



Amedeo Modigliani
Portrait de Brancusi, 1911
Fusain sur papier, 21 x 16
Collection particulière

Résumé. En 1906, Modigliani va à Paris avec, dans ses bagages, une vaste culture littéraire et philosophique. Il y fait la connaissance, parmi d'autres, du docteur Paul Alexandre, son futur mécène, qui l'introduit à Brancusi, installé ici depuis 1904. Modigliani qui complétait ses revenus avec ses dessins et ses peintures, décide de se mettre à la sculpture, ce qui le rapproche davantage à Brancusi. De cette période datent plusieurs dessins représentant le portrait de Brancusi, dont celui où le sculpteur joue de la contrebasse. A l'époque où Brancusi travaillait à la simplification des formes, Modigliani s'approprie en sculpture le portrait unique, synthèse des figures égyptiennes, africaines, khmères. A l'aide de Brancusi, il expose au Salon des indépendants (1911) et, en 1913, il décide de partir à Carrare pour tenter une dernière communion avec la matière sculpturale. Il ne fait pas carrière en sculpture, car on lui reproche souvent l'influence brancusienne et, heureusement, il revient à la peinture. Mais l'amitié entre les deux reste pour toujours.

Keywords : Brancusi ; Paul Alexandre ; art africain ; cariatides ; salon des indépendants.

En 1902, Modigliani a pris des cours de peinture à la Scuola Libera di Nudo à Florence, puis à l'Istituto di Belle Arti à

MODIGLIANI : L'EXPÉRIENCE DE LA SCULPTURE AUPRÈS DE BRANCUSI

Doïna Lemny

Venise en 1903, où il a rencontré nombre d'artistes et écrivains italiens tels Umberto Boccioni, Fabio Mauroner ou Ardengo Soffici. La Biennale de Venise de 1903 et 1904 est pour lui l'occasion de découvrir le symbolisme et aussi la sculpture de Rodin qui attisent sa curiosité. En 1906, Modigliani décide de partir pour Paris, cette « Rome nouvelle de ce siècle » comme l'appelait Max Jacob¹. Gino Severini qui vient à Paris en novembre de la même année expliquera cet engouement pour la scène parisienne : « Au temps de notre jeunesse, lorsque Modigliani et moi, en 1906, arrivâmes à Paris, les idées n'étaient pas très claires pour personne. Toutefois, sans le savoir, nous savions pas mal de choses, dont on a pris conscience plus tard². » Modigliani avait dans ses bagages une vaste culture littéraire et philosophique : ses lectures de Dante, Carducci, Nietzsche, Bakounine, Baudelaire, Rimbaud, D'Annunzio, Oscar Wilde et Apollinaire l'accompagnaient dans la compréhension de cette scène internationale et l'encourageaient à aller à la rencontre des personnalités les plus diverses. Le peintre Henri Doucet l'introduit auprès du docteur Paul Alexandre qui deviendra son mécène et ami et qui lui présentera d'autres artistes de l'avant-garde parisienne dont Brancusi qu'il avait lui-même rencontré par

l'intermédiaire du sculpteur Maurice Drouard : « Drouard avait pour Brancusi une admiration et une amitié profonde que j'ai immédiatement partagées, racontait plus tard Paul Alexandre. [...] Quant à Modigliani, c'est rue du Delta justement que je l'ai rencontré pour la première fois en 1907 et que je lui ai fait connaître Brancusi peu après³. »

