



La revanche d'un mort ? Modigliani sur le marché international de l'art moderne, 1906-1960

Béatrice Joyeux-Prunel

► To cite this version:

Béatrice Joyeux-Prunel. La revanche d'un mort ? Modigliani sur le marché international de l'art moderne, 1906-1960. Modigliani. L'œil intérieur, Musée d'art moderne de Villeneuve d'Ascq, Gallimard / LaM Livres d'Art, Gallimard, 2016, p., pp.158-165., 2016, 978-2070178674. hal-02080997

HAL Id: hal-02080997

<https://hal.science/hal-02080997>

Submitted on 27 Mar 2019

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.

La revanche d'un mort ?

Modigliani sur le marché international de l'art moderne 1906-1960

Béatrice Joyeux-Prunel

« Cette exposition rétrospective des œuvres de Modigliani vient à l'heure où, ce peintre étant mort, son art tant décrié rencontre dans le public un goût très vif et chaque jour accru. Réjouissons-nous-en. Déjà, sur le haut corbillard qui le promena dans Paris, la première revanche qu'un mort puisse prendre sur des vivants fut accordée à sa mémoire¹. »

Ainsi Francis Carco introduisit-il le catalogue de la première rétrospective Modigliani, fin 1920, galerie Montaigne à Paris. « Tant décrié » ? Modigliani ne le fut jamais autant que Matisse, Picasso ou les futuristes. Sa mort en janvier 1920 mit pourtant en route cette « immunité des morts² » dont on avait déjà parlé à propos de Gauguin, et fit de Modigliani un artiste maudit. Le syllogisme se mit en route : Modigliani était mort, donc était immun ; puisqu'il était immun, c'est qu'on l'avait injustement accusé ; et puisqu'on ne l'avait pas reconnu, il avait été maudit ; il avait souffert, c'était donc un saint.

La réhabilitation culpabilisatrice dont Modigliani fut l'objet après décès relève d'un processus mimétique assez classique, qu'entretient le besoin anthropologique de boucs émissaires³. Elle aide à comprendre pourquoi l'artiste devint en quelques années l'un des « classiques » de l'art moderne européen, choyé par les galeries, exposé et acheté par les musées, joyau de belles collections particulières. On rachetait la faute collective en exposant « l'ange au visage grave⁴ ». Mais suffisait-il que Modigliani fût mort pour que sa carrière s'envolât ? Et comment s'envola-t-elle ? On se propose d'évaluer ici selon quels canaux sa réputation et son œuvre se répandirent, de l'arrivée de l'artiste à Paris en 1906, au tournant des années 1960. L'internationalisation de sa réputation ne ressemble guère à celle des artistes les plus connus de l'avant-garde européenne. Dès les années 1910, ces derniers avaient été portés par un réseau marchand et critique dynamique, essentiellement franco-allemand ; leurs œuvres décoraient avant 1914 de belles collections, de la Russie et l'Europe centrale aux États-Unis⁵. La carrière de Modigliani fut au contraire quasi nulle avant sa mort, et ne fut jamais portée par le réseau qui valorisait le cubisme, le futurisme et l'expressionnisme. Son œuvre s'internationalisa ensuite moins vers l'Europe que vers les États-Unis, portée par le marché de l'art après 1920. Cependant elle atteignit les musées bien plus vite que les contemporains de l'artiste. Était-ce cela, la revanche du mort ?

¹ Francis Carco, introduction à *l'Exposition rétrospective à la galerie Montaigne des œuvres de Modigliani*, Paris, Galerie Montaigne, 11-29 décembre 1920. Je remercie Jeanne-Bathilde Lacourt et Marie-Amélie Senot qui m'ont aidée à rassembler des sources pour cet article.

² Lettre de Daniel de Monfreid à Paul Gauguin, vers 1901-1902 : « ... vous êtes si loin ! ... Bref vous jouissez de l'immunité des morts. Vous êtes passé dans l'histoire. » (cité par Sophie Monneret, *L'impressionnisme et son époque*, Paris, Robert Laffont, 1987, vol. I, p. 284).

³ Cf. René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982.

⁴ *L'Ange au visage grave*, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, 2002-2003 ; Paris, Skira, 2003.

⁵ Sur ces questions voir Béatrice Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète en son pays* » ? *L'internationalisation de la peinture avant-gardiste parisienne (1855-1914)*, Paris, Musée d'Orsay / Nicolas Chaudun, 2009.

L'artiste qui eut plein d'amis après sa mort, mais personne pour soutenir sa carrière

Le rejet d'un artiste, dans les années 1905-1914, aidait à le faire connaître. Modigliani n'en bénéficia pas. Ses contemporains consacraient beaucoup d'énergie à toucher la presse, les critiques, se faire connaître des marchands. Matisse, Derain, Vlaminck, Picasso, Braque, Delaunay, ou les cubistes dits de Salon (Le Fauconnier, Gleizes, Metzinger, les frères Duchamp pour les plus connus), tout comme Chagall, arrivé comme Modigliani en 1906 – tous cherchaient surtout à exposer à l'étranger. Matisse, Braque et Picasso marchaient mieux que les autres, grâce au soutien d'une galerie exportant leurs œuvres vers l'Allemagne, l'Europe centrale, et bientôt les États-Unis. D'autres développaient leurs propres réseaux – ainsi les Delaunay et Henri Le Fauconnier, qui misèrent sur les milieux russes, allemands, néerlandais et hispanophones intéressés par l'avant-garde. Modigliani, lui, ne mit jamais la même énergie à faire connaître son travail. Son nom ne fait pas partie de la cinquantaine de patronymes cités par la presse des années 1910.

À la veille de la Première Guerre, Modigliani était pourtant bien intégré dans le milieu avant-gardiste parisien – ce qui ressort des souvenirs de ses amis après sa mort, et parfois de sa correspondance⁶. Après la guerre, ils furent nombreux à se dire ses amis – ainsi le poète Blaise Cendrars :

« chacun des maîtres d'aujourd'hui avait son poète avant la guerre de 14 : Picasso, Max Jacob ; Braque, Pierre Reverdy ; Juan Gris, Ricciotto Canudo ; Léger, Chagall, Roger de la Fresnaye, Modigliani, je m'excuse, Blaise Cendrars ; et toute l'École de Paris, cubistes et orphistes, Guillaume Apollinaire⁷. »

Tout le monde avait donc connu, côtoyé, admiré, aimé Modigliani. Pourquoi, cependant, ne profita-t-il pas des relations de ces amis au moins posthumes⁸ ? Pas de soutien réel critique à Paris pour Modigliani, malgré les affirmations fières (« je m'excuse »), mais tellement *postérieures* de Cendrars qui eût pu, s'il l'avait soutenu comme il soutint Chagall, l'introduire auprès de ses réseaux internationaux (Suisse et Allemagne). Aucune exposition en Allemagne, ni aux États-Unis avant 1914 pour Modigliani [Figure 6 / Carte 1] ; alors que, de Delaunay et Chagall à Picasso, en passant par les cubistes de Puteaux, la plupart furent discutés par les poètes de l'époque, exposèrent un peu partout en Europe, en particulier à ces grandes foires d'avant-garde des années 1910 : le *Sonderbund* de Cologne en 1912 et l'*Armory Show* de 1913 (New York, Boston et Chicago). Modigliani, lui, n'exposa que deux fois à l'étranger avant sa mort : à Londres et à New York, et dans des expositions peu importantes. Il exposait, certes, comme ses amis, dans les Salons des Indépendants et d'Automne ; mais sans régularité. Comme beaucoup de sculpteurs à son époque, il exposait parfois dans des ateliers – du moins deux fois, chez son collègue portugais Amedeo de Souza Cardoso (1907 et 1911).

