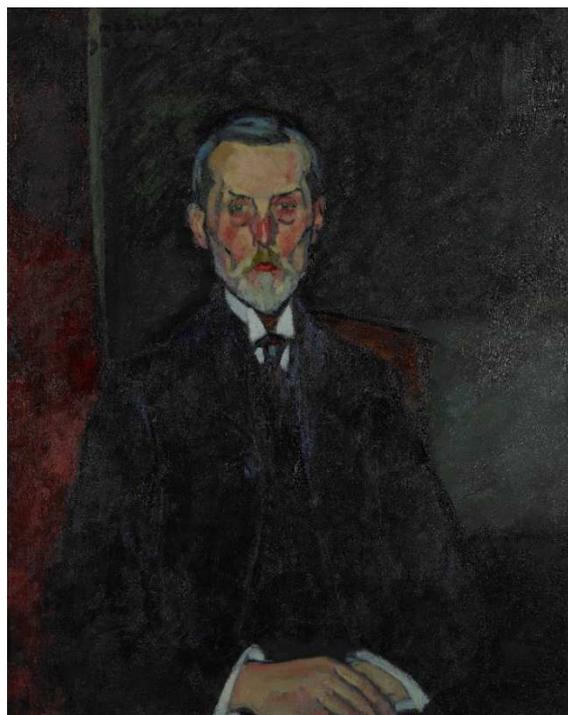
Quelles influences collectionneurs et marchands ont-ils eues sur l'œuvre de Modigliani ?

Par Stéphanie Jolivet

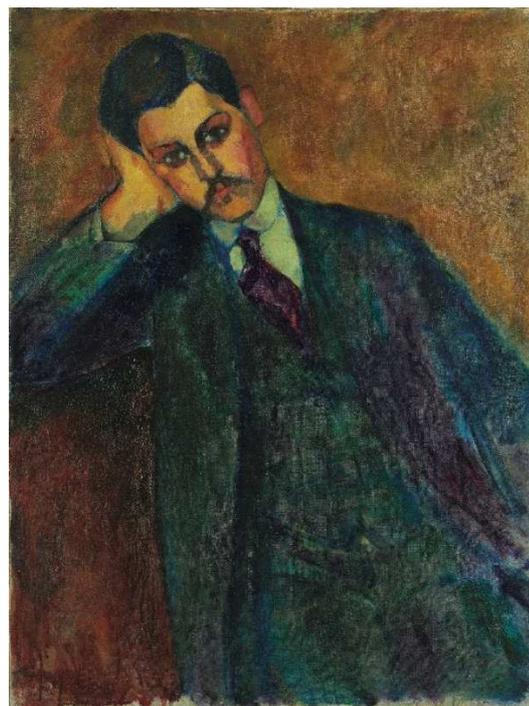
Il peut sembler paradoxal de chercher l'influence des collectionneurs et des marchands sur les œuvres des artistes. Comme si la création, pure et libre, se développait indépendamment de toute contrainte. Le mythe de l'artiste génial et maudit s'articule mal avec l'idée qu'un mécène – voire un marchand – puisse influencer son œuvre. La création est pourtant liée à des contraintes matérielles réelles : l'artiste doit acheter du matériel, avoir un lieu de travail, des acheteurs et accessoirement... survivre.

L'œuvre de Modigliani se répartit en trois périodes qui correspondent chacune à un mécène ou marchand différent. Les œuvres qu'il a produites à chacune de ses périodes témoignent de l'influence de chacun d'entre eux sur son travail et permettent d'illustrer le lien entre l'art et ses contraintes matérielles.

Paul Alexandre (1906-1914)



Amedeo Modigliani, *Jean-Baptiste Alexandre au crucifix*, 1909. Musée des Beaux-Arts de Rouen.
Photo : C. Lancien, C. Loisel / Musées de la ville de Rouen.



Amedeo Modigliani, *Jean Alexandre*, 1909. Collection particulière. Photo : © Christie's Images Limited, 2016.

« Tout de suite j'ai été frappé par son talent extraordinaire et j'ai voulu faire quelque chose pour lui. Je lui ai acheté des dessins et des toiles, mais j'étais son seul acheteur et je n'étais pas riche. Je l'ai introduit dans ma famille. Il avait déjà, enracinée en lui, la certitude de sa propre valeur. Il savait qu'il était un initiateur, pas un épigone, mais il n'avait encore aucune commande. Je lui ai fait faire le portrait de mon père, de mon frère Jean et plusieurs portraits de moi ».

Noël Alexandre, *Modigliani inconnu*¹

Médecin et amateur d'art, Paul Alexandre fut l'unique acheteur de Modigliani jusqu'à la première guerre mondiale. Passionné d'art, il met à disposition des artistes qu'il affectionne des ateliers dans un bâtiment voué à la destruction rue du Delta : Modigliani n'y réside pas mais y travaille et y côtoie de nombreux artistes de l'École de Paris.

Modigliani peindra Paul Alexandre cinq fois en cinq ans et il lui commandera également un portrait de son père (*Jean-Baptiste Alexandre au crucifix*, 1909) et de son frère (*Jean Alexandre*, 1909). Paul Alexandre, peu fortuné, arrive à convaincre sa famille de ces achats ce qui explique la facture classique de ces premiers portraits, facture qui évoluera au fur et à mesure que Modigliani se libérera de ces contraintes.

C'est également Paul Alexandre qui présente à Modigliani Constantin Brancusi dont la rencontre aura une influence décisive sur son œuvre de sculpteur.

Paul Guillaume (1914-1916)



Amedeo Modigliani, *Paul Guillaume, Novo Pilota*, 1915. Musée de l'Orangerie, Paris, collection Jean Walter et Paul Guillaume. Photo : © RMN-Grand Palais (musée de l'Orangerie) / Hervé Lewandowski.

