

Toulouse-Lautrec :

Regards intimes

Dans le cadre de Linz 2009, Capitale culturelle européenne, la Landesgalerie Linz présente la personnalité artistique européenne qu'était Henri de Toulouse-Lautrec. C'est avec cette double accentuation sur l'Europe, dans le contexte d'un projet d'exposition concret, que les Musées du Land de Haute-Autriche rassemblent quelques renseignements concernant la réalisation de l'exposition et les considérations à la base du concept proposé par le commissariat de l'exposition.

D'une part, dans l'esprit du titre de l'exposition, les « regards intimes » d'Henri de Toulouse-Lautrec se posent sur un monde d'images auquel, grâce à la transposition de son fond et de sa forme, revient une fonction clé dans l'établissement de l'art moderne à la fin du XIXème siècle en Europe.

D'autre part, dans l'environnement de cette époque et dans le contexte de la métropole qu'était Paris, l'artiste transmet également une image sociale qui laisse transparaître tant la splendeur que les abîmes de la Belle Époque.

Mort en 1901, à l'âge de 37 ans à peine, Toulouse-Lautrec, en sa qualité d'homme et d'artiste issu de la noblesse, de par ses entraves corporelles et sa santé précaire, et de par son style de vie même, représente la fragilité d'une époque qui définissait son existence et son œuvre artistique, largement détachée des traditions académiques. L'œuvre de Toulouse-Lautrec marque la rencontre entre des mondes picturaux, suggérés par la vie nocturne parisienne, et l'observation prudente des gens, la capture délicate d'instantanés de la vie en société. C'est précisément cette tension qui représente le centre d'intérêt de l'exposition actuelle. Elle met surtout en évidence l'authenticité d'une œuvre qui, depuis la France, a connu une réussite internationale et qui, de par l'histoire concrète de son impact et de sa réception, peut être considérée comme une contribution particulièrement significative d'un artiste européen à l'art du monde.

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901)



Henri-Marie Raymond de Toulouse-Lautrec-Monfa, naît le 24 novembre 1864 à Albi, d'une famille royaliste issue de la plus ancienne noblesse provinciale. Sa mère, Adèle Tapié de Céleyran, a épousé son cousin germain Alphonse, comte de Toulouse-Lautrec. Henri grandit dans un climat de tendresse partageant sa vie entre le château du Bosc, situé au Nord d'Albi dans le Rouergue et le château de Céleyran, près de Narbonne.

L'année 1878 est marquée par un accident qui se déroule dans le salon de sa maison natale: Henri se lève d'une chaise basse, glisse et se casse le fémur gauche; puis un an après, il se fracture l'autre jambe à la suite d'une chute banale. Lautrec souffre d'une maladie osseuse d'origine

congénitale probablement due au mariage consanguin de ses parents. Elle orientera définitivement la destinée du jeune homme. Immobilisé de longs mois, il occupe en effet ses journées en dessinant, puis en peignant, développant un goût largement répandu dans son entourage, et un don qu'il avait manifesté très jeune, jusqu'à en faire une vocation.

A partir de 1882, Lautrec complète sa formation dans les ateliers académiques de Léon Bonnat, puis de Fernand Cormon, situés à Montmartre. Son immersion dans la vie de la Butte achève sa mutation: confronté à tous les mouvements artistiques qu'il découvre aux cimaises parisiennes, il s'engage dans la modernité, et devient acteur autant que témoin d'une bohème montmartroise qui lui fournit son inspiration.

Portraitiste de génie, il immortalise les stars, d'Aristide Bruant à Jane Avril, d'Yvette Guilbert à la Loïe Fuller. Familier des maisons closes, il s'attache à la simple réalité quotidienne des prostituées. Le théâtre, la Comédie-Française, le vaudeville ou les scènes d'avant-garde pour lesquelles il conçoit programmes et décors, alimentent son goût insatiable pour la comédie humaine. Novateur dans de multiples domaines, il révolutionne l'illustration et les arts appliqués.

Les trente et une affiches qu'il conçoit de 1891 à 1900 s'imposent par leur force et leur magistrale simplification de l'image, et font de lui un précurseur de l'affiche du 20ème siècle. Sa production lithographique comprend également 361 estampes mettant en évidence la virtuosité de son trait, expressif et élégant.

