



GRAND PALAIS

09 OCTOBRE 2019 - 27 JANVIER 2020

TOULOUSE-LAUTREC

RÉSOLUMENT MODERNE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION
À DESTINATION DES ENSEIGNANTS
ET DES RELAIS ASSOCIATIFS



© RmnGP 2019

SOMMAIRE

09 OCTOBRE 2019 - 27 JANVIER 2020

03	Introduction
04	Entretien avec Danièle Devynck et Stéphane Guégan, commissaires de l'exposition
06	Visiter l'exposition
06	Plan de l'exposition
07	Toulouse-Lautrec en 12 dates
10	Les Thèmes
12	Découvrir quelques œuvres
22	Questions à Bernard Kudlak, directeur artistique du Cirque Plume
24	Proposition de parcours
28	Annexes et ressources
	Autour de l'exposition
	Bibliographie et sitographie
	Crédits photographiques et mentions de copyright

INTRODUCTION

Bien souvent réduite à la culture de Montmartre, l'œuvre d'Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901) offre un panorama plus large. Si l'artiste a merveilleusement représenté l'électricité de la nuit parisienne et ses plaisirs, il ambitionne de traduire la réalité de la société contemporaine dans tous ses aspects jusqu'aux moins convenables. L'exposition du Grand Palais montre enfin comment cet aristocrate du Languedoc soucieux de réussir a imposé son regard lucide, grave et drôle au Paris des années 1890.

Cette exposition est organisée par la Réunion des musées nationaux-Grand Palais et l'Établissement public des musées d'Orsay et de l'Orangerie, en collaboration avec le musée Toulouse-Lautrec, Albi.

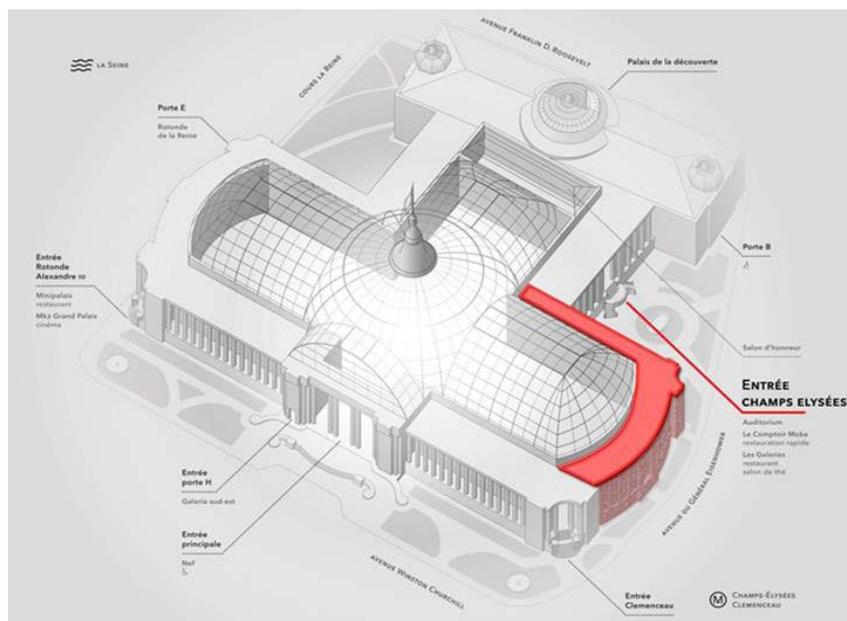


Commissaires de l'exposition

Danièle Devynck, conservateur en chef du Patrimoine, directrice du musée Toulouse-Lautrec à Albi.

Stéphane Guégan, conseiller scientifique auprès de la présidence des musées d'Orsay et de l'Orangerie.

LOCALISATION DE LA GALERIE CÔTÉ CHAMPS ELYSÉES DANS LE GRAND PALAIS



ENTRETIEN AVEC LES COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION

DANIÈLE DEVYNCK
ET STÉPHANE GUÉGAN

Une grande exposition consacrée à Toulouse-Lautrec va s'ouvrir au Grand Palais à l'automne prochain. En quoi, celle-ci diffère-t-elle de la précédente qui s'y était tenue en 1992 ?

DD : En 1992, l'exposition était une rétrospective et la première de cette envergure. Le propos était d'être le plus complet sur l'œuvre de l'artiste et de l'inscrire dans son époque. Celle-ci montrait les diverses techniques abordées par Lautrec dans le domaine de l'affiche et sa vision d'un art total, à l'image des Nabis. En 27 ans et avec l'évolution du regard du public, une exposition à thème rend perceptible la modernité de cet artiste. Au-delà de l'imagerie montmartroise, Toulouse-Lautrec a une démarche beaucoup plus pensée que l'on imagine.

La nouvelle exposition du Grand Palais vise à montrer ce qu'il apporte de nouveauté dans l'esthétique de la fin du 19^e siècle. Son milieu social d'une part, son environnement culturel et les gens qu'il côtoie sont les cercles de la vie intellectuelle de son époque.