Que Modigliani voulût être sculpteur n'explique pas cette absence sur la scène internationale des années 1910 : plusieurs sculpteurs d'avant-garde parisiens exposaient à l'étranger avant 1914. La carrière d'Alexandre Archipenko, par exemple, décolle dès 1911, avec des expositions en Allemagne, aux Pays-Bas puis aux États-Unis ; celle de Brancusi s'internationalise en 1913, avec le soutien de l'avant-garde américaine de New York et Chicago ; le cubiste Raymond Duchamp-Villon est aussi connu avant 1914 que son rival futuriste, Umberto Boccioni. Les sculptures de Modigliani furent exposées seulement à Londres en mai-juin 1914, dans le cadre de l'exposition *Twentieth Century Art* de la Whitechapel Art Gallery⁹. Cette exposition n'était pas significative de ce qui se faisait de novateur à l'époque en Europe : seuls Modigliani, Pascin et Kisling y représentaient l'art parisien. Modigliani faisait-il partie du « second choix » dans l'art parisien moderne ?

On explique souvent l'inexistence marchande de Modigliani avant sa mort par le peu d'intérêt de l'artiste pour sa carrière. Peut-être était-il, en effet, suffisamment sobre (malgré la drogue et l'alcool), épaulé surtout par sa famille et ses amis, pour se contenter de cette situation. Ses biographes ont souligné son caractère altier, son idéalisme foncier, outre un certain déséquilibre personnel – qu'on peut relativiser car Modigliani n'était pas seul

⁶ Voir Christian Parisot, *Modigliani*, Paris, Gallimard, 2005.

⁷ Blaise Cendrars, *Le Lotissement du ciel*, Paris, Denoël, 1949, p. 430.

⁸ Réseaux internationaux présentés dans B. Joyeux-Prunel, « *Nul n'est prophète en son pays* » ? *op. cit.*

⁹ Kenneth Wayne, « Modigliani and England », dans *Amedeo Modigliani*, cat. exp. Londres, Royal Academy of Arts, 2006, p. 65-73.

à consommer du haschisch et de l'alcool entre Montmartre et Montparnasse. Peut-être faut-il aussi reconnaître, que le travail et le profil de Modigliani n'étaient pas suffisamment *différents*, dans le paysage des avant-gardes européennes des années 1910-1914, pour qu'un critique ou un marchand misât sur lui. Le soutien du poète Léopold Zborowski et du collectionneur Jonas Netter n'était pas celui de professionnels du marché international.

Une œuvre lancée par le marché de l'art, 1917-1930

L'heure de Modigliani vint avec la reprise du marché de l'art parisien, pendant la Première Guerre – comme elle vint, plus généralement, pour l'art d'avant-garde parisien. Au printemps 1916, les expositions avaient repris à Paris ; et avec elles, les débats artistiques ; reprise qui accompagna celle du marché de l'art¹⁰. Certains s'étaient enrichis pendant la guerre, et d'autres ne voulaient pas voir s'envoler leurs biens acquis avant 1914, les plaçant en valeurs réelles susceptibles d'être revendues par la suite. D'où la hausse importante, à partir de 1917, du prix des peintures du XIX^e siècle¹¹. On s'intéressa aussi à l'avant-garde. L'élite parisienne ouverte à l'innovation, qui avait aimé le postimpressionnisme et le fauvisme avant la guerre, aimait désormais le cubisme. Et l'avant-garde parisienne eut ses entremetteurs auprès du beau monde, comme Jean Cocteau.

« Il y avait deux fronts, déclara Cocteau plus tard : [...] C'était un perpétuel aller et retour... entre ce front de la guerre et le front de la guerre de l'art à Montparnasse, et c'est là que j'ai connu tous les hommes qui m'ont aidé à sortir de cette fameuse droite où je vivais. [...] J'ai été vers ce qui me semblait la vie intense, j'ai été vers Picasso, j'ai été vers Modigliani, vers Satie, vers tous ces jeunes gens qui devaient apparaître ensuite et qu'on appelle "les Six"¹²... ».

La croissance du marché de l'art parisien fut soutenue aussi par l'arrivée d'amateurs étrangers, notamment des pays neutres : leur monnaie s'était renforcée avec la guerre, et leur activité économique bénéficiait des besoins des belligérants. À la galerie Bernheim-Jeune, Félix Fénéon, le marchand de Matisse, considérait les collectionneurs suisses comme un « terrain favorable »¹³. Outre le cubisme, on s'intéressait aussi à l'art primitif, avec lequel l'œuvre de Modigliani s'accordait bien. Le Salon *Lyre et Palette* (19 novembre-5 décembre 1916) valorisa la « sculpture nègre ». Pratique radicale de la sculpture, la taille directe se détournait du modelage rodinien. Kisling, Modigliani, Zarate, Picasso et Matisse montraient une facette méconnue de leur travail : des œuvres sculptées qui souvent n'avaient jamais été exposées à Paris.

Modigliani bénéficia de ce contexte. En 1915 le poète Zborowski décida de le soutenir, lui versant 500 francs par mois, en même temps que le collectionneur et homme d'affaires Jonas Netter. Netter obtint le droit de première vue et de premier choix. Dans le milieu avant-gardiste parisien, déserté de ses Français envoyés sur le front et où ne restaient que les étrangers, les œuvres d'avant-garde se raréfiaient. On commençait à parler de Modigliani. Berthe Weill organisa sa première exposition personnelle en décembre 1917.

On rappelle souvent le scandale de cette exposition : les nus de Modigliani avaient été placés en vitrine. Qu'est-ce qui était scandaleux, cependant ? Les nus de Modigliani, ou que l'on mît ces nus dans une vitrine ? C'est la vitrine qu'il fallut changer ; pas l'exposition, que la police ne fit pas fermer. Dans l'atmosphère du « retour à l'ordre », en fait, l'art de Modigliani venait à point. Ses portraits au style émacié, encore cézanniens, toujours figuratif, convenaient aux marchands à la recherche de profils proches de celui des novateurs les plus connus, désormais confisqués par quelques marchands. On s'était rué en effet, dès 1916, sur les grands de l'avant-garde, profitant de l'exil de Kahnweiler, l'ancien marchand de Picasso, Braque et Derain. Paul

¹⁰ Philippe Vatin, « La vie artistique en 1917 », dans Laurent Gervereau et Christophe Prochasson, dir., *Images de 1917*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine et BDIC, 1987, p. 80-93, et Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market Between 1910 and 1930*, Londres, Garland Publishing, 1981, p. 218-221.

¹¹ Philippe Vatin, art. cité p. 80.