Brancusi était arrivé à Paris le 14 juillet 1904 et essayait à cette époque de se frayer un chemin dans cet espace artistique en pleine effervescence, dominé en sculpture par Rodin et galvanisé par Picasso. Participant pour la première fois, sur la recommandation de son professeur Antonin Mercié, au Salon d'automne de Paris en 1906, Brancusi est remarqué par Rodin qui l'accepte comme praticien à partir de janvier 1907⁴. En avril, il prend une décision salvatrice : s'éloigner du maître et en finir avec le modelage, ce qui le fera réfléchir sur le retour vers les méthodes ancestrales de la sculpture. Tailler directement le matériau lui promettait de découvrir de nouvelles formes qui pourraient rappeler l'art des peuples primitifs de l'Extrême Orient et de l'Afrique. Et pourtant, en cette année 1907, il utilise encore le modelage pour une commande de monument funéraire pour un cimetière roumain, ensemble de deux pièces qui deviendra *La Prière* et taillera en pierre et en marbre six têtes et bustes conservant l'apparence réaliste des modèles. A la fin de cette année, il entame par la pointe du ciseau dans un bloc de pierre deux bustes en parfaite fusion et réalisera son premier *Baiser* que Sidney Geist considérera comme « une déclaration d'indépendance destinée à s'opposer à Rodin en tous points. Les deux œuvres [*Le Baiser* de Rodin et *Le Baiser* de Brancusi] constituent en tout cas un paradigme de polarité esthétique⁵. » Une troisième sculpture, *La Sagesse de la terre* marquera l'abandon définitif du modelage, l'éloignement de la représentation d'un modèle réel et le rapprochement des arts premiers. Brancusi se serait inspiré pour cette sculpture unique

de plusieurs œuvres présentées au Salon d'automne de Paris de 1906, dominé par la rétrospective Gauguin dans laquelle étaient exposées *Ève bretonne* (1889) et le dessin préparatoire, aujourd'hui disparu, de la peinture *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (1897). Cette rétrospective a vraisemblablement marqué les esprits et surtout ceux qui étaient assoiffés de nouveautés.

Arrivé à Paris au début de l'année, Modigliani a certainement visité le Salon d'automne et a été impressionné par la force de l'art de Gauguin, plus connu pour ses peintures que pour ses sculptures, et par l'exotisme de ses figures. Il découvre en même temps, à travers de fréquentes visites des musées parisiens et plus particulièrement du musée de Trocadéro, l'art africain et océanien. Il n'a pas complètement oublié son travail passionnant du marbre lors de son bref séjour à Pietrasanta et à Carrare en 1902⁶ avant de suivre des cours de peinture à Florence et à Venise. Lorsque le docteur Paul Alexandre lui présente Brancusi, Modigliani qui continuait à peindre et à dessiner pour compléter les maigres subsides envoyés par sa mère, décide de se mettre à la sculpture. Le docteur Alexandre se rappelle : « Brancusi et Drouard lui ont donné, "en professionnels" qu'ils étaient, des conseils techniques pour le choix des matériaux et pour la taille, comme le font les artistes entre eux⁷. » Avant même de s'investir dans cet art, il se présente comme sculpteur, encouragé par son entourage. Lorsque sa mère lui écrivait à Paris, elle adressait son courrier à « Amedeo Modigliani, sculpteur »⁸.

Modigliani n'a pas eu de formation de sculpteur mais seulement une extraordinaire culture de la Renaissance baroque, dont Donatello, Michelangelo ou Bernini qui ne pouvaient pas constituer pour lui de véritables guides. En revanche, l'étonnante sculpture d'un peintre, Derain, *Figure accroupie* (1906) qu'il remarque au même Salon d'automne de Paris (1906), ainsi que les recherches artistiques de ses amis de Montparnasse, Brancusi, Lipchitz, Archipenko,

Zadkine, l'encourageant à sculpter. Mais les matériaux coûtent cher et sculpter demande beaucoup plus de temps, si on pratique la taille directe, comme le souhaite Modigliani. L'épisode du vol d'une pierre dans un chantier, bien qu'évoqué par André Salmon dans une fiction,⁹ résume bien cet aspect, son ambition de sculpter et aussi sa faiblesse physique accentuée par ses addictions. Il rêvait de travailler le marbre, mais il se contente de la pierre calcaire trouvée dans les chantiers parisiens, qu'il pense pouvoir polir jusqu'à lui rendre l'aspect du marbre.