Le parcours débute chronologiquement avec ses premières années. Il découvre la démarche naturaliste et réaliste dans les ateliers de ses maîtres Bonnat et Cormon. Il prend très vite un chemin en dehors des normes académiques. Puis, suivront plusieurs sections thématiques : un espace consacré au portrait d'homme ; une approche sur la vie moderne et l'écho particulier qu'en donne Lautrec au travers de l'affiche. Cet artiste fut l'un des créateurs de l'art publicitaire. Il est sensible aussi à la vitesse et à tout ce qui est technique. Il y aura un thème sur la littérature, avec les écrivains pour lesquels il fait des illustrations et pour la couverture d'un ouvrage ou en lien avec la *Revue blanche*.

L'exposition présentera quelques points forts sur les femmes au sens large, pas seulement les prostituées. Lautrec porte un regard amoureux sur les femmes, sans misogynie, parfois avec tendresse et toujours avec respect.

Pour conclure, la fin de sa vie avec les deux dernières années révéleront des séries aux inventions formelles importantes.

Le peintre Toulouse-Lautrec mène à Paris une vie hors norme, bien éloignée de l'éducation reçue et de ses origines aristocratiques. Comment sa famille a-t-elle réagi ?

DD : Quand Henri arrive à Paris, il vit avec sa mère. Il met quelque temps à s'accoutumer

à la vie montmartroise avant d'en devenir un acteur. La comtesse Adèle est toujours proche de lui, elle le soutient. Il continue à lui écrire jusqu'à la fin de ses jours et c'est auprès d'elle qu'il se réfugie quand il va mourir. Il n'y a pas de rejet de la part de son père mais les relations sont tendues par moments. Le comte de Toulouse-Lautrec écrit qu'il ne comprend pas l'art de son fils. Ce qui est touchant, c'est qu'au moment de sa mort, le comte Alphonse écrit à Maurice Joyant, un ami d'Henri qui a le rôle de galeriste auprès du peintre, qu'il lui fait confiance en lui donnant la charge d'exécuteur testamentaire. Il avoue avec franchise « ne pas porter aux nues » l'œuvre de son fils mais il respecte son engagement artistique.

Une section de l'exposition est consacrée aux liens entre Lautrec et le monde de la littérature. L'artiste se révèle-t-il aussi écrivain ? Sa correspondance a-t-elle été conservée ?

SG : Sa correspondance a été conservée, c'est une ressource essentielle à partir de laquelle on peut reconstruire un autre Lautrec. Il a une capacité à peindre les choses, à décrire son quotidien et son milieu familial avec humour et agilité. La qualité de ses lettres de jeunesse est stupéfiante. Il a reçu une éducation très soignée et c'est quelqu'un de très sensible à la littérature et au roman en particulier. L'exposition de 1992 évoquait le milieu littéraire comme un thème parmi d'autres. En 2019, ce thème est au centre de nos préoccupations. Notre section est située entre l'évocation de la *Goulue* et celle d'*Yvette Guilbert*. Le tout forme une suite logique, puisque dans l'un des panneaux de la baraque de la *Goulue*, Lautrec représente Félix Fénéon et Oscar Wilde, deux personnalités de l'avant-garde littéraire.

Quelle place accordez-vous aujourd'hui à cet artiste dans l'histoire de l'art ?

Peut-on l'associer aux grandes transformations esthétiques de la fin du 19^e siècle ?

DD : C'est quelqu'un qui côtoie le bouillonnement artistique des 20 dernières années du 19^e siècle, impressionnisme quelques temps et pointillisme de Seurat. Il connaît Louis Anquetin et Émile Bernard et s'intéresse au cloisonnisme. Il se nourrit de toutes démarches artistiques pour prendre un chemin personnel.



Danièle Devynck, conservateur en chef du Patrimoine, directrice du musée Toulouse-Lautrec à Albi.



Stéphane Guégan, conseiller scientifique auprès de la Présidence des musées d'Orsay et de l'Orangerie.

Ce qui le guide de façon sous-jacente, c'est le japonisme. Proche des Nabis, il n'établit pas de hiérarchie entre les supports de création, puisqu'il va réaliser aussi bien des décors de théâtre qu'un projet pour un vitrail. Son regard est très ouvert sur tous les moyens d'expression et c'est l'un des plus grands lithographes de son temps. Toulouse-Lautrec ouvre vraiment l'art du 20^e tout en ayant aucun élève ni aucune appartenance à une école. L'exposition *Lautrec-Picasso* (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2018) a bien montré le rapprochement avec Picasso. Il y a des liens évidents avec Egon Schiele, avec Matisse en ce qui concerne la couleur et avec l'expressionnisme chez Georges Rouault.

Un certain nombre d'œuvres de Lautrec manifestent un sens du mouvement et un intérêt pour la vitesse. Peut-on considérer ce peintre comme précurseur de mouvements d'avant-garde du 20^e siècle, comme le futurisme ?