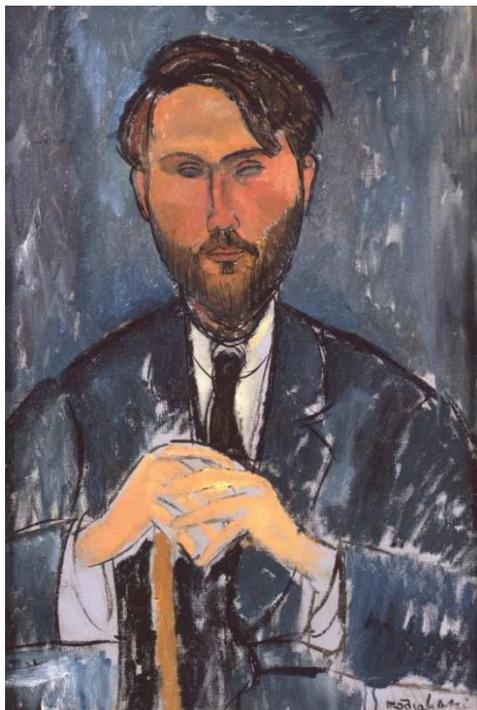
En 1914, Modigliani renonce définitivement à la sculpture peut-être une fois de plus sous l'effet de contraintes extérieures : santé précaire, prix trop élevé du matériau, difficulté à trouver un espace suffisant pour travailler. Le poète Max Jacob présente à ce moment-là Modigliani à Paul Guillaume.

Contrairement à Paul Alexandre, parti pour la guerre, Paul Guillaume est un marchand. Il loue un atelier rue Ravignan à Modigliani et lui achète des œuvres. Pendant cette période, Modigliani est à la recherche d'un vocabulaire stylistique propre : simplification à l'extrême des formes qui reprennent certaines des techniques de sculpture, coloris cubistes (*Femme au ruban de velours*, 1915) ou fauves (*Tête rouge*). Dans ses portraits d'artistes, l'approche est plus radicale : sur plusieurs œuvres de 1915, l'espace qui environne le modèle est matérialisé par une simple croix.

¹ Noël Alexandre, *Modigliani inconnu*, Paris, 1993, p. 59

Modigliani effectue le portrait de Paul Guillaume avec la mention « *Novo pilota* », nouveau pilote en italien : reconnaissance vis-à-vis du marchand qui lui assure une subsistance ou ironie vis-à-vis de celui qui s'arrogerait la place de guide sans être lui-même artiste ? Ces mots marquent l'ambivalence de la relation entre l'artiste et le marchand.

Léopold Zborowski (à partir de 1916)



Amedeo Modigliani, *Zborowski à la canne*, 1917.
Collection particulière. Photo : Courtesy of Nevill
Keating Pictures

À partir de 1916, Léopold Zborowski assure un revenu à Modigliani et vend ses tableaux essentiellement à Jonas Netter et Roger Dutilleul. C'est Zborowski qui va lui proposer de peindre une série de nus, qui ont l'avantage de pouvoir se vendre indépendamment du modèle, contrairement aux portraits, souvent liés à un commanditaire. C'est donc une contrainte économique qui ouvre ici le champ de la peinture. Modigliani effectue encore, comme pour ses prédécesseurs, au moins six portraits peints de son marchand.

En 1918, Zborowski emmène Modigliani dans le sud où se recrée une petite communauté d'artistes. Modigliani y côtoie Tsuguharu Foujita, et peint son épouse, Fernande Barrey (*Femme à la robe bleue*, 1918-1919). L'absence de modèles l'invite à peindre des enfants très présents dans les œuvres de la dernière période. C'est la lumière du midi qui invite Modigliani à s'essayer aux rares paysages de son œuvre.

Roger Dutilleul, qui a découvert l'œuvre de Modigliani en 1917, achète chez Zborowski la plupart de ses premiers Modigliani (au cours de sa vie, Dutilleul constitue une collection de trente-cinq tableaux et au moins vingt-six dessins). Lorsque le marchand n'en a plus à sa disposition, il propose à Dutilleul de poser pour un portrait que Modigliani exécute en trois séances en 1919, moins d'un an avant sa mort.

S'intéresser à la création, c'est donc s'intéresser à des œuvres mais aussi aux contraintes qui leur ont donné naissance. Mécènes, marchands et collectionneurs ont influencé l'œuvre de Modigliani en favorisant son contexte matériel de création ou en lui suggérant des pistes non encore explorées. L'artiste ne crée pas hors du temps : il crée dans son temps avec le monde qui l'entoure.

Questions d'enseignement

Thématique : l'art et la contrainte

En quoi les contraintes économiques ont-elles eu des conséquences sur l'œuvre de Modigliani ?
Quelles contraintes sont à l'origine de la création de Modigliani (commandes, absence de modèle, déplacement dans le sud de la France, manque d'argent, etc.) ?

Les avant-gardes au temps de Modigliani

Par Agnès Choplin

Modigliani aurait déclaré à Roger Dutilleul : « J'ai dix ans de retard sur eux. » en parlant de Pablo Picasso et Georges Braque.

Cette citation met bien en lumière la conception évolutionniste de l'histoire de l'art qui prévaut à l'époque. Cette histoire est davantage celle des théories et des formes que celle des hommes.

Cette idéologie de l'innovation et de l'originalité à tout prix est issue de l'époque romantique.

Rappelons que le terme d'avant-garde provient du vocabulaire militaire.

Elle va déterminer la place des capitales artistiques en fonction de la présence plus ou moins affirmée d'avant-gardes.

Celles-ci sont relayées par les écrivains qui trouvent dans le débat esthétique un lieu possible d'affirmation de leur identité.

Par exemple, Fernand Léger, Marc Chagall, Roger de la Fresnaye et Modigliani seront soutenus par Blaise Cendrars.

En arrivant à Paris en 1906, Modigliani se retrouve pris entre le fauvisme et la naissance du cubisme

Fauvisme

Le fauvisme provient d'un mot d'esprit de Louis Vauxcelles proféré à l'occasion du salon d'automne de 1905. Une salle réunit des peintures d'Henri Matisse et ses amis. Au milieu de cette salle se trouve une statuette d'Albert Marque dans le style de la Renaissance italienne. Vauxcelles déclare : « Donatello chez les fauves ! ».

Le fauvisme n'est pas à proprement parler un mouvement à théorie et à programme, il est la brève conjonction d'artistes qui partagent, à un moment donné, un emploi similaire de la couleur pure libérée du mimétisme naturaliste.

Les fauves utilisent des plages de couleur pures souvent violentes et intensément lumineuses. Les tableaux remettent en cause le rendu de la profondeur et des volumes. Les représentations sont simplifiées.

Ils cherchent à se démarquer des œuvres impressionnistes et symbolistes.

Cubisme

C'est à nouveau le critique Louis Vauxcelles qui donne naissance au terme « cubisme » en écrivant dans le *Gil Blas* du 14 novembre 1908 à propos d'une exposition de Georges Braque à la galerie Kahnweiler : « Monsieur Braque méprise la forme, réduit tout, sites et figures et maisons, à des schémas géométriques, à des cubes ».