¹² Francis Steegmuller, *Cocteau*, Paris, Buchet/Chastel, 1997, p. 113, d'après des souvenirs du poète enregistrés plus tard (s.d.). Sur l'intérêt nouveau des élites parisiennes pour l'avant-garde pendant la guerre, voir Kenneth Silver, *Vers le retour à l'ordre. L'avant-garde parisienne et la Première Guerre mondiale, 1914-1925*, trad. fr. Dennis Collins, Paris, Flammarion, 1991.

¹³ Félix Fénéon à Matisse, 21 août 1917, Archives Matisse.

Guillaume, qui avait laissé tomber Modigliani avant la reprise, se tournait aussi vers les artistes renommés. Au plus fort de la reprise, à l'automne 1917, il transféra son magasin au 108, Faubourg Saint-Honoré, dans les beaux quartiers du marché de l'art où un autre galeriste souvenait le cubisme : Léonce Rosenberg. L'importante galerie Bernheim-Jeune avait Matisse et Derain ; Paul Guillaume, Paul et Léonce Rosenberg, se distribuèrent les cubistes de premier rang ; les autres, comme Berthe Weill, Leopold Zborowski et Adolphe Basler, se reportèrent sur les artistes du second rang comme Modigliani, Gris, Kisling et Soutine. Ils étaient peu nombreux, finalement, à se rapprocher du profil de Picasso – parisiens, étrangers, novateurs, vivant entre Montmartre et Montparnasse. Modigliani, lui, était encore à Paris ; passé par le Bateau-Lavoir, il faisait partie du bon milieu ; et sa peinture était figurative, mais moderne.

Sa mort augmenta la valeur symbolique de sa signature. On fut certain que le stock n'augmenterait pas – automatiquement sa valeur montait. Surtout, l'artiste était mort pauvre, malade ; et le suicide de sa compagne, enceinte et laissant une orpheline, amplifiait la valorisante « malédiction » associée au nom de Modigliani. En quelques semaines, comme Gauguin et Van Gogh en France depuis le tournant du siècle, Munch en Allemagne et en Europe du Nord, Modigliani occupa la place de l'artiste sacrifié. On se battit pour récupérer ses œuvres, concentrées aux mains de quelques collectionneurs : outre Zborowski et Netter, l'encadreur et marchand Constant Lepoutre, le poète Francis Carco, le sculpteur Jacques Lipchitz, le critique Henri-Pierre Roché¹⁴. Même Bernheim-Jeune se débrouilla pour en vendre¹⁵.

Au long des années 1920, la carrière posthume de Modigliani fut alors portée par la croissance du marché de l'art. Jusqu'au début des années 1930, le nombre d'expositions augmente régulièrement [Figure 1]. Les tableaux et les dessins commencent à circuler vers les capitales principales du marché de l'art : New York, Londres, Philadelphie, Anvers, Bruxelles et Zurich [Figure 7 / Carte 2]. La cote de Modigliani était poussée aussi par son mythe, d'une exposition individuelle à l'autre. En 1929, pour l'exposition des *Lefevre Galleries* à Londres, le critique Paul G. Konody expliqua que déjà des fictions s'inspiraient de la vie dramatique du peintre¹⁶. Modigliani, dont personne à Paris ne s'était vraiment occupé avant 1914, devenait l'objet de luttes d'appropriation – on l'a vu pour Cendrars. Les anciens « amis » rédigeaient des biographies¹⁷. Même chez les plus virulents contre l'argent, on achetait : André Breton, qui spéculait sans trop le dire, n'hésita pas à payer 10100 francs en 1925 pour un nu de Modigliani¹⁸ – soit plus de 13 fois le salaire mensuel d'un ouvrier qualifié¹⁹.

Mis en fo

¹⁴ Sauf Netter, tous prêtèrent leurs « Modis », lors de l'exposition de la galerie Montaigne en 1920. Le catalogue cité, exemplaire n°14, fut annoté par son propriétaire qui précisa les noms des collectionneurs non mentionnés (en particulier Lepoutre). Villeneuve d'Ascq, archives du LaM.

¹⁵ Ainsi en 1923 la galerie vendit au musée de Grenoble la *Femme au col blanc* de 1917.

¹⁶ *Exhibition of Paintings by Modigliani*, Londres, the Lefevres Galleries, mars 1929.

¹⁷ André Salmon, *Modigliani*, Paris, éd. Des Quatre Chemins, 1926 ; Arthur Pfannstiel, *Modigliani*, Paris, Seheur, coll. « L'art et la vie », n°11, 1929 ; Adolphe Basler, *Modigliani*, Paris, Georges Crès, 1931.

¹⁸ D'après Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors...*, *op. cit.* p. 95.

¹⁹ En février 1925, le salaire horaire moyen d'un électricien ajusteur dans la région parisienne était de 3,36 frs., soit 726 Francs pour 4 semaines à 9 heures de travail journalier, 6 jours par semaine : Louis de Dugé de Bernonville, « Chronique des questions ouvrières et des assurances sur la vie », *Journal de la société statistique de Paris*, 1924, vol. 65, p. 250-259 (p. 259).

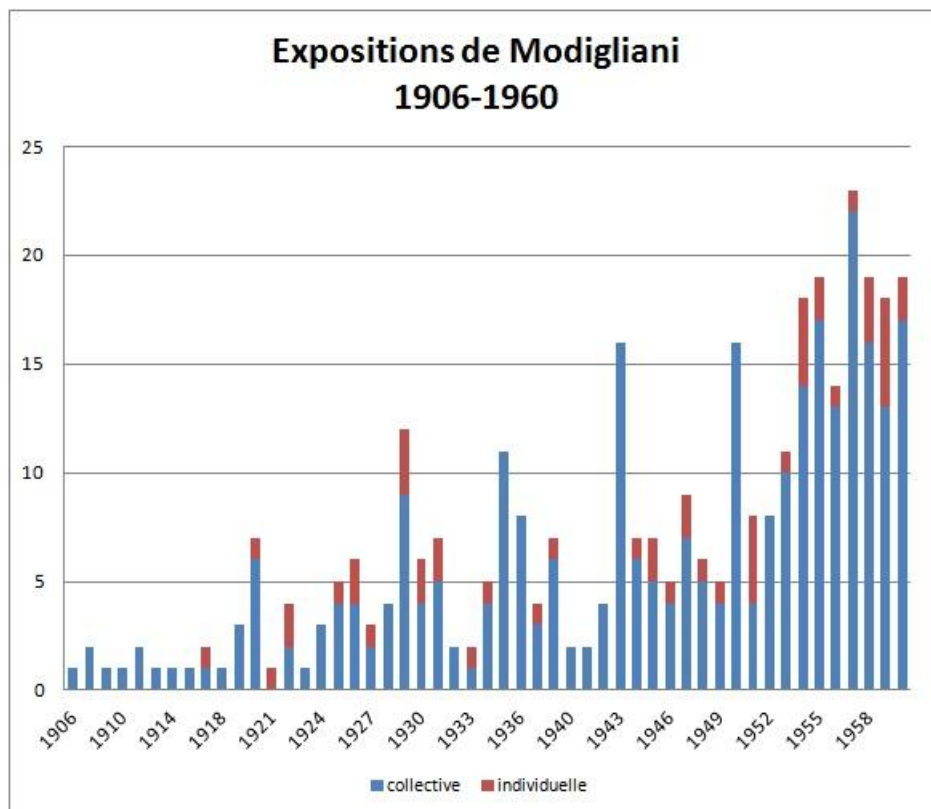


Figure 1 : Expositions individuelles et collectives d'œuvres de Modigliani dans le Monde, entre 1906 et 1960 (nombre annuel d'expositions).

