

## Introduction

Matthias Frehner

Henri de Toulouse-Lautrec est l'un des peintres les plus célèbres des débuts de l'art moderne. Peut-être est-il d'ailleurs plus connu comme personnage que son œuvre. L'art et la vie de Lautrec reflètent et caractérisent en effet l'image de toute une époque : celle du Paris fin de siècle, avec ses « phares » qui illuminent encore la capitale actuelle – la tour Eiffel, les bouches de métro Art Nouveau, l'architecture prestigieuse du Petit Palais, du Grand Palais et du pont Alexandre III, mais aussi le quartier des plaisirs de Montmartre. Pour cet aristocrate aux allures de nain contrefait, l'art et la vie formaient une véritable symbiose. Dans la classe sociale à laquelle il appartenait, ce « nain drolatique » et « Pan vigoureux » (Julius Meier-Graefe, 1894) était un marginal.<sup>1</sup> Dans les salles de bal trépidantes, les arènes poussiéreuses des cirques et les bordels de luxe aux glaces miroitantes, l'enfant terrible avait ses entrées, non seulement comme client voluptueux, grand amateur de plaisirs, mais aussi parce qu'il voulait apprendre à connaître la vie des danseuses et des chanteuses, des clowns et des acrobates, des artistes et des prostituées. Ces gens étaient comme lui des marginaux et ils n'avaient aucun mal à l'accepter comme un des leurs. Mais Toulouse-Lautrec ne fut jamais un spectateur au regard froid, comme Edgar Degas : son art a toujours été le reflet d'une émotion bien réelle, comme les œuvres littéraires d'un Émile Zola, en leur temps.

L'art de Lautrec reflète en outre le tragique de sa propre existence de dandy. Sa vie d'artiste à la fois avide de plaisirs et suicidaire, qu'il documenta minutieusement à l'aide de la photographie (c'est le sujet même de notre exposition) est en fait une « performance » permanente. Sa propre mise en scène devant l'objectif a déterminé depuis le départ son intérêt pour le nouveau médium de la photographie. De là sortit aussi son choix du « regard photographique » – point focal de l'exposition. Celle-ci est destinée à montrer avec quelle logique systématique Lautrec s'est servi en artiste de ce regard à travers l'objectif, pour développer des perspectives de représentation radicalement nouvelles. Et cela sans avoir jamais manié lui-même d'appareil photographique.

Regarder comme un photographe n'impliquait cependant pas de devoir photographier soi-même. Lorsque Lautrec avait besoin de photographies comme modèles pour un tableau, il les faisait prendre par l'un de ses amis photographes. Comme peintre et comme dessinateur, il aimait en effet « zoomer » au maximum sur ses motifs : grâce à cet artifice, il pouvait observer et saisir de près ses modèles, sans que ceux-ci en eussent conscience. Il utilisait en outre le « regard photographique » pour immobiliser des instantanés de mouvements extrêmement rapides, afin d'en donner des représentations saisissantes par leur perspective audacieuse et des cadrages souvent abrupts. Il reflétait ainsi les processus d'accélération qui affectaient alors tous les domaines de la vie. Toulouse-Lautrec a été le premier artiste important à traiter les « automobiles » et les « bicyclettes » comme autre chose que des curiosités, convaincu que le rythme de la vie allait complètement changer avec le siècle nouveau. Ses représentations des premières automobiles en pleine vitesse anticipent de très près les photographies que Jacques Henri Lartigue allait réaliser des premières courses automobiles, quelques années plus tard.

À l'instar d'autres artistes morts jeunes eux aussi, comme Vincent van Gogh (1853-1890), Egon Schiele (1890-1918) ou Jean-Michel Basquiat (1960-1988), Toulouse-Lautrec compte aujourd'hui au nombre des artistes les plus cotés. « HTL » – c'est ainsi qu'il signait souvent ses affiches, destinées pour l'essentiel à l'industrie du divertissement à Montmartre – est aujourd'hui un artiste très porteur et très demandé sur le marché de l'art. Les expositions consacrées à ce genre d'artiste se contentent le plus souvent de satisfaire les attentes du plus grand nombre, en confirmant ce que tout le monde sait déjà et en confortant les clichés les plus traditionnels. Conformément à ses principes directeurs,

le Musée des Beaux-Arts de Berne ne présente cependant jamais d'exposition de ce genre. Nos expositions visent bien plutôt à traiter des questions importantes pour la recherche en histoire de l'art. Si nous prenons le risque de transporter et de rassembler des originaux inestimables et irremplaçables, c'est uniquement pour que leur présentation commune enrichisse l'état des connaissances.