SG : Absolument. Le jeune Kupka, le futur peintre du mouvement et du vertige cosmique est venu le consulter au milieu des années 1890, car Lautrec était perçu comme l'homme qui avait brisé l'immobilité de l'image. La durée et la vitesse le captivent. Les cavaliers et les chevaux sont ses sujets dès le début de sa carrière. Il s'intéresse au galop, aux formes qui jaillissent, à l'action et au côté centaure des cavaliers. Vers 1887-88, cet attrait éclate dans le *Cirque Fernando* de Chicago et culmine avec le monde des danseuses. Le panneau de la danse exotique de la Goulue s'organise autour d'un effet cinétique grâce au jeu graphique qui suggère le mouvement en train de s'accomplir sous nos yeux.

La Roue, du musée de Sao Paulo, porte bien son nom. Son goût du vélo et de l'automobile annonce Picabia, le futurisme et le Kupka le plus dynamique.

Autre point fort du parcours, c'est le moment « Loïe Fuller ». Lautrec a presque imaginé en voyant le spectacle de la danseuse américaine ce que donnerait sa traduction filmique. Dans l'exposition, nous combinons les films devenus célèbres de Loïe Fuller et une série d'estampes de Lautrec, que nous accrochons à la manière de photogrammes.

Le peintre meurt à l'âge de 36 ans. D'après vos recherches et l'étude de ses dernières œuvres, s'orientait-il alors vers de nouvelles perspectives ?

DD : Le Lautrec de la maturité est un dessinateur, il y a une matérialité picturale qui apparaît dans la production de ses deux

dernières années de vie. Il se dégage un côté pré-fauve ou pré-expressionniste, avec un travail moins sur la ligne que sur les masses colorées. Quand on a 36 ans on a encore la possibilité d'évoluer dans sa manière. Malgré son état de santé, son travail garde une réelle acuité. La série *Messaline* et *L'Amiral Viaud* affirment une liberté nouvelle de la couleur.

Toulouse-Lautrec avait-il le souci d'exposer, de montrer ses productions au public ? Était-il ambitieux pour son œuvre ?

SG : Il est l'ambition même. C'est un fils de l'aristocratie, il n'est pas question pour lui de ne pas briller. Il décide de devenir un peintre professionnel, en bousculant un peu la tradition familiale. Au moment de la mort de Manet et de son exposition posthume en 1884, il écrit : « Vive Manet, vive la révolution ! ». Son projet au départ est de réussir au Salon dans la voie naturaliste alors en vogue. S'il choisit finalement l'art indépendant, sans renoncer à dire le réel, c'est parce que les impressionnistes ont instauré un autre mode de production et de carrière, avec les marchands et les collectionneurs. Comme Van Gogh, il a compris que le marché s'ouvrirait un jour proche à l'art de leur génération. Il s'intéresse au prix de ses tableaux et suit avec un grand sérieux la production de ses estampes, car c'est une source de revenus importante et il souhaite imposer son nom et son style. Lautrec est tout le contraire du peintre maudit qui s'abandonnerait au hasard ! Cet aspect est souligné davantage qu'en 1992. Il n'est pas non plus un rentier dilettante et ne traverse pas l'époque en amateur.

Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la scénographie ? Comment sera présenté l'ensemble des panneaux réalisés pour la baraque de la Goulue à la Foire du Trône ?

SG : La scénographie est fluide et dynamique, avec des arrondis et peu de brisures. L'espace sera différent à deux moments : celui qui évoque le Paris des années 1890, en confrontant son image des hommes à celles de femmes, et la « boîte » ouverte que forme la baraque de la Goulue. Les panneaux seront accrochés face au public, pour restituer la confrontation que souhaitait la Goulue à titre publicitaire. Les visiteurs passeront entre les deux tableaux pour se rendre dans le monde de la *Revue blanche*.

Est-ce qu'il y a une œuvre dont vous êtes particulièrement heureux-se qu'elle vienne à l'exposition ?

DD : C'est un choix difficile. Pour moi,

c'est moins une œuvre que trois moments forts dans l'exposition. D'abord la série des *Carmen Gaudin* est un hymne à la femme d'un tableau à l'autre. La possibilité de réunir cet ensemble permet de voir comment Lautrec caractérise son personnage en le regardant sous tous les angles.

Le deuxième moment intéressant en regard de la collection d'Albi est le rapprochement rendu possible entre *Au Salon de la Rue des Moulins* de la collection d'Albi et *Le Divan* du musée de Sao Paulo exactement contemporain. Les cadrages sont différents. Ils dégageront côte à côte une grande puissance esthétique, comme deux tableaux d'histoire au colorisme raffiné et éclatant. Le troisième moment essentiel à mon sens est l'espace consacré aux œuvres sur Loïe Fuller qui seront mises en écho avec le film la montrant en train de danser.