Une consécration malgré les crises : des années 1930 à la guerre

L'investissement des galeries sur Modigliani ne s'arrêta pas, malgré la récession des années 1930. Ce fut même désormais un placement [Figure 2]. On commence alors à trouver dans les catalogues d'exposition l'histoire et le pedigree des Modigliani exposés²⁰. En parallèle, les expositions Modigliani en galeries se concentrèrent progressivement dans les plus grandes galeries d'Europe et des États-Unis [Figure 8 / Carte 3]. En France, l'artiste était désormais présenté comme un classique de la peinture parisienne, et même de la « peinture française ». En 1930, la grande exposition « Cent ans de peinture française » de la luxueuse Galerie Petit, intégrait des Modigliani, l'introduction soulignant sa part dans le « génie français à tel point qu'une telle exposition vraiment représentative de la peinture française ne saurait être complète sans [lui] ²¹ ». De l'autre côté des Alpes, le régime fasciste s'arrangeait pour récupérer Modigliani, gommant son cosmopolitisme, ses origines juives et son ancrage parisien au profit d'une interprétation classicisante de son œuvre²².

²⁰ Par ex. pour *Amedeo Modigliani 1884-1930. Retrospective Exhibition of Paintings*, New York, Demotte Inc., novembre 1931; illustrations en couleur.

²¹ Josse et Gaston Bernheim-Jeune, et Étienne Bignou, introduction à *Cent ans de peinture française*, exposition organisée au profit de la Cité universitaire, Paris, 15-30 juin 1930, galeries Georges Petit. Non paginé.

²² Emily Braun, « The Faces of Modigliani. Identity Politics Under Fascism », dans *Modigliani beyond the Myth*, cat. exp. New York, Jewish Museum, 2004, p. 25-41.

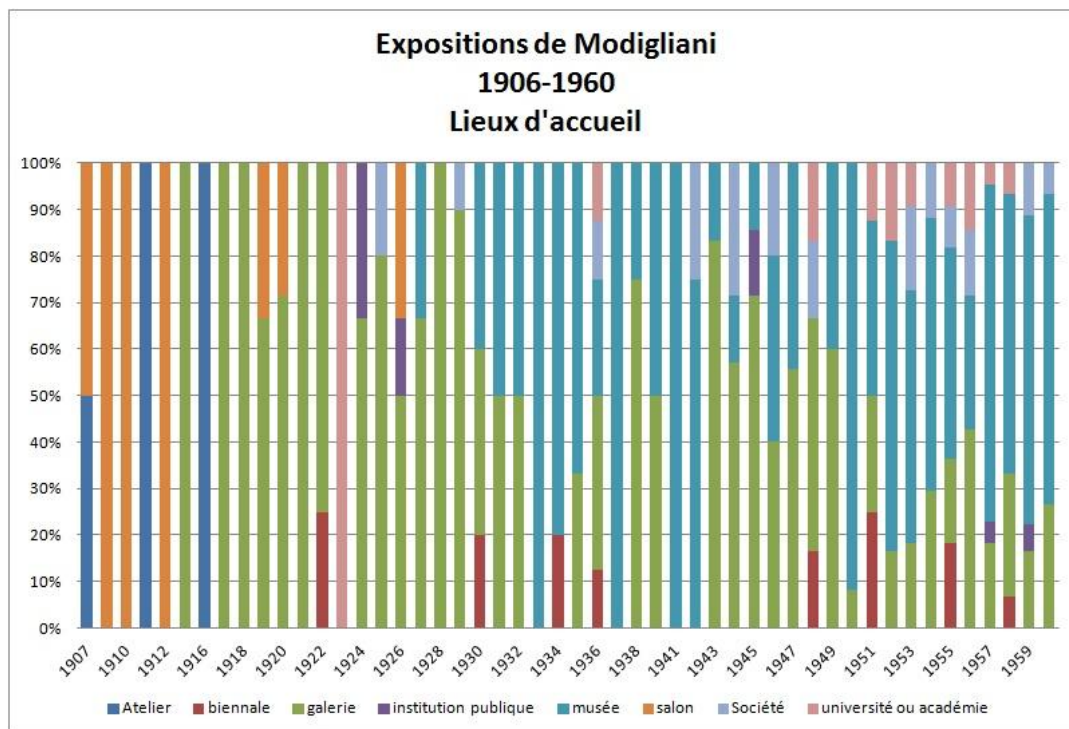


Figure 2 : Lieux d'accueil des œuvres de Modigliani dans le Monde entre 1906 et 1960 (en % du nombre annuel d'expositions)

Nationalisé, rendu historique et classique, Modigliani avait tout pour passer dans les musées. On voit d'abord augmenter le rôle de ces derniers dans l'organisation d'expositions Modigliani : absents avant 1930 (un musée en 1927), ils accueillent régulièrement plus de 40%, voire de la moitié des expositions Modigliani après 1931 [Figure 2]. Les œuvres de l'artiste entrent bientôt dans leurs collections – plus vite que celles de Picasso, pourtant reconnu comme le plus grand peintre de l'avant-garde européenne dès les années 1910. En Angleterre, dès 1922²³. En France, le directeur du musée de Grenoble Andry-Farcy fut le premier à acheter des Modigliani (en 1923 la *Femme au col blanc* de 1917) ; l'entrée dans les musées nationaux fut plus tardive, avec pour la France un achat en 1932 pour le musée du Jeu de Paume²⁴ – mais surtout postérieure à la Seconde Guerre mondiale²⁵. Lors des rétrospectives Modigliani d'Anvers et Bruxelles en 1933, puis Bâle en 1934, plusieurs œuvres furent prêtées par des musées européens²⁶.

²³ La sculpture *Tête* de 1911-1912 est donnée au Victoria and Albert Museum – et acceptée – dès 1922 ; puis certains musées acquièrent eux-mêmes des œuvres : la galerie municipale de Manchester (un dessin en 1925), le V&A (en 1931, l'étude pour la tête reçue neuf ans plus tôt), tandis que Samuel Courtauld donnait le *Nu féminin* de 1916 au tout jeune Courtauld Institute of Art. Voir Kenneth Wayne, « Modigliani and England », article cité, p. 65. *Tête* est désormais conservée à la Tate Gallery de Liverpool. L'acceptation de l'art moderne par un musée n'avait rien d'évident en Angleterre – d'après Brandon Taylor, *Art for the Nation. Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999.

²⁴ *Lolotte* - ancien titre *Femme au chapeau*, 1917, acquise le 16 mars 1932 pour 10 437 Frs par le Musée du Jeu de Paume (collections étrangères). En dépôt depuis 1998 au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris. Le mode d'acquisition n'est pas renseigné. Un autre Modigliani fut acheté le 29 février 1932 – titre non mentionné. Archives des musées nationaux, série U : Jeu de Paume (U6).