L'autre principe de notre politique d'exposition est que le questionnement se rattache aussi à notre propre collection. Il est donc évident que le Musée des Beaux-Arts de Berne est à sa juste place en se consacrant à Toulouse-Lautrec. Notre musée possède non seulement un admirable tableau de cet artiste, mais aussi un groupe important de ses travaux graphiques. Le fait de nous concentrer sur le sujet « Peinture et photographie » correspond aussi totalement à notre orientation thématique, puisque nous avons déjà abordé deux fois ce genre de relation : en 2003, avec l'exposition « Anker et Paris » ; en 2013, avec l'exposition « Mythe et secret. Le symbolisme et les artistes suisses ». La seconde, en particulier, a montré que les symbolistes ne se contentaient pas simplement d'utiliser la photographie comme travaux préparatoires pour leurs tableaux de nu, comme Gustave Courbet et Édouard Manet, mais qu'ils commencèrent aussi à en tirer parti comme moyen d'expression autonome. C'est au moment où la photographie commençait à s'imposer comme forme d'art de valeur égale à celle de la peinture, que Toulouse-Lautrec créa son œuvre grandiose.

Ce qui étonne pour un artiste aussi étudié et aussi fréquemment présenté dans les expositions est que, si son rapport à la photographie est bien connu, il n'est apprécié que très secondairement. C'est pourquoi le sujet « Toulouse-Lautrec et la photographie » – auquel Rudolf Koella, spécialiste de Vallotton et de l'art « fin de siècle » s'intéressait depuis quelques années – était non seulement conforme à la ligne directrice des expositions de notre musée, mais aussi promis au succès. Cela d'autant plus que Koella a pu me présenter aussitôt les résultats encore inédits auxquels il était parvenu au terme de ses premières recherches. J'ai donc décidé de tenter l'aventure, en m'attaquant au projet d'exposition le plus dispendieux jamais entrepris à Berne. Et ce que je n'avais osé espérer qu'en secret s'est en fait rapidement concrétisé : le sujet s'est révélé un véritable filon. Lors de ses visites à la Bibliothèque nationale comme au musée de Montmartre à Paris, mais aussi auprès des collectionneurs privés et des parents de l'artiste de même qu'au musée Toulouse-Lautrec d'Albi, notre commissaire d'exposition invité n'a cessé de découvrir des quantités de matériels photographiques inédits. Sur un artiste aussi populaire et aussi étudié, notre exposition promettait évidemment d'élargir le répertoire des sources, et deux ou trois nouvelles découvertes auraient déjà été beaucoup : mais avec des douzaines de nouveautés, on peut effectivement parler de sensation !

Le classement systématique de ces photographies par sections – portraits conventionnels, autoportraits mis en scène, clichés dans lesquels Lautrec abordait des problèmes artistiques (personnels et généraux) – ouvre en effet de multiples connaissances nouvelles. Koella a également réussi à attribuer la plupart de ces clichés aux photographes François Gauzi, Maurice Guibert et Paul Sescou, tous amis du peintre. L'important est en outre d'avoir découvert que dans de nombreuses circonstances, l'artiste peut être considéré comme le véritable auteur de ces photographies, puisqu'il a lui-même fixé avec précision à ses amis ce qu'ils avaient à photographier. Ou bien il a pris de lui-même la pose devant l'objectif, de sorte qu'ils n'avaient plus qu'à appuyer sur le déclencheur. La richesse de ce *corpus* photographique considérablement augmenté permet ainsi de se rapprocher de Lautrec comme jamais. Beaucoup de ces clichés nous installent en effet dans une position de voyeur à côté de lui ou derrière lui – ce qui fait de lui un précurseur d'artistes contemporains comme Urs Lüthi ou Cindy Sherman.