Dévorée par sa quête passionnée, Lautrec mène sa vie au rythme de sa création. Son travail acharné, mais aussi les plaisirs et l'abus d'alcool altèrent peu à peu sa santé. Il s'éteint, au domaine de Malromé, propriété de sa mère en Gironde, le 9 septembre 1901.

La vie en campagne

A un indiscret ou à un maladroit qui, plus tard, l'interroge sur ce qu'il regrette le plus dans sa vie passée, il répondra sans hésiter: «le cheval». Il accompagne aussi son père et ses oncles dans leurs pêches savantes, goût qu'il conservera toute sa vie, comme celui de la natation, car il nage, nous dit-il, «comme un crapaud mais vite et bien».

Mary Tapié de Celeyran, Notre oncle Lautrec, 1953

Henri de Toulouse-Lautrec descend d'une famille de haute noblesse française et grandit dans l'environnement privilégié de l'aristocratie campagnarde, entre chasse et équitation. Deux fractures consécutives, en 1878 et 1879, interrompent sa croissance et la mauvaise consolidation de ses os le rend handicapé pour le restant de ses jours. Immobilisé durant ces convalescences, il développe son goût inné pour le dessin et la peinture. Conseillé dans un premier temps par le peintre sourd-muet René Princeteau, Lautrec aborde les sujets qui correspondent aux goûts de son milieu, à son entourage quotidien, plus particulièrement les chevaux et les attelages. Dans ses premières œuvres, le paysage est présent, cependant le traitement de l'espace n'est pas prioritaire dans son travail.

Portraits en famille

Son œil impitoyable fouillait à travers les masques, pénétrait les esprits et les consciences, et tout de suite son crayon soulignait dans une physionomie le trait caricatural, si imperceptible fût-il, par où perçaient les intimes laideurs morales. [...] Même dans les portraits d'ami, même dans les portraits les plus fidèles et les plus chers, il ne pouvait s'empêcher de faire à la laideur une place.

Homodei dans Dépêche de Toulouse, 23 mars 1899

Le handicap physique de Toulouse-Lautrec limite ses déplacements et lui permet de privilégier des qualités d'observateur dont on retrouve l'acuité d'une façon particulière dans les portraits. Dans les années 90 nombre de ceux-ci sont réalisés dans un jardin à l'état sauvage, celui du Père Forest, espace naturel qui n'a pas de rôle essentiel dans la composition de l'œuvre, mais sert uniquement d'arrière-plan et est traité à coups de pinceaux rapides et brefs. L'attention de l'artiste est concentrée sur les traits particuliers du modèle. La personne représentée se détourne parfois créant une distance vis-à-vis de l'observateur et donnant par là même une sensation d'immédiateté et d'authenticité. Des particularités dans le geste ou la mimique suffisent à caractériser la personne rendant la représentation de tout accessoire superflue.

La vie urbaine

Il représentait inlassablement les types de ce Paris nocturne qu'il aimait, dans des raccourcis vigoureux, véritables hiéroglyphes du dessin. « C'est trop fait », lui paraissait une critique décisive. Dans l'atmosphère des cabarets, des bals publics, des maisons closes, cet homme avide d'émotions, chauffé encore par l'alcool où il puisait l'illusion de la force et buvait une joie violente, épiait une expression d'obscénité ingénue, un geste où se condensât la vie.

Philippe Berthelot, Le Figaro, 9 septembre 1902

C'est l'Exposition universelle de 1889 qui élève Paris au rang de capitale mondiale du divertissement. À partir de cet événement, ses établissements ne sont alors plus uniquement fréquentés par un public autochtone, mais attirent également des visiteurs du monde entier. Le café-concert, avec ses multiples chanteurs qui attirent la clientèle en est l'archétype. Toulouse-Lautrec se mêle volontiers au tumulte bigarré du public urbain, issu de couches sociales diverses. Il en immortalise les types dans de nombreuses esquisses enlevées et dans des études de mouvement qui, plus tard, serviront de point de départ à des tableaux ou à des lithographies. Jouant avec enthousiasme de déguisements bizarres dans lesquels il se fait prendre en photo, il est en mesure d'aller au-delà de l'apparence sociale et de mettre en évidence, parfois en les exagérant, la vérité des traits de caractère.