On considère que le cubisme prend sa source dans la grande rétrospective dédiée à Cézanne en 1907 au salon d'automne.

Picasso inaugure les recherches avec *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Les figures et l'espace se décomposent en plans qui s'interpénètrent créant ainsi un nouveau dynamisme.

L'histoire du cubisme est indissociable du couple formé par Braque et Picasso qui l'on inventé et porté à son terme de 1907 à 1914. Ni mouvement, ni véritable groupe, le cubisme est le premier courant pictural qui rompt avec le point de vue unique et la profondeur spatiale qui prévalent dans la peinture occidentale depuis la Renaissance.

« Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, écrit Apollinaire, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création ».

La palette est sourde, dominée par les bruns, les gris et les verts sombres. Les formes sont rendues en une cristallisation géométrique.

Le cubisme est codifié en 1912 par Albert Gleizes et Jean Metzinger et connaît de multiples adeptes.

Questions d'enseignement

Comment les milieux littéraires facilitent-ils l'apparition des mouvements d'avant-garde ?

Quels sont les rapports de la modernité artistique avec le pouvoir, du salon des refusés de 1863 à la création du centre Pompidou en 1972 ?

Le primitivisme

Par Agnès Choplin



Tête de statuette féminine, Cycladique Ancien II (2700 - 2300 avant J.-C.). Provenance : Amorgos, Type de Spédos. Musée du Louvre, Paris. Photo : © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski.



Amedeo Modigliani, *Tête de femme*, 1913. Dépôt du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, au LaM, Villeneuve d'Ascq.
Photo : Philip Bernard

Le primitivisme renvoie à un goût affirmé des artistes pour des valeurs et des formes considérées comme originelles, exotiques et régénératives.

Il irrigue la plupart des avant-gardes du début du XX^e siècle.

L'ouverture du musée d'ethnographie du Trocadéro en 1882 qui expose une collection considérable d'objets tant océaniques qu'africains peut marquer le début de ce courant de pensée.

Par la suite, les expositions universelles de 1889 et 1900 comportent des présentations didactiques de l'art tribal.

C'est donc tout naturellement que les artistes, en quête de renouvellement formel face au développement de la photographie, s'y intéressent.

L'un des premiers à explorer cette voie est Paul Gauguin quand il fait le choix en 1891 de s'installer à Tahiti puis aux îles Marquises jusqu'à sa mort en 1903.

Selon Kirk Varnedoe, commissaire de l'exposition *Le Primitivisme au XX^e siècle*, les artistes « allaient trouver dans l'art primitif un catalyseur capable de provoquer des ruptures plus décisives avec l'imitation ainsi qu'une analyse plus approfondie des fondements de la représentation. »

Les artistes y puisent un répertoire de formes innovantes sans forcément se préoccuper du contexte culturel et social dans lequel les œuvres ont été conçues.

Cela leur permet d'échapper à un réalisme trop contraint pour retrouver une dimension plus spirituelle des œuvres.

L'œuvre de Modigliani s'inscrit dans ce courant de pensée. Les visages peints à partir de 1915 sont très proches des formes adoptées dans les masques Fang du Gabon. Les petits yeux ovales, les longs nez droits et la fine bouche sont les caractères essentiels que retient Modigliani. L'absence de pupille de nombreux portraits de Modigliani est liée au creusement de l'orbite oculaire de ces masques destinés à être portés lors de cérémonies votives. Ses rencontres avec l'art khmer, cycladique ou égyptien, ont également joué un rôle majeur dans la conception de ses formes et de ses visages.

Questions d'enseignement

Quel est l'impact de l'art des civilisations extra-occidentales sur l'Europe, du japonisme de la fin du XIX^e siècle à l'exposition des *Magiciens de la terre* de 1989 ?

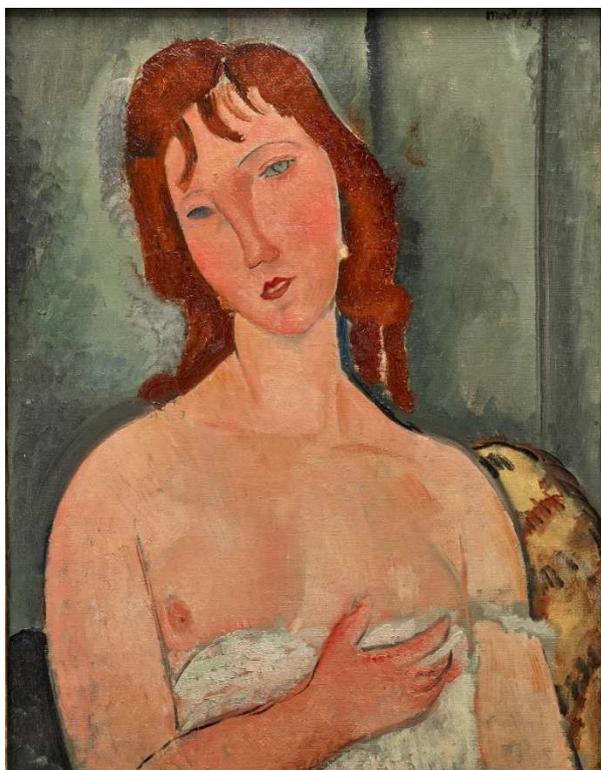
Quel est le rapport entre le développement des empires coloniaux et le primitivisme ?

Comment concilier portrait et avant-garde ?