Brancusi lui trouve un atelier tout près du sien, cité Falguière, pour l'accompagner dans sa démarche. Deux personnalités complètement différentes se retrouvent : le Roumain, plus introspectif, se retirant dans le calme de son atelier pour entamer un dialogue avec le matériau et en extraire l'essence, et l'Italien, de nature fouguese, désireux de communiquer avec les autres, habitué à travailler vite et à réaliser ses œuvres sous le regard des autres. Tous deux, fascinés par l'art africain mais ne l'approchant pas dans leur création et même le rejetant comme Brancusi qui a préféré détruire la plus africaine de ses sculptures en bois, *Le Premier pas*, assistent à la naissance du cubisme sans jamais y adhérer. La forte personnalité de Picasso les intrigue – Brancusi en gardera

une distance respectable, alors que Modigliani suit avec admiration la naissance des premières sculptures du peintre catalan. Ils se retrouvent les mardis à la Closerie des Lilas au cénacle artistique et littéraire dirigé par Paul Fort aux côtés d'Apollinaire, Marinetti, Severini, Gonzalez, Léger et Picasso dont Modigliani esquisse certains portraits. Il n'est pas étonnant d'ailleurs de voir plusieurs portraits dessinés représentant Brancusi dont un de 1909 au crayon et à l'encre marron : une figure carrée dominée par l'arc des sourcils prononcés au dessus des yeux pétillants et pénétrants du sculpteur. Si pour ce portrait, il indique bien le nom de Brancusi, pour une série d'autres dessins de la même période, représentant un homme assis aux bras forts équilibrant cette figure bordée d'une barbe carrée, aux yeux vifs, l'artiste les intitule *L'Homme à la barbe*.

On peut supposer que son ami roumain devient son modèle auquel il accentue, dans la succession des esquisses, le caractère fort et déterminé. La figure de Brancusi, ses postures de méditation semblent l'inspirer : dans un dessin à l'encre représentant Brancusi dans un fauteuil, la figure du sculpteur encadrée par une chevelure et une barbe noires s'allonge, les yeux ombragés par les gros sourcils dissimulent la vivacité du regard.



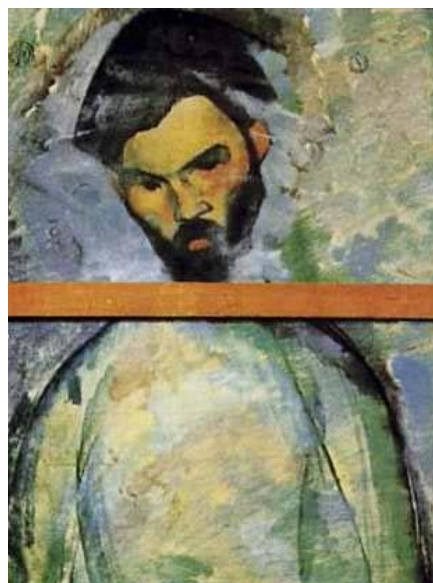
Portrait de Brancusi, 1909, crayon, plume et encre.



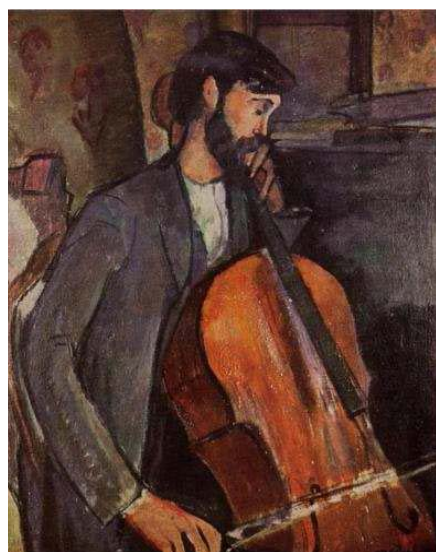
L'homme à la barbe assis, 1909.
Encre sur papier, 43 x 26.5 cm.
Collection particulière.