²⁵ Trois achats de 1949, un en 1950, un en 1963 et un en 1964, et des achats relatifs comme en 1950 à M.Schick pour le MNAM un dessin de Derain, "Portrait de Modigliani" (Archives des musées nationaux, 2 HH 61 (4)). La plupart des autres acquisitions répertoriées par la base Joconde datent des années 1960 et 1970 – avec l'achat par l'État en 1960, sous réserve d'usufruit, avec la participation des Amis du Louvre, de la collection Walter-Guillaume, versée dans les collections du musée de l'Orangerie en 1977 ; puis surtout des donations : Donation Lefèvre en 1952, Donation Kayser au MNAM en 1967, Donation Geneviève et Jean Masurel à la

Le caractère désormais classique de Modigliani est attesté par la forte reprise de ses expositions en 1943, en pleine Guerre, avec l'engouement renouvelé du marché de l'art pour l'art moderne. Les échanges se multipliaient, à la faveur d'une demande croissante en placements de liquidités, typique en période de guerre. L'offre suivait bien : les collectionneurs mis en péril par la guerre, juifs en particulier, avaient un besoin immédiat de liquidités, et vendaient. Après 1943, la quantité des Modigliani exposées aux États-Unis augmenta considérablement. Le phénomène était contemporain de l'expansion, aux États-Unis, de l'offre en œuvres modernes venant de collections européennes. Cette offre était captée par des courtiers américains qui venaient se servir depuis plusieurs mois en Europe²⁷.

L'après-guerre : « Les pièces maîtresses des plus grandes collections »

Après 1945, le marché se jeta sur les œuvres de maîtres modernes. Celles qui ne pouvaient être soupçonnées d'avoir été volées par les Nazis intéressaient le plus le marché. Or, Modigliani n'avait pas été collectionné en Allemagne. En outre, dans un contexte plus général de contrition, on découvrit que Modigliani était juif. En 1945, à Paris, une *Première exposition Fraternité*, organisée dans la galerie Vidal, portait le titre : « Quelques peintres juifs et Le Pathétique dans l'art. Quarante œuvres maîtresses de Chagall, Kisling, Kokoschka, Modigliani, Pascin, Picasso, Pissarro, Rouault, Soutine, Utrillo »²⁸. Les œuvres de Modigliani, la souffrance du peintre et sa mort participaient d'un prétendu prophétisme artistique juif qu'on peut trouver fantasmatique, même s'il faut louer l'ambition humaniste de l'événement :

« Le drame de notre époque a été pressenti par les artistes et se révèle dans leurs œuvres, en particulier dans celles des peintres juifs, ce qui explique leur prédominance dans cette exposition. (...) tous [ils ont] une perception lyrique (...) un esprit pathétique (...) L'œuvre d'art acquiert la vertu d'un appel et d'un témoignage. Elle va au fond des choses. Elle plonge aux sources mêmes de la vie. Elle en traduit, à l'aide de signes appropriés, l'essence spirituelle. Elle dépasse les limites de la figuration directe ou stylisée. Elle représente la conscience de l'époque, dont elle annonce parfois le développement futur avec une tragique lucidité²⁹. »

Modigliani peintre de la Shoah ? C'est assez douteux. Mais ce qui ne l'est pas, c'est qu'on ait eu besoin, après la Shoah, de figures anticipatrices d'une horreur inexplicable. Modigliani, le maudit, participait de manière posthume à cette tentative pour donner sens à l'innommable.

Il ne fallut pas dix ans pour que les œuvres de Modigliani soient dispersées de par le monde, dans un nombre croissant de grands musées et de collections réputées. En 1951, une grande rétrospective fut organisée par le Museum of Modern Art de New York. Par rapport à la rétrospective de la Kunsthalle de Bâle en 1934 [Figure 3], la géographie des œuvres de Modigliani s'était nettement internationalisée, de l'Europe (Milan, Paris et l'Angleterre) au Brésil (Sao Paulo) et aux États-Unis, avec pour l'Amérique (majorité des prêteurs), les régions riches du pays : côte Est (Washington, Baltimore, New York et le New Jersey, Philadelphie et Providence), grandes métropoles industrielles (Chicago, Saint Louis, Cincinnati et Cleveland), régions

Mis en fo

Communauté Urbaine de Lille en 1997. Le masque mortuaire de Modigliani par Lipchitz fut offert par la Société des Amis du MNAM en juillet 1966 (Archives des musées nationaux).

²⁶ Le *Nu accroupi* de 1917 (cat. n°12), par les Musées Royaux des Beaux-Arts d'Anvers, le *Nu* par le Courtauld Institute (n° 14). Les prêts de Mrs Chester Dale, un *Nu*, *L'Italienne* et la *femme aux cheveux roux* (n° 65, 66 et 67) et le masque mortuaire de l'artiste (n° 128), laissait présager de futurs dons au MoMA.

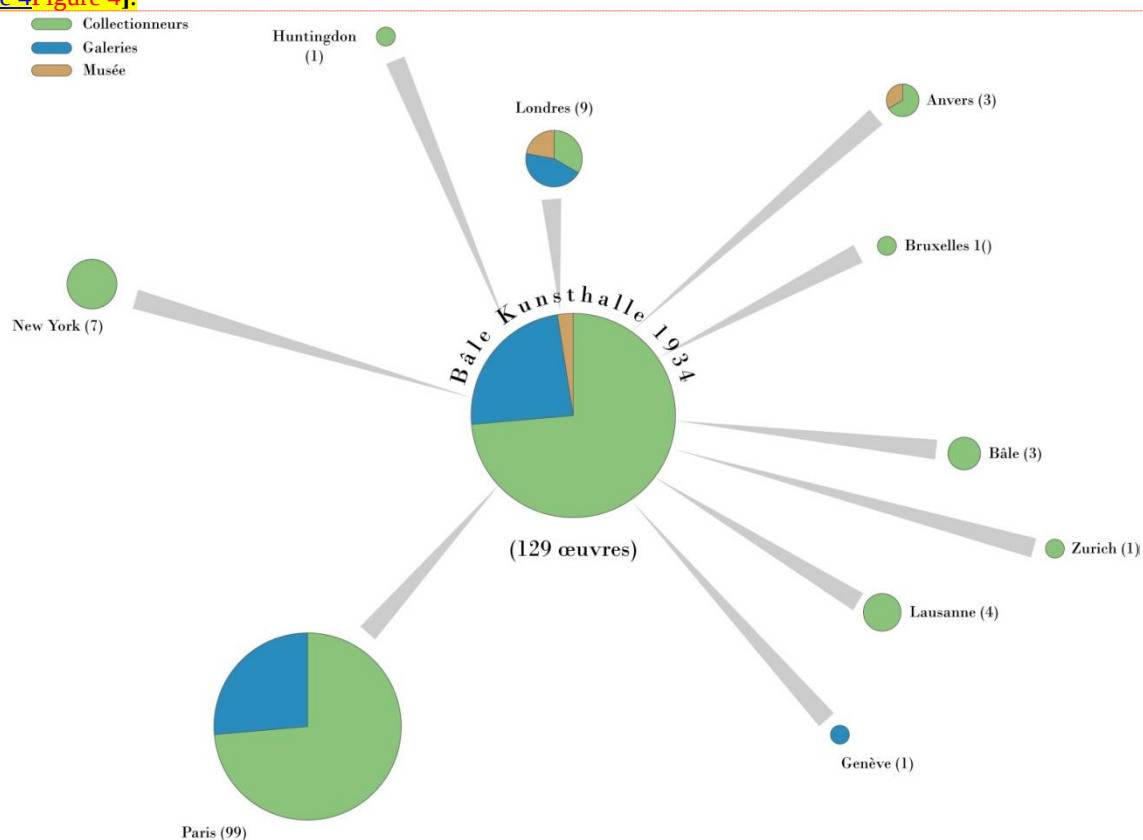
²⁷ Jeroen Euwe, *De Nederlandse kunstmarkt, 1940-1945*, Amsterdam, Boom, 2007.