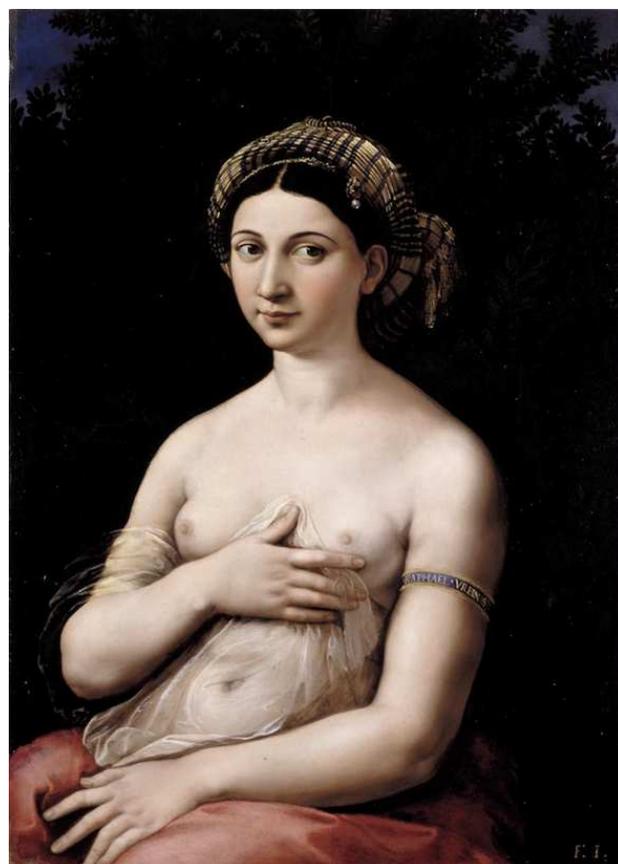
Par Stéphanie Jolivet

En faisant du portrait son genre de prédilection, Modigliani se pose en décalage par rapport aux avant-gardes. À l'époque où le cubisme cherche un art qui ne soit plus une imitation du réel, le portrait se veut la représentation d'une personne réelle, et par conséquent, vise la ressemblance. Au moment où les artistes sont fascinés par l'impassibilité des représentations primitives, le portrait est la manifestation d'une expressivité. L'œuvre de Modigliani témoigne d'un cheminement et d'une recherche constante pour concilier portrait et avant-garde.

Les influences



Amedeo Modigliani, *Portrait d'une jeune femme*, 1916-1919.
Don de la Meadows Foundation, Incorporated,
Dallas Museum of Art. Photo : courtesy Dallas Museum of Art.



Raphaël (Sanzio Raffaello, dit), (1483-1520), *Portrait de La Fornarina*, 1518-1519, Rome, palais Barberini, galerie d'Art antique © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Alessandro Vasari

Lorsque Modigliani arrive en France en 1906, il bénéficie d'une solide culture classique. Il a visité les musées italiens avec sa mère et connaît les grands maîtres de la peinture de son pays. À Paris, il élargit considérablement son champ d'exploration en fréquentant le département égyptien du Louvre et le Musée d'ethnographie du Trocadéro où il observe l'art khmer et africain. Un an auparavant, s'est tenu l'un des plus fameux Salons d'automne, demeuré célèbre par sa « cage aux fauves ». Le *Buste de jeune femme* (1908, LaM) peint par Modigliani témoigne d'une proximité avec un artiste comme Kees Van Dongen (*La femme lippue* (vers 1909, LaM)) alors que le *Portrait d'une jeune femme* (1916-1919, Musée de Dallas) est un nu qui reprend la composition et la pose de *La Fornarina* (1518-1519) de Raphaël que Modigliani a vue à Rome. On peut voir l'influence de Cézanne dans le *Petit Garçon roux* (1919, LaM) : la pose du modèle, les mains sur les cuisses, les couleurs très douces dans les nuances de gris - seul le bleu des yeux est vif - les formes soulignées et l'expression vague du personnage. La même année, Modigliani peint le *Portrait de Roger Dutilleul* (1919) dans lequel on peut déceler des influences cubistes. Zborowski n'ayant plus de toiles à vendre à Dutilleul, il conseille au collectionneur de se faire portraiturer. Modigliani le peint chez lui au milieu de sa collection. Lorsqu'il arrive rue Monceau, Modigliani découvre la collection de Dutilleul et demande à ce qu'on place à proximité la nature morte de Pablo Picasso *Poissons et bouteilles* (1909, LaM). Modigliani reprendra exactement la même palette de gris, de vert, d'ocre et de noir pour son tableau. On retrouve à nouveau l'influence de Cézanne dans la pose, l'utilisation d'un espace peu profond et l'inachèvement de certaines parties du tableau contrairement au soin apporté au visage. Ces couleurs étaient déjà utilisées dans la *Femme au ruban de velours* (1915). La stylisation et la simplification du visage avec ses yeux vides en font un visage-masque en lien avec l'intérêt de l'artiste pour les arts primitifs. Ainsi les influences se croisent et se complètent dans l'expérimentation de styles et de techniques divers ce qui n'empêche pas aux portraits de Modigliani de former un ensemble cohérent.

La recherche d'une « forme définitive »

« Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; d'où il suit que l'irrégularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté. »

Charles Baudelaire, *Fusées* XII, 1851

Paul Alexandre rapporte que Modigliani sculptait « en vue d'une forme définitive qu'il n'a, [croit-il], jamais atteinte. »² De fait, l'artiste lui écrivait en avril 1913 : « La plénitude approche. » S'il a abandonné la sculpture, Modigliani ne semble pas avoir pour autant renoncé à cette quête de la plénitude. Ses compositions picturales, si elles empruntent différents styles et techniques, laissent néanmoins apparaître des constantes.

Les personnages sont représentés de face dans un espace réduit. Le fond est suggéré plus que représenté : un mur uni (*Femme assise à la robe bleue*, 1917-1919), un pan de mur coloré (*Jeune Fille assise les cheveux dénoués*, 1919). Parfois, le fond est volontairement inachevé (*Zborowski à la canne*, 1918), un morceau de fenêtre peut apparaître (référence à Matisse dans *Moïse Kissling*, 1916, *Antonia*, 1915), une simple croix (*Tête rouge*, 1915). Si le portrait classique place les modèles dans un cadre symbolisant leur personnalité ou leur catégorie sociale, les portraits de Modigliani sont dépourvus de tout ancrage extérieur : seule la figure compte. Le fond a une fonction esthétique et non symbolique.

² Noël Alexandre, *Modigliani inconnu : témoignages, documents et dessins inédits de l'ancienne collection de Paul Alexandre*, Paris, 1993, p. 65

S'il faut voir une évolution dans les portraits de Modigliani, on remarque un allongement des formes et l'apparition d'une ligne pure qui contraste avec le travail par touches des débuts. C'est particulièrement visible dans les portraits réalisés dans le midi : *Jeune Fille brune assise* (1918) ou *Portrait de Gaston Modot* (1918) présentent un certain maniérisme qui peut faire penser à la *Vierge au long cou* de Parmigianino (1535) que Modigliani a vue à la Galerie des Offices de Florence.