La céramique dans la vitrine

Yvette Guilbert

1895, Musée Toulouse-Lautrec, Albi

On connaît le frontispice qu'il a dessiné pour une étude de son ami Geffroy sur Yvette Guilbert : un bras maigre, maigre ; un gant noir long, long, long. C'est tout. Seulement, au bout de ce bras, tout de suite on devine Yvette.

Homodei, La Dépêche de Toulouse, 23 mars 1899

La chanteuse Yvette Guilbert (1867-1944) se produisait dans les cabarets et café-concerts, Ambassadeurs, Moulin-Rouge ou Divan Japonais. Toulouse-Lautrec était fasciné par l'originalité du personnage qui, avec humour, interprétait des chansons du répertoire montmartrois.

La même année où Lautrec réalisait l'affiche du Divan Japonais, sur laquelle on la reconnaît en arrière plan à ses longs gants noirs, il écrit à sa mère que la grande "diseuse fin de siècle" lui avait demandé de faire une affiche pour elle.

C'était selon lui le plus grand succès dont il eu jamais rêvé car elle avait déjà été représentée par les artistes les plus célèbres. Yvette Guilbert inspire de nombreux portraits à Lautrec, deux albums portfolio en 1894 et 1898, ainsi que cette céramique commandée par la vedette pour en faire un plateau de table à thé.

Les photographies dans la vitrine:

Toulouse-Lautrec au cheval, 1889

Toulouse-Lautrec et Louis Anquetin (deuxième de gauche) avec des amis à la chasse, vers 1885

Toulouse-Lautrec peignant le portrait de Berthe la Sourde dans le jardin du Père Forest, 1890

Toulouse-Lautrec en «Pierrot de Willette», 1894

«La Goulue», n.d.

Louise Weber (1866-1929), surnommée «La Goulue» est décrite comme une interprète, folle de danse, et provocante. On peut entendre dans le sens de «gloutonne», mais le publiciste Jules Roques apporta une autre explication: *«Quelle peut bien être l'origine de ce sobriquet, ai-je souvent entendu demander. Serait-ce, comme on se le raconte, le vidage effréné de carafes... qui lui aurait valu ce nom ? – Non, la vérité est que la jeune Louise Weber, à ses tout débuts dans le monde de la danse, avait pour seigneur et maître un jeunot qui répondait au nom de Goulou Chilapanne. Les amis de ce dernier, ne connaissant pas le vrai nom de son amie, la nommèrent sans autre forme de procès La Goulue, c'est-à-dire la femme du Goulou.»* Fasciné par elle, Toulouse-Lautrec développa une véritable «furia», comme il désignait lui même son obsession sur un sujet. Son affiche pour le Moulin Rouge, sur laquelle on peut la voir en compagnie de «Valentin le Désossé» (à voir dans la salle «Gotisches Zimmer» au premier étage de la Landesgalerie) fit grand bruit et – bien qu'elle fût bientôt remplacée par une affiche de Jules Chéret – elle fut présentée les années suivantes à des expositions à Bruxelles, Anvers, Paris et Londres.

Toulouse-Lautrec et Charles Zidler au Moulin Rouge, vers 1889

Toulouse-Lautrec pose ici avec Charles Zidler, Directeur du Moulin-Rouge, en face de la première affiche qui faisait la publicité de cet établissement inauguré en 1889, conçue par Jules Chéret, considéré comme l'inventeur de l'affiche moderne.

Lautrec développe et affine les possibilités qu'offre la technique d'impression lithographique qu'il a révolutionné.

Toulouse-Lautrec et Misia dans son atelier, vers 1896

Toulouse-Lautrec choisit de représenter Misia Natanson en train de patiner pour symboliser la Revue Blanche; Misia Godebska, belle et excellente pianiste, est la femme de Thadée Natanson, l'un des deux directeurs de cette revue artistique et littéraire. Pour cette lithographie exposée à la salle gothique de la Landesgalerie, il employa une technique de crachis qu'il avait perfectionnée: passés sur une «grille à crachis», les pinceaux répartissent l'encre sur les endroits qui n'auront pas été préalablement enduits d'une solution à la gomme arabique ou protégés par des pochoirs, permettant ainsi d'imprimer chaque ton dans l'intensité voulue.