²⁸ Cette exposition était organisée au bénéfice des enfants des fusillés et déportés, sauvés et élevés par le Mouvement national contre le racisme.

²⁹ Fraternité, « Quelques peintres juifs et le Pathétique dans l'art », introduction au catalogue de l'exposition organisé sous le même titre à Paris, galerie Jean-Marc Vidal, 146 boulevard Haussmann, 27 juin – 13 juillet 1945, p. 4-5.

pétrolières (Los Angeles et ses alentours) et bien sûr balnéaires (avec L.A., West Palm Beach en Floride)³⁰

Figure 4



³⁰ *Modigliani – Paintings Drawings Sculpture*, New York, The Museum of Modern Art et Cleveland Museum of Art, 1951.

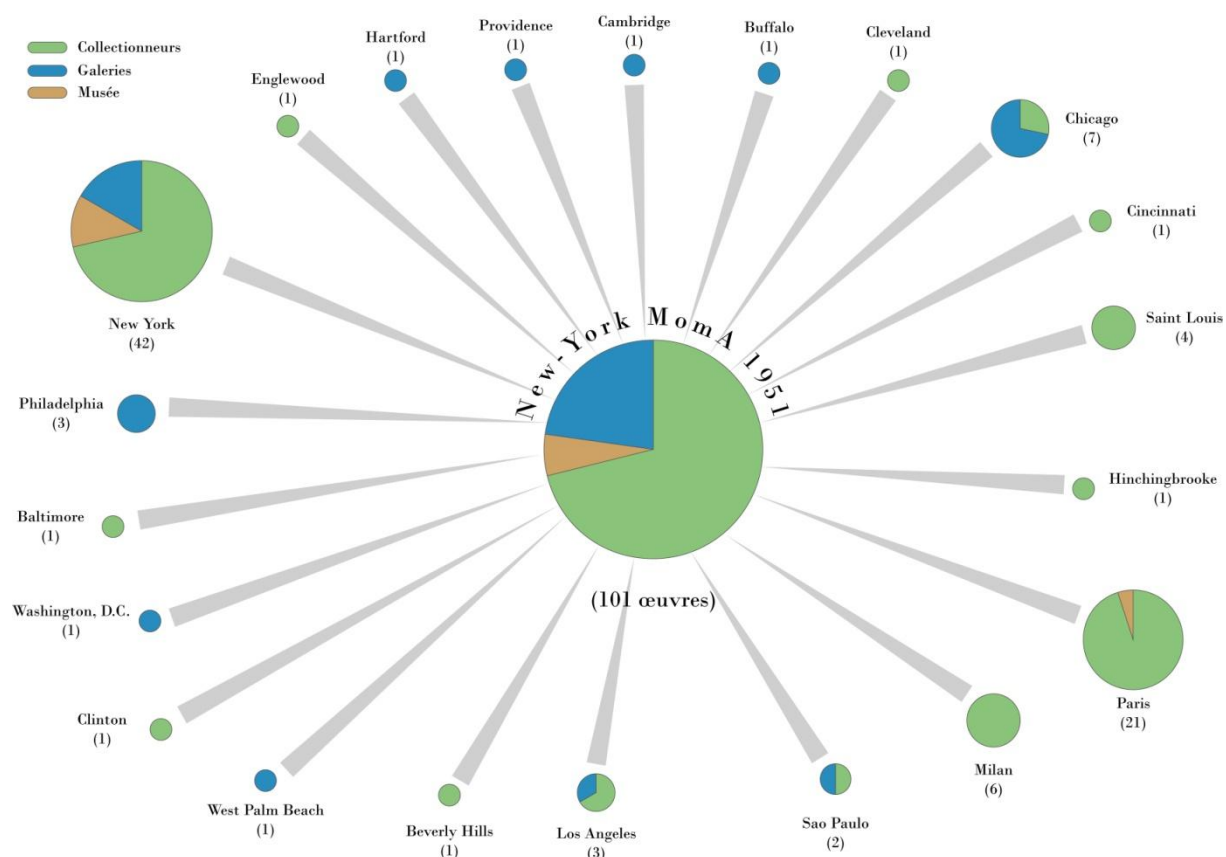


Figure 4 : Provenance des œuvres prêtées pour la rétrospective Modigliani du Museum of Modern Art de New York en 1951.

Progressivement, les œuvres de Modigliani se raréfiaient, accessibles uniquement aux grandes galeries pourvoyeuse d'une « tradition de l'avant-garde »³¹. Exposer des Modigliani prit un caractère plus historique et symbolique que marchand – même si un petit nombre de ventes restait une affaire. En 1958, Raymond Nacenta, directeur l'importante Galerie Charpentier à Paris, précisa pour son exposition *Cent Tableaux de Modigliani* :

« les cent tableaux réunis ici proviennent du monde entier, [et] les nus “audacieux” [qui firent scandale pendant la Première Guerre] figurent en pièces maîtresses dans les plus grandes collections. L'Exposition, la première de cette importance à Paris, est assurée pour plusieurs milliards. »

Dès 1950, Bernard Dorival avait refusé la sortie d'un dessin de Modigliani conservé dans les collections du Musée national d'art moderne, la valeur déclarée lui paraissant insuffisante³². De fait, le musée venait de dépenser 40 000 francs pour l'achat à Jeanne Modigliani d'un dessin de son père³³. Devenu une valeur sûre, garantie par les assureurs, les musées et les galeries les plus sélectives, Modigliani intéressa finalement les universités. Aux États-Unis, leurs musées accueillent des œuvres de Modigliani à partir des années 1950. « One senses the classic form of ancient Mediterranean culture in them », lit-on dans l'introduction au catalogue de l'exposition des dessins de Modigliani à Zurich, en 1956³⁴. Modigliani devenait un classique « italien ». La

³¹ Sur cette tradition moderne et son marché après la Seconde Guerre, voir Julie Verlaine, *Les galeries d'art contemporain à Paris : une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. Histoire contemporaine, 2012.

³² 19 septembre 1950, copie non signée d'un courrier de Bernard Dorival à son directeur, 2HH71 1ère liasse, Archives des musées nationaux.

³³ Achat de 1949, Archives des musées nationaux, 2 HH 61 (4).