Le deuxième but de cette exposition est de montrer quel bénéfice artistique Toulouse-Lautrec a tiré de ce « regard photographique », comme peintre et comme dessinateur, et comment il a fait logiquement de ce regard une des bases de son art. En 1912, Picasso a pu déclarer : « Van Gogh disait que sa génération avait eu l'art des Japonais – nous avons celui des nègres »<sup>2</sup>, et Félix Vallotton parlait avec un égal enthousiasme du Douanier Rousseau.<sup>3</sup> Nous pourrions dire de la même façon que Lautrec a dû ses innovations révolutionnaires avant tout à la photographie. À l'instar de Cézanne, il renonça au point de vue fixe du spectateur et à l'espace perspectif sacro-saint depuis la Renaissance, au bénéfice du regard virtuel de l'objectif photographique qui tourne autour du sujet à représenter (comme plus tard celui des cubistes), pour le fixer sous les angles les plus inattendus. Il s'est décidé pour cette perspective, ressentie comme une urgence, et qui lui donnait d'heureux résultats grâce à l'instantané. En relation avec sa propre photographie, Henri Cartier-Bresson a parlé de stratégie du « moment décisif »<sup>4</sup>.

Le principe des cadrages serrés et des perspectives plongeantes, et la limitation minimaliste à quelques lignes et accents de couleur – qui saisissent au vol un fragment d'événement fugitif – se trouvent dans ses dessins et ses lithographies ainsi que dans ses tableaux. Cela sera présenté dans notre exposition au moyen de preuves variées, essentiellement par le rapprochement des œuvres d'art avec les photographies qui leur ont servi de bases. Toutefois, les images pour lesquelles on n'a pas pu trouver de prototypes photographiques concrets, sont tout aussi manifestement marquées par la photographie. La majorité des chefs-d'œuvre de Toulouse-Lautrec sont des instantanés radicaux et montrent ce qui n'est devenu représentable que dans les années 1890, grâce à l'invention de la « boîte photographique » Kodak, avec ses temps de pose raccourcis : ce sont des clichés de mouvements extrêmement rapides. Il est clair que ses instantanés de danses endiablées, de jockeys en saut d'obstacles ou d'automobiles se précipitant en direction du spectateur, n'auraient pas pu être saisis sans les nouveaux procédés photographiques, quand on les compare aux scènes de ballet ou aux courses hippiques figurées par Degas. Il y a chez ce dernier des cadrages et des extraits de mouvements fragmentés, mais ils sont synthétisés et recomposés à partir d'observations isolées. Ces étapes intermédiaires manquent justement chez Lautrec : il dessinait et peignait des images fixes, ce qui déterminait des cadrages audacieux, des distorsions radicales et des fragmentations drastiques comme on n'en avait encore trouvé chez aucun autre artiste.

Le degré d'influence de la photographie sur des œuvres de Lautrec jamais encore mises en relation avec ce médium est illustré de façon impressionnante par notre grand portrait de *Misia Natanson au piano*. Cette idole de toute une génération d'artistes est représentée à son instrument qu'elle maîtrisait – semble-t-il – aussi bien que son personnage de muse dominatrice pour l'élite intellectuelle et artistique de son époque : Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine et Marcel Proust, Maurice Ravel et Claude Debussy, Auguste Renoir, Toulouse-Lautrec et les Nabis étaient des fidèles assidus de son salon. En 1895, Lautrec avait fait de Misia – « sphinx russe » aux traits asiatiques – non seulement le sujet d'une affiche publicitaire pour *La Revue blanche* que publiait son époux Thadée Natanson, mais aussi celui de la couverture de *L'Estampe originale*. Au contraire de l'affiche que Pierre Bonnard avait consacrée un an auparavant à *La Revue blanche*, lui aussi avec une représentation de Misia, les deux portraits réalisés par Lautrec ont des allures de véritables instantanés. Sur l'affiche, la séduisante jeune femme est une fée mondaine bleue qui darde son regard sur le spectateur ; sur la couverture de l'album, elle est surprise de trois-quarts arrière dans une loge de théâtre, offrant aux regards la nudité de son dos dans la profonde échancre de sa robe aux manches bouffantes. En 1897, Lautrec peignit à nouveau Misia, cette fois dans la maison de campagne des Natanson, à Villeneuve-sur-Yonne, où les artistes amis du couple étaient souvent invités à passer les vacances. Il s'agissait ici – pour lui comme pour Édouard Vuillard, dans cette