Portrait de Brancusi assis dans un fauteuil.
Encre de Chine sur papier, 36.5 x 26.5



Portrait de Constantin Brancusi
(revers du *Joueur de violoncelle*), 1909
Huile sur toile, 73 x 60 cm
Collection Abelló, Madrid



Le Joueur de violoncelle, 1909.
Huile sur toile, 73 x 60 cm.
Collection Abelló, Madrid.



Brancusi jouant de la contrebasse, photo.
Legs Brancusi, Centre Pompidou, Paris.

Il ébauche également un portrait du sculpteur sur le dos d'une peinture de petit format, 73 x 60 cm, *Le Joueur de violoncelle*, thème qu'il a préparé par plusieurs dessins et qu'il reprendra en peinture sur un format plus grand, 130 x 81 cm. Il considérera cette peinture comme l'une de ses œuvres maîtresses¹⁰.

N'ayant pas d'information précise sur l'identité du modèle de cette peinture, le docteur Alexandre se souvient d'un voisin de Modigliani, lorsqu'il habitait à Montmartre, qui jouait du violoncelle. Mais un regard plus attentif sur le portrait du musicien nous permet de constater qu'il présente les mêmes traits que Brancusi. L'ébauche du

portrait du sculpteur sur le dos de cette toile serait-elle un pur hasard ? Un élément supplémentaire nous conduit à supposer que Modigliani aurait fait un transfert d'image et aurait incarné Brancusi dans ce joueur de violoncelle : on connaît le don musical du sculpteur qui, sans formation musicale, jouait du violon et de la guitare. Une photographie conservée dans l'atelier du sculpteur, le représente jouant de la contrebasse¹¹.

Il n'est pas étonnant que Modigliani ait vu cette photographie et qu'il l'ait associée à son thème.

Une complicité s'est créée entre les deux artistes, basée sur un dialogue fructueux, une compréhension profonde de la démarche de chacun. Lorsque Modigliani retourne à Livourne où il reste trois mois – de juillet à septembre 1909 – et où il invite Brancusi, il commente avec ironie le jugement de Le Fauconnier sur Brancusi dans une carte postale envoyée le 5 septembre au docteur Alexandre : « Reçu une carte de Le Fauconnier. Il a écrit quatre lignes absolument extraordinaires de bêtises de Brancusi ce qui m'a fait beaucoup de plaisir. J'aime beaucoup cet homme-là et salue le de ma part si tu le vois »¹².

Avant de partir vers Sienne, Modigliani envoie une carte postale à Brancusi qui, malgré son invitation généreuse de l'accompagner, est resté à Paris : « Mon vieux Branc, dans un moi[s] je vais revenir. A bientôt et avec impatience le plaisir de te recauser. Ami Modigliani »¹³.

A son retour, Modigliani écarte toute tentation de peinture afin de se mettre à la sculpture pour laquelle il était appuyé et conseillé par son ami. En 1910, Brancusi avait complètement « oublié » Rodin et travaillait à la simplification de ses formes, à leur purification, arrivant à désincarner les portraits d'enfants et de femmes afin d'exprimer un état, un vécu. Ses torsos sont à peine suggérés dans le poli du marbre. Seuls *Danaïde* en pierre (Musée d'art de Bucarest) et *Le Baiser* gardent les traces de

la pointe du ciseau rappelant les sculptures retrouvées dans les fouilles archéologiques.

Modigliani, de son côté, travaille vite, entame les blocs de pierre poursuivant le même thème : des têtes de femmes et d'hommes allongées, dont les traits symétriques sont construits sur une verticale comme des éléments d'architecture. En abandonnant le modèle, il ne représente plus personne, il s'approprie ce portrait unique qui traverse les époques : il réalise ainsi une synthèse des figures égyptiennes, africaines, khmères. Le peu de différences entre ses cariatides nous font croire que si une erreur survenait dans la taille, comme le précise le docteur Alexandre, « il reprenait un autre bloc et il recommençait. [...] Presque toutes [les figures sculptées] en réalité sont la même statue constamment recommencée en vue d'une forme définitive qu'il n'a, je crois, jamais atteinte »¹⁴. Brancusi n'a-t-il pas repris ces thèmes principaux pour les retravailler pendant des années dans de longues séries ? Mais il prenait le temps de la réflexion, il se donnait l'occasion de « caresser » la matière, comme il aimait à le dire, de marquer l'évolution de la forme dans ce processus de simplification, de vivre avec la poussière du marbre, alors que Modigliani ne pouvait plus supporter de dégrossir le bloc. Sa santé ne le lui permettait pas.