³⁴ Carl O. Schniewind, Curators of Prints and Drawings, introduction au cat. exp. *Modigliani. Exhibition of drawings J. W. Alsdorf Collection*, The Art Institute of Chicago, 1955.

désaffection pour son étiquette parisienne et française, est contemporaine. On aimait encore Modigliani ; mais on n'aimait plus Paris, dont l'aura commençait à baisser ; on enleva donc à Modigliani son appartenance parisienne

[Figure 5]³⁵ :

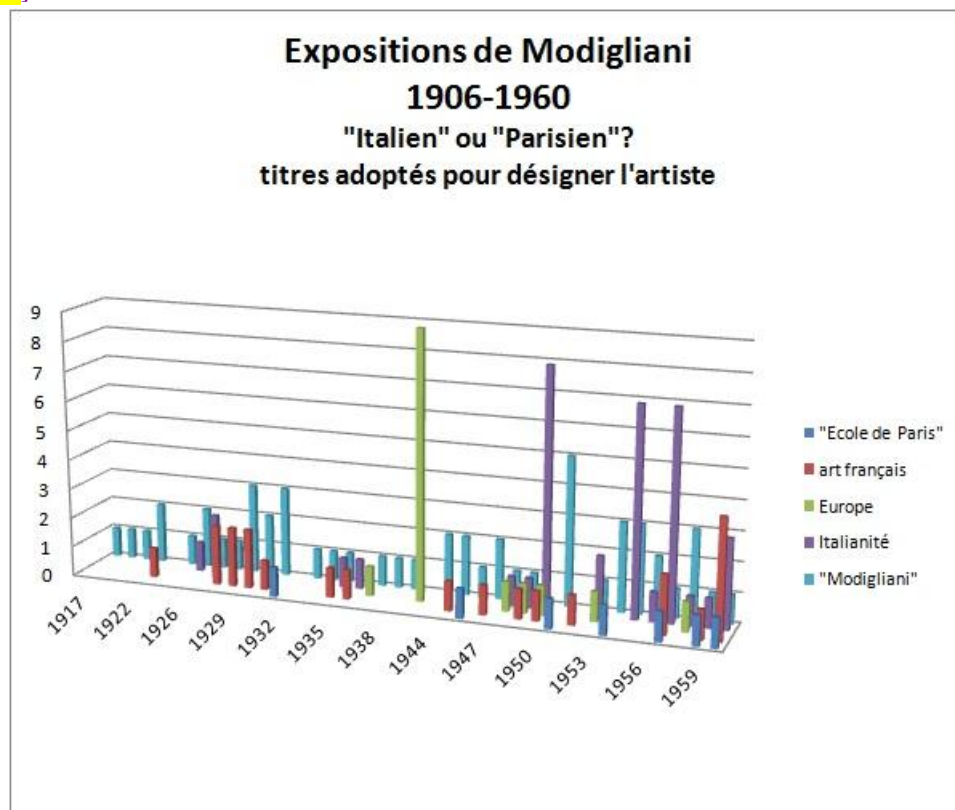


Figure 5 : Les nationalités de Modigliani. Caractéristiques associées aux titres des expositions individuelles consacrées à Modigliani entre 1906 et 1960.

Ce fut peut-être, une part de cette « revanche du mort » annoncée par Carco en 1920 ; revanche sur un milieu parisien qui ne porta pas Modigliani, malgré les déclarations ultérieures d'amitié. Picasso, grand représentant de l'avant-garde parisienne, avait bien méprisé l'œuvre de Modigliani. Une anecdote rapporte qu'il repeignit derrière un de ses portraits en 1917³⁶. Propriétaire, depuis les années 1940 probablement, d'un Modigliani, la *Jeune fille brune assise* de 1918 (Paris, Musée Picasso), Picasso semble avoir regretté de n'avoir pas pu acheter un tableau « meilleur ». En effet la cote de Modigliani était déjà inabordable, même pour Picasso ; et les meilleurs Modigliani étaient rares. Picasso s'était manifestement contenté de ce qui restait sur le marché³⁷.

³⁵ ~~Sur la désaffection progressive pour Paris, voir B. Joyeux Prunel, « Provincializing Paris. The Center-Periphery Narrative of Modern Art in Light of Quantitative and Transnational Approaches. », *Artl@s Bulletin*, 4, no. 1 (2015) : Article 4.~~

³⁶ Voir *Picasso collectionneur Paris*, Musée Picasso, 1998, il est fait mention d'une nature morte repeinte par Picasso sur un tableau de Modigliani en 1917. L'œuvre étant actuellement en mains privées, aucune analyse scientifique récente n'a pu confirmer ou non cette anecdote.

³⁷ Témoignage de Pierre Daix dans le cat. exp. *Modigliani. L'ange au visage grave*, cat. exp. cité.

Expositions 1906 - 1919



Figure 6 / Carte 1 : Expositions de Modigliani dans le Monde avant sa mort (1906-1919) : une carrière très peu développée.

Expositions 1920 - 1929

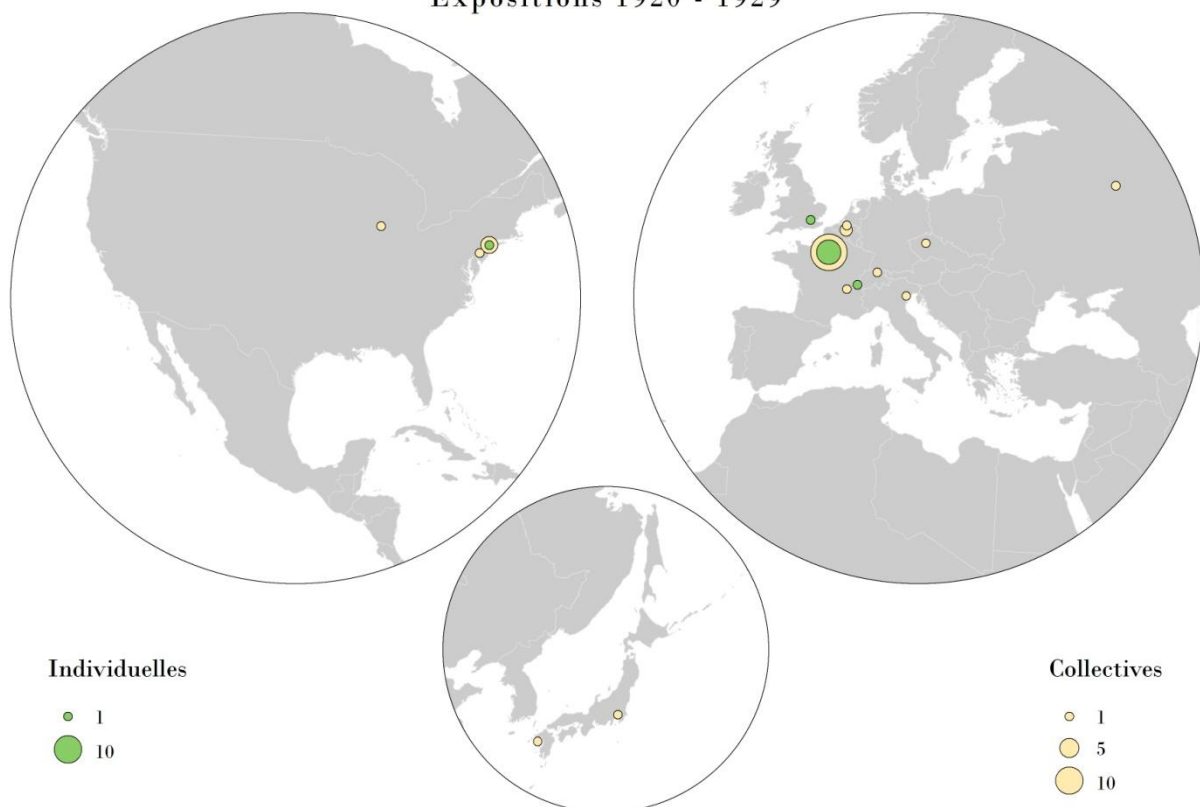


Figure 7 : Expositions de Modigliani dans le Monde, années 1920 : une internationalisation rapide.