SG : Il y en a plusieurs. Le grand nu de Wuppertal de 1884, posé sans doute par Suzanne Valadon, au corps ample et généreux est un tableau très moderne. On pourrait le croire peint par un artiste allemand du début du 20^e siècle. Cette œuvre n'était pas venue en 1992. Et puis, le musée de Chicago nous a accordé un prêt exceptionnel en nous permettant de réunir 3 chefs-d'œuvre : *Au cirque Fernando*, *le Bal du Moulin de la galette* et *Au Moulin Rouge*. Notons aussi la présence de dessins montrés pour la première fois.

Quelle pensée voulez-vous partager avec les visiteurs sur cette exposition du Grand Palais ?

DD : J'aimerais que les visiteurs comprennent la richesse de l'art de Toulouse-Lautrec, bien au-delà des images du Moulin Rouge. Son regard naturaliste est élégant et son esthétique de l'inachevé est aisément perceptible pour la sensibilité de chacun aujourd'hui, ce qui n'était évidemment pas le cas pour ses contemporains.

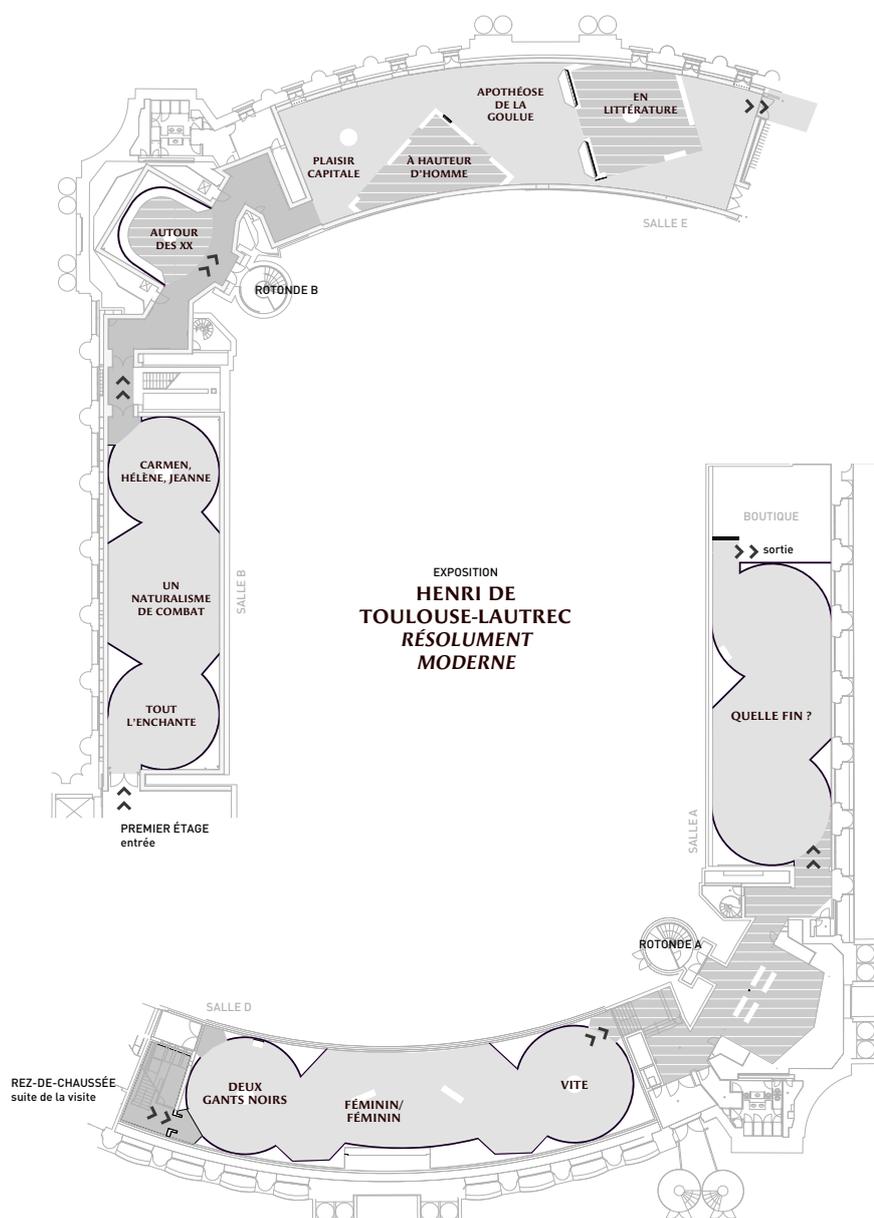
SG : Toulouse-Lautrec a su accomplir l'ambition de succéder à Degas et Manet, deux artistes qu'il cite dans sa correspondance. C'est-à-dire d'être le nouveau peintre de la vie moderne, vécue. Il a su trouver parmi les personnages qui peuplent sa peinture, leur humanité, leur passion de la vie, leurs drames, de quoi remplacer les héros de la Grande peinture dont il est nostalgique. Le naturalisme n'est pas exempt d'un imaginaire et d'une volonté esthétique nourrie, la peinture déborde le document sociologique.