Mais pourquoi ces yeux qui nous fixent sans pupille ? Les personnages sont toujours représentés de face et leurs yeux se plantent dans les nôtres. Les yeux sont-ils les trous que les masques primitifs ménagent pour laisser passer le regard de celui qui les porte ou la matérialisation en peinture des yeux sculptés des cariatides ? À Léopold Survage qui s'étonnait d'avoir un œil plein et un œil vide, Modigliani aurait répondu : « Parce que tu regardes le monde avec l'un, avec l'autre, tu regardes en toi. »

Modigliani accueille les influences de son temps tout en gardant ses références classiques. On peut inscrire le même portrait dans la lignée du Parmigianino et de l'art nègre ou le placer comme héritier de Raphaël et de Cézanne. « Ça ne me ressemble pas mais ça ressemble à Modigliani, ce qui est mieux. » écrivait Jean Cocteau au collectionneur Henry Pearlman qui a acheté son portrait en 1951. Le portrait ne se juge plus à sa ressemblance avec le modèle mais à la manifestation du style de l'artiste.

Questions d'enseignement

Thématique : L'art et ses codes

Comment les influences peuvent-elles se conjuguer pour former un style personnel ?

Texte en écho

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau.

C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

Une belle tête d'homme n'a pas besoin de comporter, aux yeux d'un homme bien entendu, — excepté, peut-être, aux yeux d'une femme, — cette idée de volupté, qui, dans un visage de femme, est une provocation d'autant plus attirante que le visage est généralement plus mélancolique. Mais cette tête contiendra aussi quelque chose d'ardent et de triste, — des besoins spirituels, — des ambitions ténébreusement refoulées, — l'idée d'une puissance grondante et sans emploi, — quelquefois l'idée d'une insensibilité vengeresse (car le type idéal du dandy n'est pas à négliger dans ce sujet); quelquefois aussi, — et c'est l'un des caractères de beauté les plus intéressants — le mystère, et enfin (pour que j'aie le courage d'avouer jusqu'à quel point je me sens moderne en esthétique), le malheur. Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. Appuyé sur — d'autres diraient: obsédé par— ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de en pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est Satan, — à la manière de Milton. Charles Baudelaire, *Fusées*, XVI, 1851

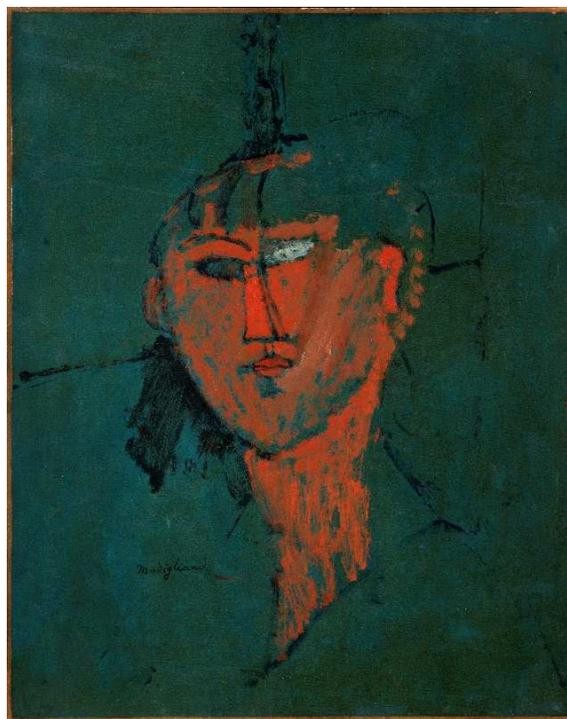
Du sculpteur primitiviste au peintre dandy.

Une œuvre divisée ?

Par Agnès Choplin



Amedeo Modigliani, *Tête de femme*, 191-1903. Paris, Musée national d'art moderne / Centre Pompidou
Photo : © Nicolas Dewitte / LaM



Amedeo Modigliani, *Tête rouge*, 1915. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris. Photo : © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Adam Rzepka

Le rapport entre les œuvres en deux dimensions et celles en trois dimensions semble paradoxal chez Modigliani.

En effet, sa sculpture est exclusivement en ronde-bosse. Elle résulte d'un processus de taille directe, suivant en cela la démarche de son mentor et ami Constantin Brancusi.

Elle prend sa source dans le primitivisme et est issue autant des reliefs égyptiens vus au Louvre que des sculptures khmères ou des idoles cycladiques de l'Antiquité grecque archaïque.

Sa peinture quant à elle, trouve ses racines dans la Renaissance et le maniérisme ainsi que dans l'art français de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles.

Ses sculptures représentent des figures non individualisées alors que son œuvre peinte est principalement composé de portraits.

Ses « piliers de la tendresse » - ainsi qu'il aurait dénommé ses sculptures - devaient s'assembler en un temple dédié à l'humanité. Elles étaient sans doute invitées à prendre place dans un grand ensemble décoratif à caractère architectural.

Sa peinture de son côté, représente des espaces particulièrement réduits – si on exclue les quelques paysages qu’il a réalisés.

Il semble que la figure récurrente dans ses dessins de la cariatide peut relier les deux activités en ce qu’elle représente un motif à vocation architecturale.

Dans ses blocs, Modigliani n’hésite pas à graver de façon linéaire certains détails de chevelure par exemple.

Le dessin tel que le pratique Modigliani taille également à même le blanc du support en imposant un règne puissant de la courbe.

C’est cette même courbe qui préside à l’élaboration de ses portraits.

Enfin la matière très présente sous forme de touches dans la première partie de l’œuvre peint de Modigliani apporte un relief et une matérialité à ses figures.

Dans les nus réalisés dans la seconde partie de sa carrière, nous pouvons aussi retrouver une densité des volumes proprement sculpturale.

Les deux facettes de son art, sculpturale et picturale, s’articulent l’une à l’autre et fondent en partie son style.

Questions d’enseignement

Comment l’œuvre sculptural d’un peintre peut éclairer sa démarche picturale ?

Comment faire de la sculpture sans perdre la dimension architecturale ?