même année – d'un prétexte pour approcher aussi près que possible l'idole commune. Vuillard, qui réalisa de nombreux tableaux de Misia, était sans doute autant attiré par l'ensorcelante jeune femme que Hans Castorp l'était de la mystérieuse Madame Chauchat, dans *La Montagne magique* de Thomas Mann, alors que Lautrec se plaisait, comme si souvent, à jouer le rôle d'un faune narquois – utilisant son pinceau non seulement pour peindre, mais aussi parfois pour de curieux jeux érotiques, comme en témoigne le modèle lui-même : « La règle du jeu était la suivante : j'étais assise par terre dans le jardin, adossée contre un arbre et plongée dans un bon livre. Lautrec s'accroupissait à côté de moi et s'armait d'un pinceau pour me chatouiller la plante des pieds dans les règles de l'art [...]. Cet exercice, auquel ses doigts participaient aussi aux moments appropriés, pouvait durer des heures. Je me sentais au paradis et lui prétendait peindre sur mes plantes de pied des paysages imaginaires. »<sup>5</sup>

Lautrec prit également du plaisir à exécuter les portraits légers et vaporeux de Misia au piano. Il s'approchait là encore au plus près du modèle adoré, qu'il aurait pu assurément effleurer de son pinceau. Chaque touche nerveuse et frémissante témoigne de son exaltation fébrile de *paparazzo*. Il lui demandait alors de jouer sans interruption la musique des *Ruines d'Athènes* de Beethoven : « "Les belles *Ruines*, oh oui, les belles *Ruines*, encore une fois les *Ruines*, Misia !" Et je devais toujours me sacrifier ! »<sup>6</sup> Ici aussi, le regard photographique de Lautrec est évident. La présence électrisante de Misia a déterminé une image dans laquelle tout est mouvement, énergie linéaire – comme une anticipation prémonitoire des stratégies divisionnistes du futurisme. Dans le même temps que le faune d'Albi « chatouillait » ses rêves frivoles sur la toile (où Misia montre d'ailleurs une curieuse oreille pointue de satyre), Vuillard brossait avec une extrême prudence, à Villeneuve-sur-Yonne, quelques scènes d'intérieur enchanteresses et peuplées de personnages, dans lesquelles flotte toujours quelque chose d'immatériel, comme Henri Ghéon l'écrivait en 1897. Le tableau le plus audacieux qu'il ait peint du « sphinx russe » est comme une réponse à la vue rapprochée de Misia dans sa loge de théâtre : il montre, dans un étroit format oblong, la nuque de l'idole – sans qu'on puisse reconnaître son visage penché en avant.<sup>7</sup> À l'occasion, au cours de ses « années Misia », Vuillard peignit aussi d'après des photographies prises avec son Kodak à Villeneuve-sur-Yonne ou bien à Paris, dans la somptueuse résidence parisienne des Natanson. Un de ces clichés montre Misia au piano : il est si proche du tableau de Berne qu'il donne presque l'impression d'un modèle.

Parmi les artistes familiers des Natanson, Vallotton est le troisième à offrir cette attitude « psychanalytique » vis-à-vis de Misia qu'il adulait tout autant que ses deux collègues. Son tableau de *Misia à sa coiffeuse* (1898) montre une femme plutôt raide et compassée, aux allures de poupée tyrannique ; un bois gravé de la même époque la représente en revanche au piano.<sup>8</sup> Les mines affectées que Misia prenait en jouant avec ses adorateurs comme avec des caniches dressés ont cependant fait l'objet d'une caricature impitoyable de la part de Lautrec, en 1895 : l'esquisse à l'huile intitulée *À table chez M. et Mme Thadée Natanson* présente la tyrannique Misia – elle l'a reconnu elle-même – « dans la tenue d'une mère maquerelle »<sup>9</sup>.

Non contente de combler une lacune dans les études sur Toulouse-Lautrec, notre exposition ouvre donc aussi des perspectives nouvelles sur toute une époque. Je remercie très cordialement Rudolf Koella pour son idée et pour l'immense travail accompli aux fins de la réaliser. Un soutien total et de tous les instants lui a été apporté par notre conservatrice Isabelle Fehlmann et notre conservateur Simon Oberholzer, à qui va aussi une grande reconnaissance. Eberhard W. Kornfeld et Léonard Gianadda – tous deux amis et mécènes de notre musée – nous ont également aidés de leurs précieux conseils et de leurs importants contacts pour la mise en place de ce projet. Qu'ils soient ici très sincèrement remerciés pour la fidélité de leur soutien au Musée des Beaux-Arts de Berne. Les mérites de notre précieux architecte d'exposition, Ulrich Zickler, doivent aussi être salués comme il convient : il a parfaitement réussi à créer un environnement esthétiquement convaincant pour des pièces a

*priori* assez hétérogènes. La même qualité de travail a été assurée par l'éditrice Marie Louise Suter et toute l'équipe des Éditions Hirmer : Thomas Zuhr, Sabine Frohmader, Karen Angne, ainsi que Denis-Armand Canal et Martine Passelaigue pour l'édition française. Grâce à eux, la riche publication qui accompagne notre exposition peut revendiquer le rang d'ouvrage de référence. La perfection de la réalisation matérielle de notre exposition est également due à l'engagement exemplaire de toutes les collaboratrices et tous les collaborateurs de notre maison, à qui vont naturellement d'immenses remerciements.