VISITER L'EXPOSITION

Cette exposition s'éloigne de la rétrospective traditionnelle pour mettre en lumière les aspects les plus novateurs de l'œuvre de Lautrec.

Le parcours commence de façon chronologique en rappelant ses débuts dans les ateliers de la capitale et sa découverte de la vie parisienne. La section suivante consacrée aux portraits de femmes souligne la profonde humanité de sa démarche face à ses modèles. Ses recherches et son ambition l'amènent alors à participer activement au novateur aux expositions du Salon des XX (Salon des 20) à Bruxelles. La présentation se poursuit avec un ensemble de portraits d'hommes amis, hommes de lettres, dandys qui se côtoient dans des compositions originales. Un espace consacré au Paris des années 1890 poursuit le parcours avec notamment des affiches. Des célébrités de l'époque sont évoquées telle la Goulue dont les panneaux décoratifs créés pour sa baraque sont l'un des temps forts. Les recherches autour du mouvement constituent un moment majeur dans l'exposition. Le parcours s'achève sur un ensemble d'œuvres qui annoncent, par leur intensité colorée, le travail des Fauves et des expressionnistes.

PLAN DE L'EXPOSITION



TOULOUSE-LAUTREC EN 12 DATES

1864

Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa naît à Albi. Il est fils du comte Alphonse de Toulouse-Lautrec-Monfa (1838-1913) et d'Adèle Tapié de Céleyran (1841-1930) sa cousine germaine. Atteint d'une maladie génétique qui fragilise tout son squelette, il souffre d'un handicap dès l'adolescence.



Henri de Toulouse-Lautrec par lui-même, vers 1880, huile sur toile, 40,5 x 35,5 cm, Albi, musée Toulouse-Lautrec.

1872

Henri entre au lycée Fontanes, 8, rue du Havre, Paris 9^e arrondissement. Il y rencontre Maurice Joyant (1865-1930) qui devient son ami.

1882

Il rejoint l'atelier du peintre d'histoire Léon Bonnat (1833-1922).

1881

Le jeune homme intègre l'atelier de René Princeteau (1843-1914), ami de son père célèbre pour ses toiles équestres. Il obtient son baccalauréat.

1883-1887

Il devient l'élève de Fernand Cormon (1854-1924). Parmi les étudiants qui fréquentent l'atelier, il devient l'ami de Louis Anquetin (1861-1932), d'Émile Bernard (1868-1941) et de Vincent Van Gogh (1853-1890). Les 4 artistes sont surnommés le groupe du « petit boulevard ». Le jeune artiste s'établit à Montmartre et signe désormais « Treclau », Lautrec en verlan.

1888

Il expose pour la première fois aux expositions du groupe des XX à Bruxelles.

1889

Lautrec participe à des expositions de groupe : des Arts incohérents ; Cercle artistique et littéraire, 7, rue Volney ; Salon de la Société des Artistes Indépendants ; Galerie Goupil. Il présente 7 œuvres à la Galerie Le Barc de Bouteville, lors de la première exposition des peintres impressionnistes et symbolistes.



Maurice Guibert, Lautrec par Lautrec, vers 1894, épreuve d'époque, Collection Georges Beaute.

1894-1895

Le peintre effectue des voyages : en Hollande, Belgique, Espagne et visite Londres, Lisbonne.

1899

Sa mère est informée de l'état très inquiétant de son fils : irritabilité croissante, pertes de mémoire, actes incontrôlés, delirium tremens... De février à mai, Lautrec est interné pour désintoxication dans une clinique privée de Neuilly.

Il n'obtiendra de sortir qu'après y avoir dessiné de mémoire une série de 39 compositions sur le cirque.

1901

L'artiste meurt le 9 septembre à l'âge de 36 ans, victime d'une hémorragie cérébrale. Son décès survient au château de Malromé, demeure familiale située dans le département de la Gironde.

1898

Le 30 avril, s'ouvre à Londres une exposition à la Goupil Gallery, sur Regent Street, qui comprend des œuvres d'une grande variété de médium.

LES THÈMES

UNE FORMATION DE PEINTRE D'HISTOIRE

Dès 1881, l'enfant d'Albi qui dessinait avec talent, se rend à Paris pour organiser sa vie de peintre. Il reçoit d'abord les leçons du peintre René Princeteau, un artiste animalier qui adopte une palette claire. Puis, il décide de suivre le cursus académique en s'inscrivant au cours de Léon Bonnat portraitiste et peintre d'histoire. Lautrec, élève appliqué, semble alors rêver d'une carrière classique et de succès au Salon officiel.