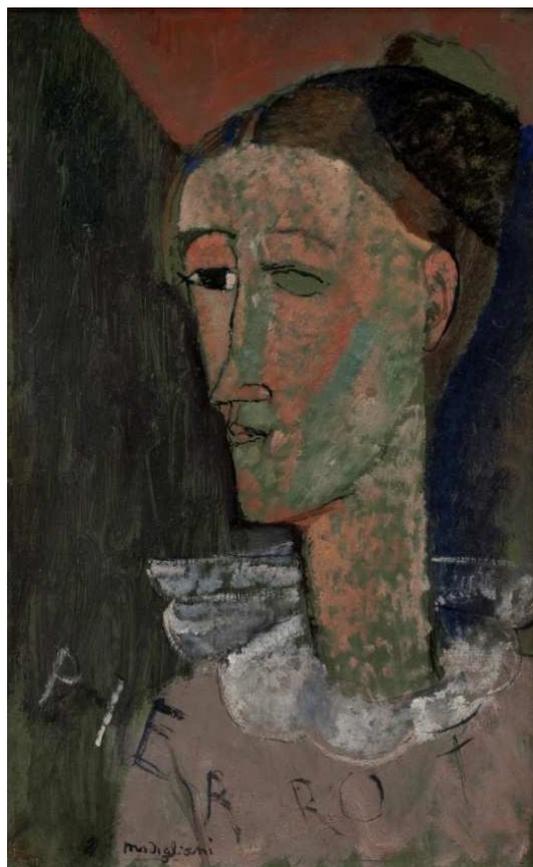
Quelle image Modigliani a-t-il contribué à forger de lui-même ?

Par Stéphanie Jolivet

« On dit que j'ai trente ans...
mais si je vis trois minutes en une, n'ai-je pas quatre-vingt-dix ans »
Charles Baudelaire, *Fusées (XXI)*, 1851

Modigliani est tout à la fois un artiste et un personnage sur lequel on ne sait somme toute que peu de choses. Les témoignages sont souvent posthumes et tardifs. Beaucoup de ses contemporains ont réécrit l'histoire de leur relation *a posteriori* et la vie de Modigliani est venue nourrir le mythe de l'artiste maudit comme l'avait déjà fait Vincent Van Gogh. Une lettre adressée à Oscar Ghiglia en 1901 montre que Modigliani n'est pas étranger à la construction de son personnage en peintre maudit. Il a lui-même édifié une image qui a servi de support à la postérité. Entre mythe et réalité, où chercher Modigliani ?

« Modi » le maudit : « Tu es fait, crois-moi, pour la vie intense et pour la joie. »³



Amedeo Modigliani, *Portrait de l'artiste en costume de Pierrot*, 1915.
Copenhague, National gallery of Denmark. Photo : SMK Photo

« Nous autres (excuse ce pluriel), nous avons des droits différents des gens normaux, car nous avons des besoins différents qui nous mettent au-dessus – il faut le dire et le croire – de leur morale. »

La notion de poète maudit est un concept romantique né sous la plume d'Alfred de Vigny dans *Stello* en 1832 (« du jour où il sut lire il fut Poète, et dès lors il appartient à la race toujours maudite par les puissances de la terre ») puis repris par Paul Verlaine dans un ouvrage intitulé *Les poètes maudits* (1884). L'artiste y est présenté comme à part de la société qui ignore son talent et le renvoie à la misère et à la solitude. Modigliani, surnommé « Modi » par ses proches, s'inscrit par son homophonie et ses goûts littéraires dans cette lignée déjà illustrée en peinture par Van Gogh. Quand il arrive à Paris, Modigliani est déjà un fin lettré qui lit Verlaine, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé et Baudelaire auquel il peut s'identifier par plusieurs aspects : dandy élégant, lettré, menant une vie sans mesure, usant de vin et de drogue. Par ailleurs, Beatrice Hastings rapporte que Modigliani ne se séparait jamais du livre du Comte

³ Toutes les citations renvoient à la lettre écrite par Modigliani à Oscar Ghiglia en 1901, reproduite en fin de chapitre.

de Lautréamont (le nom de plume d'Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror* comme si, au-delà d'une lecture, ce livre était constitutif de son identité. Modigliani savait qu'il ne vivrait pas vieux. Malade comme Baudelaire, comme Isidore Ducasse, Modigliani n'aurait-il pas contribué à mettre sa vie en scène pour devenir lui-même un personnage littéraire ?

« Dedo » le dandy

« L'homme qui ne sait pas tirer de son énergie de nouveaux désirs, et presque un nouvel individu, destinés à toujours démolir tout ce qui est resté de vieux et de pourri, pour s'affirmer, n'est pas un homme, c'est un bourgeois, un épicier, ce que tu voudras. »

À Paris, Modigliani rencontre par l'intermédiaire de ses compatriotes, Anselmo Bucci et Gino Severini, l'avant-garde artistique. Outre les peintres de l'École de Paris, Modigliani fréquente les poètes Max Jacob, Blaise Cendrars ou Jean Cocteau. Il faut imaginer avoir vingt ans, avoir quelques moyens (Modigliani arrive avec un pécule venu de son oncle), être beau, avoir une sensibilité artistique et littéraire et arriver à Paris à l'époque où sont peintes *Les Demoiselles d'Avignon* (1907), où Cézanne est mis à l'honneur dans une rétrospective, où *Alcools* (Apollinaire, 1913) et *Du côté de chez Swann* (Proust, 1913) sont publiés. À l'ivresse des sens, s'ajoute l'ivresse de découvrir de nouveaux horizons, d'appartenir à cette génération qui invente la modernité, de se sentir libre d'inventer un nouveau mode de vie. Si Modigliani est un dandy, il l'est au sens de personnage érudit dont le raffinement témoigne d'un anticonformisme et d'une recherche éthique, fondée sur le mépris des conventions sociales et de la morale bourgeoise et non seulement sur la définition (qui n'est pas sans ambivalence provenant d'un peintre à l'endroit d'un autre peintre) qu'en donne Picasso : « Il n'y a qu'un homme à Paris qui sache s'habiller, c'est Modigliani. »

« Ton devoir réel est de sauver ton rêve. »

« La Beauté a, elle aussi, des droits douloureux, qui créent cependant les plus beaux efforts de l'âme. Tout obstacle franchi marque un accroissement de notre volonté, produit la rénovation nécessaire et progressive de notre aspiration. »

Si Modigliani a très peu vendu, il n'en était pas moins un artiste reconnu par ses pairs. Paul Alexandre lui a fourni tous les moyens possibles pour subsister. Paul Guillaume lui a fourni de quoi travailler et Léopold Zborowski lui assure des conditions de travail et finance son séjour dans le midi. Il vend ses toiles à Roger Dutilleul qui se fera portraiturer lorsque le marchand n'en aura plus à lui vendre. Qu'a-t-il manqué à Modigliani pour rencontrer le succès ? Quelques années de vie, un marchand influent, le coup de pouce du destin que l'on évoque si souvent pour parler de lui ? Modigliani aura travaillé toute sa vie sans relâche, se sera grisé de rencontres et d'expériences pour nourrir sa peinture. Son œuvre témoigne de ses rencontres et de son acharnement à trouver une forme vraie pour atteindre la plénitude de l'artiste qui sait que son œuvre est achevée. « Et tout le reste est littérature. »⁴

Questions d'enseignement

Thématique : L'art, l'artiste et le public / Comment est né le mythe Modigliani, artiste maudit ?