Expositions 1930 - 1940



Figure 8 : Expositions de Modigliani dans le Monde, années 1930 : un marché tenace, malgré la crise.

Expositions 1941 - 1950

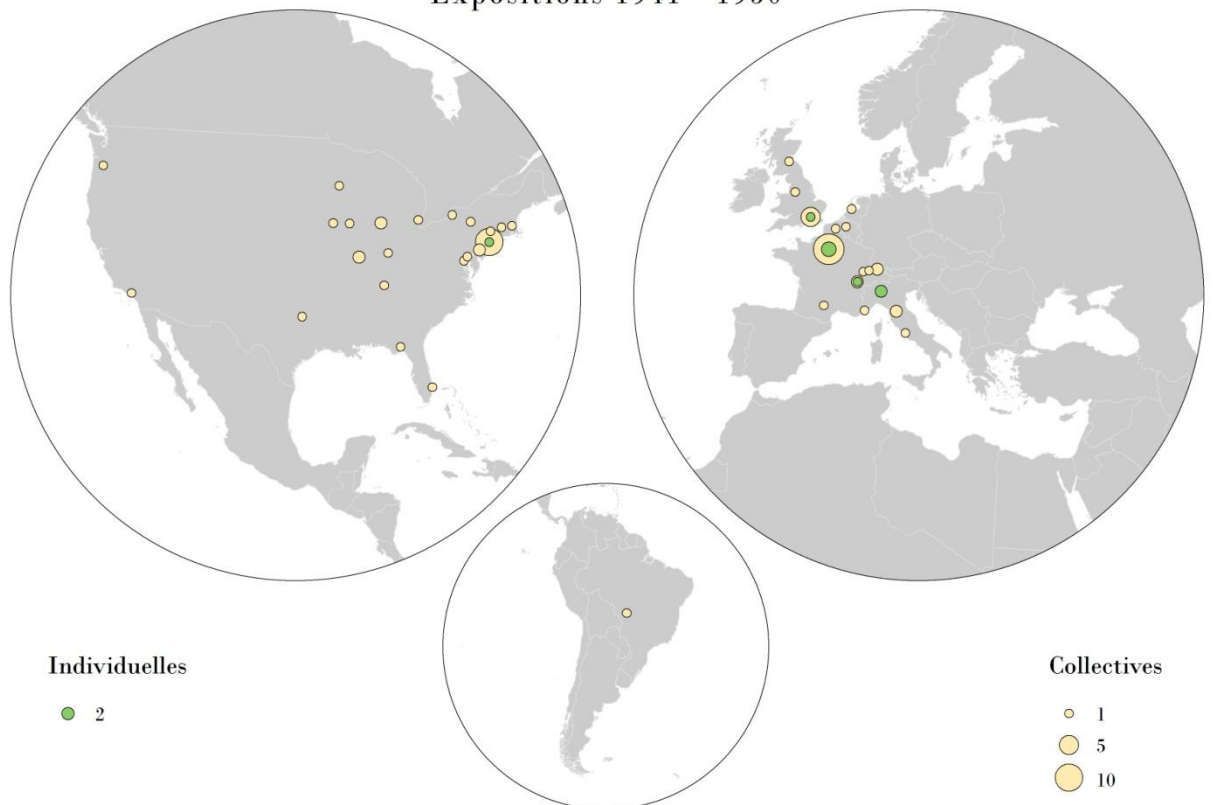


Figure 9 : Expositions de Modigliani dans le Monde, années 1940 : une valeur sûre, un placement.

Expositions 1951 - 1960

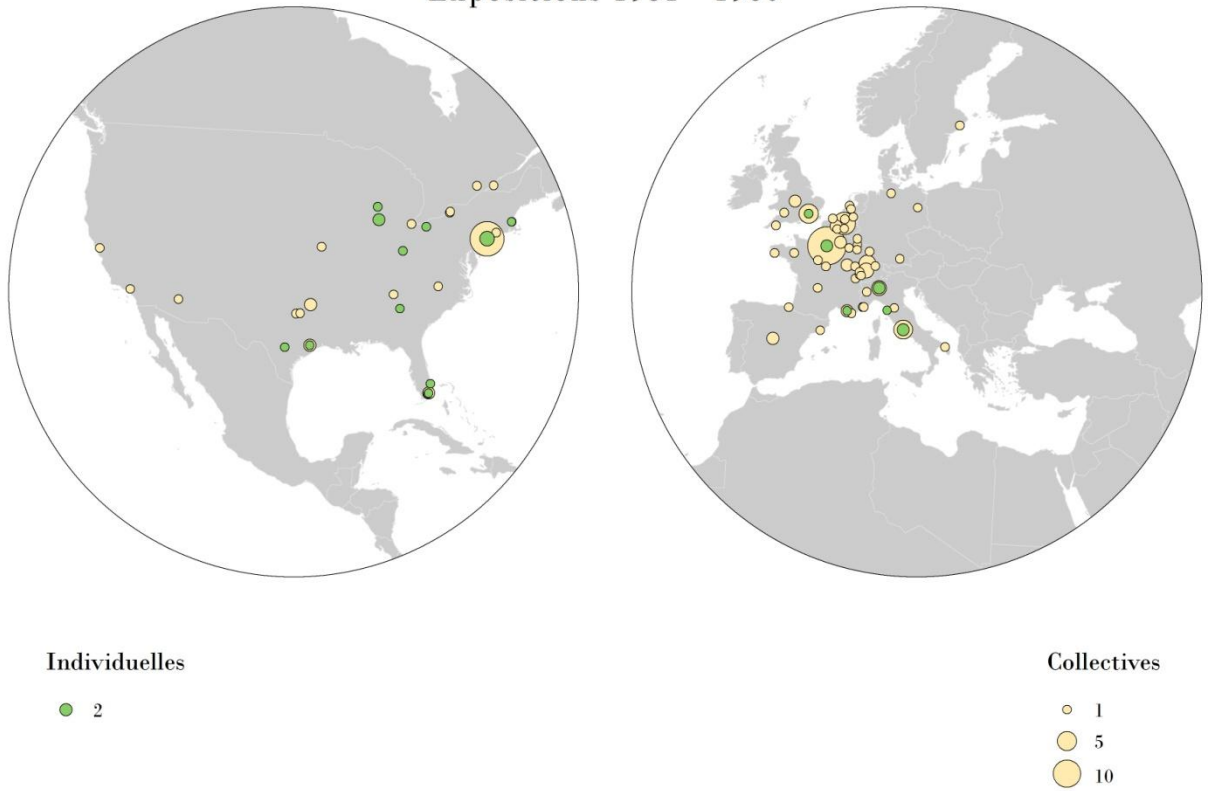


Figure 10 : Expositions de Modigliani dans le Monde, années 1950 : un grand classique.