Dans le même souhait d'encourager son jeune ami, Brancusi s'occupe de l'organisation d'une exposition des œuvres récentes de Modigliani. N'ayant pas suffisamment d'espace dans son atelier, il les installe dans celui de leur ami commun, Amedeo de Souza-Cardoso, et en prépare l'ouverture prévue le 5 mars 1911, comme il le précise dans une petite lettre à Paul Alexandre jointe au carton d'invitation. Des cinq photographies de cette installation, on retient qu'en dehors des dessins, plusieurs têtes sculptées ont été présentées. Il expose aussi au Salon des indépendants de la même année une cariatide, une tête et quatre dessins.



Carte postale de Modigliani à Brancusi, 5 septembre 1909
Legs Brancusi, Centre Pompidou, Paris

Son enthousiasme pour la sculpture ne diminue pas, mais il est concrétisé par un travail irrégulier de la pierre pour lequel il réalise de nombreux dessins préparatoires. Le rêve du marbre l'habite et il décide au printemps 1913 de retourner en Italie et de sculpter dans ce matériau près des carrières les plus connues, à Carrare. Ce n'est qu'ainsi qu'il cherche à atteindre « la plénitude » dont il parle avec passion au docteur : « Je ferai tout dans le marbre. Le patelin près d'où je planterais littéralement même ma tente – une tente d'abri – est de lumière éblouissante, de la plus éblouissante limpidité d'air et de lumière qui soit »¹⁵. Pour lui, ce séjour à Carrare est un dernier essai de communion avec la matière sculpturale, d'immersion dans la carrière-même et peut-être d'éloignement des figures pures que son ami roumain continuait à tailler. Craignant de ne pas retrouver intacte à son retour une tête déposée dans l'atelier de Brancusi – qu'il appelle avec une note d'humour « le serbo-croate » – il demande à Paul Alexandre de la récupérer. Avec une mentalité de peintre et doté d'une rapidité exceptionnelle à dessiner et à peindre, Modigliani n'a pas la patience de sculpter sur une durée illimitée. Il précisera dans la même lettre du 23 avril 1913 : « La plénitude approche. Elle ne bandera point l'arc pourtant avant que je ne travaille une quinzaine de jours encore. » Mais il ne rapportera rien de ce bref séjour

en Italie qui signera sans doute la fin de son activité de sculpteur.

Idéalisant la sculpture, Modigliani a placé de grands espoirs en elle, lui accordant une place particulière dans ses choix. Il cherchait la compagnie des sculpteurs qui devenaient très rapidement des amis, comme Brancusi, Lipchitz, Archipenko, Laurens ou Zadkine. Les conversations qu'il avait avec Jacob Epstein venu à Paris installer son monument funéraire dédié à Oscar Wilde, ainsi que sa participation avec des sculptures au Salon des indépendants, ont eu un écho très puissant parmi les artistes d'avant-garde de Londres, dont le Français Gaudier-Brzeska qui voyait dans cette génération de sculpteurs les fondateurs de la modernité, tel qu'il le soulignait dans son « Manifeste du vorticisme » : « Et NOUS, les modernes, Epstein, Brancusi, Archipenko, Dunikowski, Modigliani et moi-même, dans le combat incessant de la ville contemporaine, devons pareillement dépenser beaucoup d'énergie »¹⁶.