⁴ Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, 1884

Textes en écho

Lettre de Modigliani à Oscar Ghiglia, Venise, 1901

Très cher Oscar,

J'ai reçu ta lettre et je regrette terriblement d'avoir manqué la première que tu dis m'avoir envoyée. Je comprends ta douleur et ton découragement – hélas, par le ton de ta lettre plus que par l'aveu que tu en fais. J'en saisis à peu près les raisons, et j'en ai éprouvé et en éprouve, crois-moi, une sincère douleur. Je n'en connais pas encore les causes exactes et les circonstances, mais je sens que sur toi, qui es une âme noble, elles doivent produire une terrible affection pour te réduire à cet état de découragement. Je ne sais de quoi il s'agit, je répète, mais je crois que le meilleur remède pour toi serait que je t'envoie d'ici, de mon cœur si fort en ce moment, un souffle de vie, car tu es fait, crois-moi, pour la vie intense et pour la joie.

Nous autres (excuse ce pluriel), nous avons des droits différents des gens normaux, car nous avons des besoins différents qui nous mettent au-dessus – il faut le dire et le croire – de leur morale. Ton devoir est de ne jamais te consumer dans le sacrifice. Ton devoir réel est de sauver ton rêve. La Beauté a, elle aussi, des droits douloureux, qui créent cependant les plus beaux efforts de l'âme. Tout obstacle franchi marque un accroissement de notre volonté, produit la rénovation nécessaire et progressive de notre aspiration. Aie le feu sacré (je le dis pour toi et pour moi) de tout ce qui peut exalter ton intelligence. Essaie de les provoquer, de les perpétuer, ces stimulants féconds, car seuls ils peuvent pousser l'intelligence à son pouvoir créateur maximum. C'est pour cela que nous devons lutter. Pouvons-nous nous renfermer dans le cercle d'une morale étroite ? Affirme-toi et dépasse-toi toujours. L'homme qui ne sait pas tirer de son énergie de nouveaux désirs, et presque un nouvel individu, destinés à toujours démolir tout ce qui est resté de vieux et de pourri, pour s'affirmer, n'est pas un homme, c'est un bourgeois, un épicier, ce que tu voudras. Tu aurais pu venir à Venise ce mois-ci, mais décide-toi, ne t'épuise pas, habitue-toi à mettre tes besoins esthétiques au-dessus de tes devoirs envers les hommes. Si tu veux fuir Livourne, je peux t'aider dans la mesure de mes moyens, mais je ne sais si cela est nécessaire. Ce serait une joie pour moi. De toute façon, réponds-moi. J'ai reçu de Venise les enseignements les plus précieux de ma vie : j'ai l'impression de sortir de Venise grandi, comme après un travail, me semble-t-il. Venise, la tête de Méduse aux innombrables serpents azur, œil glauque immense où l'âme se perd et s'exalte dans l'infini.

Dedo

L'albatros

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !

Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
 L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
 L'autre mime, en boitant, l'infirmes qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
 Qui hante la tempête et se rit de l'archer ;
 Exilé sur le sol au milieu des huées,
 Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857

La prose du Transsibérien

En ce temps-là j'étais en mon adolescence
 J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais
 Déjà plus de mon enfance
 J'étais à seize mille lieues du lieu de ma naissance
 J'étais à Moscou, dans la ville des mille et trois
 Clochers et des sept gares
 Et je n'avais pas assez des sept gares et des mille
 et trois tours
 Car mon adolescence était si ardente et si folle
 que mon cœur, tour à tour, brûlait
 comme le temple d'Éphèse ou comme la Place Rouge
 de Moscou quand le soleil se couche.
 Et mes yeux éclairaient des voies anciennes.
 Et j'étais déjà si mauvais poète
 que je ne savais pas aller jusqu'au bout.
 Le Kremlin était comme un immense gâteau tartare
 croustillé d'or, avec les grandes amandes
 des cathédrales toutes blanches
 et l'or mielleux des cloches...
 Un vieux moine me lisait la légende de Novgorode
 J'avais soif et je déchiffrais des caractères cunéiformes
 Puis, tout à coup, les pigeons du Saint Esprit
 s'envolaient sur la place
 et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros
 et ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
 du tout dernier voyage
 Et de la mer.

Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913.

Baudelaire et Modigliani : l'œil intérieur

Par Stéphanie Jolivet

Le regard est certainement l'élément le plus caractéristique de l'œuvre de Modigliani : quand les yeux ne sont pas dessinés, ils peuvent être pleins comme sur une statue ou un masque, asymétriques (l'un fermé, l'autre masqué), la pupille quasi toujours absente. Si le portrait cherche généralement à rendre les traits caractéristiques de son modèle, chez Modigliani, il porte une atmosphère commune de toile en toile. La lecture de Charles Baudelaire, que Modigliani connaissait et affectionnait particulièrement, nous invite à choisir le regard comme une entrée dans l'œuvre. Modigliani a puisé à toutes les sources comme Baudelaire dans « Le Poison » : le vin, l'opium, mais ne faut-il pas placer au-dessus, comme lui « ...tes yeux, tes yeux verts, Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... »

La beauté



Amedeo Modigliani, *Tête de femme*, 1913. Dépôt du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Paris, au LaM, Villeneuve d'Ascq. Photo : Philip Bernard

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Éternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx
incompris ;
J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes ;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études