En 1883, il rejoint l'enseignement de Fernand Cormon. Ce dernier, qui avait débuté au Salon de 1868, présente en 1880 une composition monumentale consacrée à Caïn (1880, musée d'Orsay, Paris). Il traite ce sujet biblique de façon naturaliste avec des figures de la préhistoire. La composition puissante et originale plaît à l'État qui achète l'œuvre. Voici Cormon prêt à former des élèves. Homme tolérant, il fait de son atelier, situé à Montmartre, boulevard de Clichy, un lieu dynamique d'apprentissage. Avec ce maître, Lautrec est initié au naturalisme, une peinture bien dessinée, narrative et historique. Il y reste presque 5 ans et se présente plus tard comme son élève. De nombreux témoignages abondent pour évoquer l'atmosphère d'un enseignement ouvert aux courants nouveaux.



Fernand Cormon, *Étude pour « Caïn »*, 1879, huile sur toile, 63,5 x 48,5 cm, Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu.

Lautrec fait lui-même partie d'un petit groupe de dissidents issus de cet atelier. Il aborde de nouveaux sujets aux thèmes populaires et expérimente des techniques variées. C'est à cette période qu'il parodie le grand tableau de Puvis de Chavannes dans une œuvre critique qu'il gardera longtemps dans son atelier. En 1887, l'étudiant est devenu un artiste indépendant.

Le naturalisme

Ce mouvement artistique apparaît d'abord dans la littérature, durant la seconde moitié du 19^e siècle. L'un de ses représentants majeurs est Émile Zola (1840-1902). L'auteur étudie et analyse la société dans une approche quasi scientifique, démontrant le caractère inéluctable du poids social sur la destinée de l'individu.

Le mouvement s'élargit au domaine pictural en accordant une place de plus en plus importante aux sujets issus du monde paysan et ouvrier. Le style hérite du dessin et du sens du détail de l'académisme et adopte la palette claire des impressionnistes. Parmi les naturalistes les plus renommés en France, on peut citer : Jules Bastien-Lepage (1848-1884), Léon Bonnat, Jules Breton (1827-1906), Fernand Cormon et Léon Lhermitte (1844-1925). Les ateliers fréquentés par Lautrec et les jeunes artistes de sa génération enseignent cette approche. Dans les dernières années du siècle, cette peinture connaît un véritable succès et les prix des Salons lui sont le plus souvent attribués.



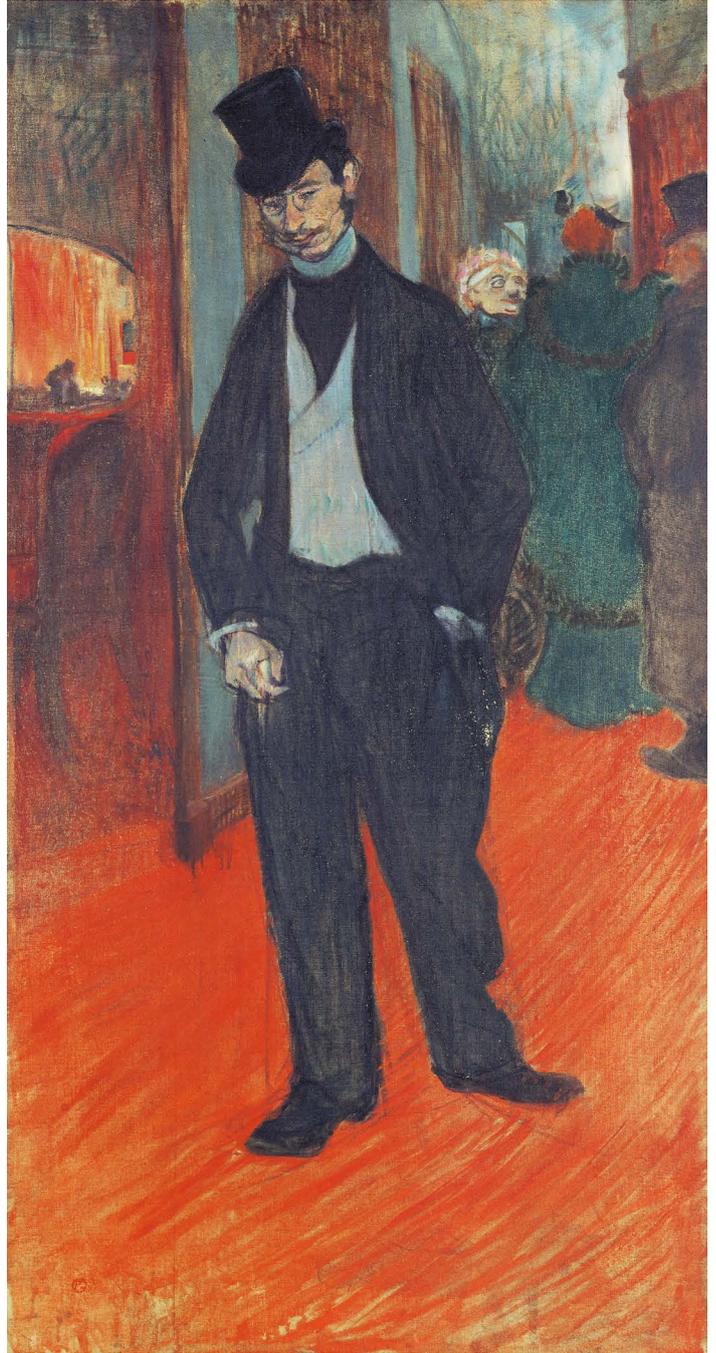
Fernand Cormon, *Caïn*, 1880, huile sur toile, 308 x 700 cm, Paris, musée d'Orsay.