Toutes les photographies sont des nouveaux tirages récents, Clichés © Musée Toulouse-Lautrec, Albi, sauf «La Goulue»: nouveau tirage, Cliché © Collection du Musée de Montmartre

La femme et les plaisirs

Bordel... Il y est d'autant plus heureux qu'il y travaille. [...] Ce n'é tait plus un client. Il était de la maison. «... Le modèle est toujours empaillé, disait-il. Elles, elles vivent... J'n'oserais pas leur donner les tent sous [les cent sous] de la pose et pourtant... Dieu sait si elles les valent. Elles s'étirent sur les canapés comme des animaux...» Ce qui, dans les maisons closes, l'attendrissait, c'était – petits ménages, jalousies, brouilles et raccommodements – tout ce qu'il y trouvait de vie de famille. Plus que tout, les repas en commun.

Thadée Natanson, 1951

Dans la peinture française de la seconde moitié du XIXème siècle, les scènes de maisons closes deviennent le pendant des nus pompeux figurant des déesses antiques et des femmes de harem oriental qui remplissent les salons d'art. Pour Toulouse-Lautrec, la maison close revêt une importance particulière: c'est un foyer, un lieu où il est accepté, lui, le marginal parmi d'autres marginaux, sans que son physique particulier ne joue un rôle. Grâce à cette intimité, il pénètre sans sensationnalisme obscène au plus près de la vie des femmes du bordel et le restitue dans ses tableaux. Ses travaux attestent du désir d'affection qu'ont les femmes dans un environnement froid. Ils sont les témoins de leur quotidien, dans lequel le temps semble s'arrêter, entre les examens médicaux et la monotone attente de clients. En définitive, Toulouse-Lautrec montre aussi, sans ménagement, le harcèlement et la lassitude de ces femmes.

Les affiches

Il a, en dehors de la peinture et de l'illustration, qu'il faisait si neuve, si capricieuse, si poétique, atteint du premier coup la maîtrise dans ce genre, en apparence facile et dont les vrais artistes reconnaissent le péril: l'affiche. Il a laissé d'Aristide Bruant un dessin destiné à être badigeonné sur les murailles et trimballé sur des voitures-réclames qui est un portrait de haute distinction.

E. Lepelletier, L' Echo de Paris, 1899

En 1891, Toulouse-Lautrec livre pour un établissement inauguré deux ans auparavant, le Moulin Rouge, une affiche qui, d'un coup, le rend célèbre dans tout Paris. Dans cette affiche et dans celles qui sont réalisées dans les années suivantes, il met en scène moins l'établissement, objet de la publicité, que les artistes qui s'y produisent dont il met en évidence les traits avec justesse. Ces affiches vont ainsi contribuer de façon déterminante à rendre les vedettes comme Aristide Bruant, Louise Weber (surnommé la Goulue), Jane Avril ou Yvette Guilbert, des stars au sens moderne du terme. Outre sa capacité à restituer en quelques coups de pinceaux la personnalité des personnages représentés, Lautrec parvient également à réaliser une composition d'une grande force. Dans cet art de l'affiche où il est novateur, Lautrec travaille sur des aplats de couleurs et puise notamment sa manière dans l'estampe japonaise qui devient alors très à la mode en France à cette même époque.

La série *Elles*

Se dévoile un ennui infini, une tristesse terriblement vide, interrompus et égayés par d'affreuses gauloiseries, un comique de situation lascif, par l'exécution d'une corvée abjecte, avec tout ce qui l'entoure de répugnant, une existence au harem qui éveille à la fois pitié et horreur. Il n'y a là rien de séduisant, rien d'aguichant.

Erich Klossowski, 1903

En 1896, Toulouse-Lautrec publie la série *Elles*, une suite lithographique qui offre un condensé des observations qu'il a faites lui-même durant de longues années dans les maisons closes. Il y montre les pensionnaires, non comme de ravissantes séductrices, mais dans des scènes qui attestent de la monotonie du quotidien des prostituées. Cette présentation se fait sans voyeurisme, mais témoigne d'une observation discrète à l'aide de couleurs qui s'abstiennent de tout effet criard et voyant. C'est peut-être la raison pour laquelle cet album tiré à cent exemplaires signés par l'artiste, numérotés, paraphés et timbrés par l'éditeur, mis en vente en mai 1896 au prix de trois cent Francs, n'a pas connu de succès commercial.