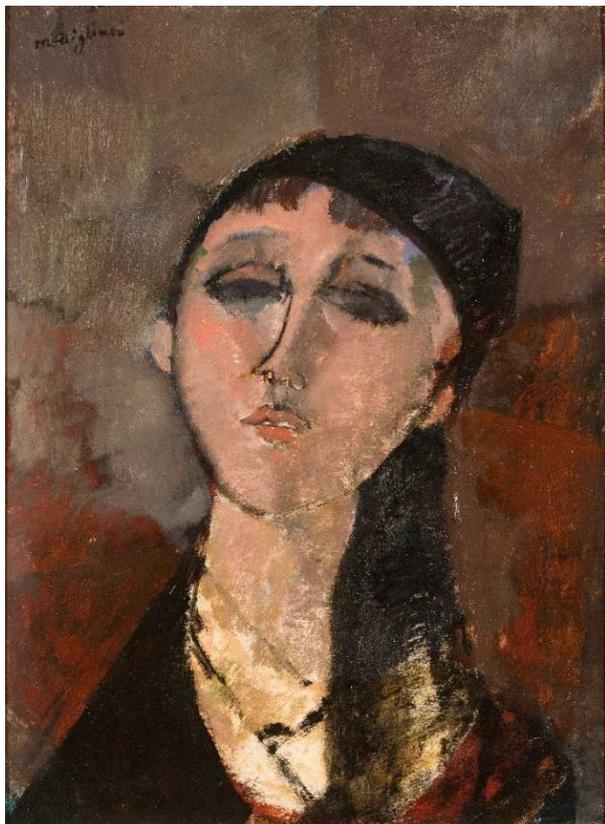
Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles :
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles.

Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire, 1857

Masques africains, art khmer, statues égyptiennes ont eu une influence décisive sur les portraits de Modigliani. La rencontre avec Brancusi a également eu une incidence sur sa carrière de sculpteur. L'influence de la sculpture est passée en peinture avec les yeux entièrement aveugles

de *La Femme au ruban de velours* (1915), *Antonia* (vers 1915), *Maternité* (1919) ou *Femme assise à la robe bleue* (1918-1919). On retrouve dans ces portraits une pose figée : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ». Le modèle se retrouve retranché à l'intérieur de lui-même, laissant le créateur à l'extérieur libre de s'approprier ce corps pour en faire son propre moyen d'expression : « De purs miroirs qui font toutes choses plus belles ».

Ciel brouillé



Amedeo Modigliani, *Tête de jeune femme (Louise)*, 1915. Triton Collection Foundation. Photo : DR

On dirait ton regard d'une vapeur couvert ;
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)

Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'indolence et la pâleur du ciel.

Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés,
Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés,
Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord,
Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort.

Tu ressembles parfois à ces beaux horizons
Qu'allument les soleils des brumeuses saisons...
Comme tu resplendis, paysage mouillé
Qu'enflamment les rayons tombant d'un ciel brouillé !

Ô femme dangereuse, ô séduisants climats !
Adorerai-je aussi ta neige et vos frimas,
Et saurai-je tirer de l'implacable hiver
Des plaisirs plus aigus que la glace et le fer.

Les Fleurs du mal de Charles Baudelaire, 1857

Lorsque le regard est flou, « Ciel brouillé », il laisse flotter une ambiguïté tant sur la couleur employée (« est-il bleu, gris ou vert ? ») que sur le sentiment traduit : « tendre, rêveur, cruel ». Plus qu'un sentiment, le regard traduit une atmosphère : « Tu rappelles ces jours blancs, tièdes et voilés, Qui font se fondre en pleurs les cœurs ensorcelés, Quand, agités d'un mal inconnu qui les tord, Les nerfs trop éveillés raillent l'esprit qui dort. » Les termes évoquent ici l'état d'esprit du créateur et non celui de son modèle comme si le regard le renvoyait à son propre état face à la création.

Annexes

	Œuvres de Modigliani dans les collections du LaM	Œuvres littéraires	Collectionneurs et marchands	Contexte culturel
1905				Salon des Indépendants (Fauvisme)
1906			Paul Alexandre	
1907				Rétrospective Cézanne <i>Les Demoiselles d'Avignon</i> , Pablo Picasso
1908	<i>Buste de jeune femme</i> (huile sur toile) <i>Femme nue étendue sur le côté gauche, le buste relevé</i> (dessin) <i>Tête et buste de profil, main gauche au front</i> (dessin)			
1909		Premier numéro de la <i>NRF</i>		« Manifeste du futurisme » de Filippo Tommaso Marinetti
1910				Vassily Kandinsky peint sa première aquarelle abstraite

1911	<i>Sans titre (cariatide)</i> , (crayon bleu sur papier teinté)			Salon des Indépendants (cubisme)
1912	<i>Etude de tête pour une sculpture (cariatide)</i> , (crayon bleu sur papier teinté)	<i>Le pont Mirabeau</i> , Guillaume Apollinaire <i>L'Annonce faite à Marie</i> , Paul Claudel		
1913	<i>Tête de femme</i> (marbre)	<i>Alcools</i> , Apollinaire <i>La prose du Transsibérien</i> , Blaise Cendrars <i>Du côté de chez Swann</i> , Marcel Proust		
1914		<i>Les caves du Vatican</i> , André Gide Les premiers films de Charlot	Paul Guillaume	
1915	<i>Teresa</i> (gouache sur papier) <i>Profil d'homme</i> (mine de plomb sur papier)	<i>La métamorphose</i> , Franz Kafka		
1916	<i>Viking Eggeling</i> (huile sur toile) <i>Jacques Lipchitz et sa femme</i> (mine de plomb sur papier) <i>Moïse Kisling</i> (huile sur toile)	création du mot « Surréalisme » par Apollinaire	Léopold Zborowski	Naissance du dadaïsme à Zurich au café Voltaire
1917	<i>Nu assis à la chemise</i> (huile sur toile) <i>Nu assis</i> (crayon graphite sur papier)	<i>Le Feu</i> , Henri Barbusse <i>Les mamelles de Tiresias</i> , Francis Poulenc et		<i>Fontaine</i> , Marcel Duchamp

		Apollinaire	Exposition à la galerie Berthe Weill	<i>Parade</i> , Erik Satie et Jean Cocteau	
1918		<i>Calligrammes</i> , Apollinaire			
1919	<i>Portrait de Lunia Czechowska</i> , (crayon graphite sur papier)	<i>Le Cap de Bonne Espérance</i> , Jean Cocteau			
	<i>Petit garçon roux</i> (huile sur toile)	<i>À l'ombre des jeunes filles en fleur</i> , Marcel Proust			
1920	<i>Maternité</i> (huile sur toile)				
		<i>Les champs magnétiques</i> , Pierre Breton et Philippe Soupault			
		<i>Le cimetière marin</i> , Paul Valéry			
		<i>Chéri</i> , Colette			
		<i>Du côté de Guermantes</i> , Marcel Proust			