UN GRAND PORTRAITISTE

Le portrait est un genre majeur dans toute la carrière de Lautrec. Dès ses débuts, de la sphère familiale jusqu'aux dernières années, l'artiste en a abordé tous les aspects : figures masculines et féminines, en buste, en pied, immobiles ou animées. Dans le face-à-face avec son modèle, il privilégie l'expression à la ressemblance, parfois de manière caricaturale et jusqu'à l'autodérision dans ses autoportraits. Derrière l'apparence, sans jamais porter de jugement, le peintre souhaite révéler : nature, tempérament... Ainsi, il révèle dans l'effigie de son cousin Le Docteur Tapié de Céleyran, dont il est très proche, un caractère un peu mou : visage maussade, épaules basses et pied qui traîne. Compagnon des sorties nocturnes avec le peintre, l'homme, vêtu avec élégance, s'avance sur un sol fortement relevé et de couleur crue. La mise en page originale accentue la verticalité de sa silhouette. Ce système de composition est repris dans de nombreux portraits d'hommes de Lautrec.

Le peintre peut réduire ses modèles à une allure ou à un accessoire, tels les gants noirs qui personnifient Yvette Guilbert ou le vaste chapeau noir et l'écharpe rouge d'Aristide Bruant.

Le peintre interroge le tragique de toute existence humaine. Il pousse le trait, il intensifie la gamme colorée, il peint crûment les êtres qui l'entourent, ceux qu'il connaît et qu'il aime. À la fin, la hardiesse de sa touche, la rapidité apparente de l'exécution suggèrent, comme dans le portrait de son grand ami Maurice Joyant vêtu d'un ciré jaune sur un fond sombre, la frénésie voire la violence de la rage de vivre.



Le Docteur Tapié de Céleyran,

1893-94, huile sur toile, 110 x 56 cm, Albi, musée Toulouse-Lautrec.

FIN LETTRÉ ET ACTEUR DE LA VIE PARISIENNE

Le jeune artiste s'imprègne dans un premier temps des courants culturels qui marquent son époque, tels le naturalisme et le symbolisme. Parrainé par les amis de son père, il fréquente le traditionnel *Cercle littéraire et artistique*, situé rue Volney, proche de la Place Vendôme, où il expose, mais il se lie également rapidement aux milieux d'avant-garde. Il devient, bientôt, l'un des peintres de *La Revue blanche*, fondée en 1889. Ami des Natanson (propriétaires de la publication), Lautrec évolue au cœur d'une galaxie d'artistes, parmi lesquels de nombreux hommes de lettres. Il fréquente entre autres Félix Fénéon (1861-1944), Jules Renard (1864-1910), Stéphane Mallarmé (1842-1892), également Oscar Wilde (1854-1900) et Tristan Bernard (1866-1947). Son écriture est marquée du même humour que celui qu'il pratique en société.

Véritable acteur de la vie parisienne, installé à Montmartre, l'artiste fréquente les cabarets, les théâtres, les cafés. En effet, dans la capitale, la compétition est vive dans l'industrie des spectacles.

L'homme curieux et fasciné passe de la guinguette du Moulin de la Galette, situé rue Lepic, au Moulin Rouge, inauguré en 1889, place Blanche. Là, se produisent la Goulue (1866-1929) mais aussi Jane Avril (1868-1943) et bientôt Yvette Guilbert (1865-1944). Il peut s'arrêter au Divan Japonais, rue des Martyrs ou au Chat Noir, boulevard Rochechouart, fondé en 1881 par Rodolphe Salis. Tout proche, s'élève le fameux cirque Fernando. Le peintre célèbre les atmosphères de ces lieux. Sous son pinceau, derrière les artifices, il traque les expressions du public et des acteurs. Ses cadrages surprenants révèlent la face cachée de toutes ces mises en scène.

Au Moulin Rouge, 1892-1895, huile sur toile,
123 x 141 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.



La Revue blanche

La *Revue blanche* naît en Belgique en 1889. C'est une plaquette de quelques pages qui va bientôt devenir l'une des parutions les plus importantes de l'avant-garde. Transférée à Paris, rue des Martyrs en 1890, celle-ci est désormais sous la direction des 3 frères Natanson, dont Thadée (1868-1951). Ce dernier s'occupe du domaine artistique, la revue s'ouvre alors davantage aux courants novateurs dans le domaine de la peinture, de la poésie, du théâtre, de la musique. On peut y lire les textes critiques de Félix Fénéon, les articles de Léon Blum (1872-1950). Les peintres tels les Nabis en assurent l'illustration et signent des écrits esthétiques. Lautrec et Bonnard garantissent la publicité avec leurs affiches.