Les œuvres de Toulouse-Lautrec comptent parmi les sommets de l'art moderne « classique ». Il est donc particulièrement difficile de les obtenir en prêt temporaire pour des expositions. Je remercie toutes celles et tous ceux qui ont généreusement accepté de nous prêter des œuvres en Suisse, en Europe et en Amérique. Ma reconnaissance va en particulier au Musée Toulouse-Lautrec d'Albi, avec lequel nous avons pu établir un partenariat réciproque à cette occasion. Albi présentera ainsi en 2017 une exposition Paul Klee organisée par nos soins.

Nous devons aussi la réalisation de l'exposition « Toulouse-Lautrec et la photographie » à l'appui financier de nos partenaires de longue date. C'est eux qui nous ont donné le courage de nous lancer dans un projet aussi ambitieux. La direction du Musée et le conseil de la Fondation remercient très cordialement le Credit Suisse, pour qui l'art est partie intégrante de son identité et qui a apporté un soutien essentiel à notre exposition. Tous nos remerciements vont également à la Bourgeoisie de Berne. Le Musée des Beaux-Arts de Berne a pu heureusement se ménager aussi le soutien financier du fonds de la Loterie cantonale bernoise. Nous remercions le Président du gouvernement cantonal, M. Hans-Jürg Käser, pour son appui extrêmement généreux. D'autres mécènes de cette exposition sont répertoriés dans le catalogue ; que tous trouvent ici l'expression de notre cordiale reconnaissance. L'art vraiment grand offre toujours l'occasion de découvertes et de surprises, surtout quand le sujet d'une exposition va à l'encontre des idées reçues. J'espère que ce sera aussi le cas pour cette exposition Toulouse-Lautrec.

Matthias Frehner, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Berne

1 Cité d'après Werner Hofmann (éd.), *Pariser Leben. Toulouse-Lautrec und seine Welt*, cat. expo. Hamburger Kunsthalle, Hambourg, 1986, p. 18-19.

2 Citation d'après Alan G. Wilkinson, « Der Primitivismus in der modernen Skulptur », in *Skulptur im 20. Jahrhundert*, cat. expo., Merian-Park, Bâle, 1984, p. 44.

3 Voir Werner Weber, *Eden und Elend. Félix Vallotton. Maler, Dichter, Kritiker*, Zurich, 1998, p. 124.

4 Voir sur ce point Clive Scott, *Street Photography : From Atget to Cartier-Bresson*, Londres, 2007, p. 44.

5 Misia Sert, *Misia par Misia*, Paris, 1952.

6 Ibid.

7 Voir Édouard Vuillard, *La nuque de Misia, 1897-1899*, huile sur carton, 13,5 × 33 cm, Collection particulière, reproduite dans Édouard Vuillard, 1866-1940, éd. Dieter Schwarz, cat. expo., Kunstmuseum Winterthur, 2014, p. 136.

8 Voir Édouard Vuillard, *Misia Natanson, 1898*, gouache sur carton, 36 × 29 cm, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, et Félix Vallotton, *La Symphonie, 1897*, bois gravé. Les deux œuvres sont reproduites dans *Misia, reine de Paris*, cat. expo., musée d'Orsay, Paris, 2012, p. 59 et 82.

9 Misia Sert, op. cit.

**KUNSTMUSEUM BERN**

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE

MUSEUM OF FINE ARTS BERNE

HODLERSTRASSE 8 – 12 CH-3000 BERN 7

T +41 31 328 09 44 F +41 31 328 09 55

INFO@KUNSTMUSEUMBERN.CH WWW.KUNSTMUSEUMBERN.CH

**MEDIEN-SERVICE**

SERVICE DE PRESSE / PRESS OFFICE

T +41 31 328 09 19/44

PRESS@KUNSTMUSEUMBERN.CH