Par son esprit brillant, sa désinvolture dans les relations, il s'est fait vite accepter dans le cercle de sculpteurs surtout lorsqu'il a emménagé dans le quartier de Montparnasse. En revanche, sa sculpture n'avait pas encore la force pour les convaincre. Les artistes qui avaient une longue pratique de la sculpture regardaient

avec indulgence ses têtes en pierre : « L'influence de Brancusi était évidente – écrivait Zadkine¹⁷ – mais personne ne prenait les sculptures de Modi au sérieux ; il y avait en ces têtes l'idée d'un peintre provisoirement subordonnée à celle d'un sculpteur. D'ailleurs, la période de sculpture ne dura pas longtemps chez Modi car il revint heureusement à la peinture ».

Cette expérience de la sculpture a été certainement sous le regard et les enseignements de Brancusi qui lui a appris, comme le souligne John Russell, « qu'il était possible d'être dans le progrès tout en faisant usage de l'immense répertoire de

formes simples et riches qu'il a assimilées en Italie »¹⁸.

Brancusi n'avait pas l'habitude de parler de ses confrères, ni de commenter leur art. Au crépuscule de sa vie, lorsqu'il racontait son parcours à un écrivain américain d'origine roumaine, Peter Neagoe¹⁹, il évoquait « le personnage » Modigliani avec beaucoup de tendresse. Les années où il l'a accompagné sur les pas de la sculpture lui ont apporté beaucoup de bonheur et en même temps le regret de ne pas avoir pu inculquer à ce jeune artiste talentueux et cultivé la force nécessaire pour la sculpture.

¹ Max Jacob, *Chronique des temps héroïques*, Paris, L. Broder, 1956.

² Cité par A. M. Hammacher, « Amedeo Modigliani », *Modigliani : gli anni della scultura*, Venise, Arnoldo Mondadori editore, 1984, p. 43.

³ Noël Alexandre, *Modigliani inconnu : témoignages, documents et dessins inédits de l'ancienne collection de Paul Alexandre*, Paris, 1993, p. 40 et 43

⁴ Doïna Lemny, « Chez Rodin, je traîne toujours mon désespoir ... », in *After Brancusi*, Institut d'histoire de l'art «G. Oprescu», Bucarest, 2014, p. 86.

⁵ Sidney Geist, « Le Baiser », *Le Baiser*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, « Les Carnets de l'Atelier Brancusi », 1999, p. 17.

⁶ Gabriella Belli, Flavio Fergonzi, Alessandro del Puppo, *Modigliani sculptor*, Silvana editoriale, 2010, p. 224.

⁷ Noël Alexandre, *op. cit.*, p. 59.

⁸ John Russell, *Modigliani*, Art Council of Great Britain, The Edinburgh Festival Society, Londres, 1963, p. 6.

⁹ André Salmon, *La vie passionnée de Modigliani*, Verviers, éditions Gérard & Cie, 1957, 184.

¹⁰ Cette œuvre fait partie des six présentées au Salon des indépendants (18 mars-1^{er} mai) : *Le Mendiant de Livourne, La Mendicante, Lunaire*, deux études dont le *Portrait de Piquemal*.

¹¹ Cette photo a été reproduite dans Pontus Hulten, Alexandre Istrati, Natalia Dumitresco, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 63.

¹² Noël Alexandre, *op. cit.*, p. 95.

¹³ Legs Brancusi, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.

¹⁴ Noël Alexandre, *op. cit.*, p. 65

¹⁵ *Ibidem*, p. 104

¹⁶ Henri Gaudier-Brzeska, *Manifeste du vorticisme*, *Blast*, n° 1, 2 juillet 1914.

¹⁷ Ossip Zadkine, *Le maillet et le ciseau. Souvenirs de ma vie*, Paris, 1968, p. 89.

¹⁸ John Russell, *Modigliani*, Art Council of Great Britain, The Edinburgh Festival Society, Londres, 1963, p. 7.

¹⁹ Peter Neagoe, *The Saint of Motparnasse. A Novel based on the life of Constantin Brancusi*, New York, Philadelphia, Chilton Books, 1965.

Notes