Dans ses colonnes, on peut découvrir Stéphane Mallarmé, Marcel Proust (1871-1922), André Gide (1869-1951), Alfred Jarry (1873-1907) et Jules Renard. Claude Debussy (1862-1918) tient la chronique musicale.

Leur muse est Misia (1872-1950), l'épouse de Thadée, qui fascine les artistes et reçoit les familiers à Valvins, dans sa maison de campagne, tout près de chez Mallarmé.

En 1898, la ligne éditoriale adopte une position favorable au capitaine Dreyfus (1859-1935). C'est un engagement en accord avec l'esprit de liberté de cette publication. La parution cesse en 1903.

MOUVEMENT ET VITESSE

À observer tout ce monde qui chante et danse, Lautrec est tenté d'en représenter le dynamisme. C'est presque une obsession. Déjà, le jeune apprenti peintre réalisait des pochades vibrantes de chevaux galopant. Ses portraits sont rarement figés. Au-delà de l'amateur de spectacles parisiens, l'artiste handicapé aux jambes trop courtes va se passionner pour tout sujet en mouvement, pour toutes les formes bondissantes. Il est fasciné par la frénésie des danses de la Goulue, par le jeu de jambes de Jane Avril. Aux Folies-Bergère, Loïe Fuller (1869-1928) déploie les larges voiles de sa robe, dessinant dans l'air d'incroyables tournolements. C'est comme la flamme d'un feu qui danse sous ses yeux. Au cirque, Lautrec observe les corps contorsionnés des trapézistes et des funambules.

Sur les champs de course, les jockeys et les chevaux captivent son regard, comme Degas avant lui. Il y retrouve les souvenirs équestres de l'enfance mais aussi le goût d'un monde qui va vite. Cyclistes et automobilistes retiennent son attention. En cette fin de siècle où le sport se développe, la pratique du vélo est l'activité la plus populaire. Son ami Tristan Bernard (1866-1947) dirige le vélodrome Buffalo à Neuilly. Le peintre dessine et enregistre tout. Précurseur, avant les avant-gardes du 20^e siècle, il célèbre la vitesse. Tous ces effets de rotation, de dislocation, de rapidité vont bientôt devenir l'un des thèmes majeurs de la peinture moderne des futuristes. Le peintre Frantisek Kupka (1871-1957), connaisseur de l'œuvre de Lautrec, en fait un sujet de recherches expérimentales.



La Roue, 1893, pierre noire et gouache sur carton, 63 x 47,5 cm, Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo.

DÉCOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

Maurice Guibert, *Lautrec avec le chapeau et le boa de Jane Avril*, vers 1892, nouvelle épreuve à partir d'un négatif sur verre, Albi, musée Toulouse-Lautrec.



OBSERVER

Cette photographie en noir et blanc présente Toulouse-Lautrec déguisé en femme. Il se présente assis, le buste redressé, la main gauche en appui sur la hanche, l'autre posée sur les plis du manteau qui le recouvre. L'image s'arrête au niveau des genoux. Un grand chapeau à plumes d'autruche le surmonte tandis qu'un boa de fourrure descend le long du corps. Son vêtement à motif « pied de poule », accentue la féminité par sa coupe, ses effets de volants aux manches ainsi que ses poignets évasés. La posture comme le regard affecté défie le spectateur et semble imiter un jeu de séduction. L'artiste a arrangé un accroche-cœur, une petite mèche de cheveux, pour compléter son travestissement. La scène évoque un atelier de peintre ou de photographe avec pour tout décor à l'arrière un grand rectangle neutre,

vraisemblablement une toile posée contre le mur du fond et sans doute un tapis au sol.

COMPRENDRE

Lautrec aime se représenter en dessin, en peinture et dans la photographie. Il s'est mis en scène plusieurs fois avec ce médium, en costume japonais par exemple. Il utilise les services de photographes professionnels et même si quelqu'un d'autre que lui appuie sur le déclencheur, on peut considérer Lautrec comme l'auteur de ces clichés. Ses portraits-charges oscillent entre ironie et dérision. L'artiste infirme rappelle qu'« il faut savoir se supporter soi-même. » Il se déguise pour jouer avec humour de son image.

COMPARER

Il met ainsi à distance et transcende la blessure de son handicap.

Il porte ici le chapeau et le boa de sa grande amie Jane Avril, danseuse au Moulin Rouge. C'est d'ailleurs grâce à ses coiffures et longues robes ondulantes qu'il a su créer, pour elle, une silhouette identifiable à jamais. En réalisant cette photographie, où il apparaît déguisé dans un jeu sur l'identité, Lautrec questionne aussi la société sur la norme ou le rejet de toute différence. Au 20^e siècle, des artistes vont s'emparer de ce sujet en travaillant sur la définition et la division masculin/féminin. Ainsi Marcel Duchamp (1887-1968) porte des vêtements féminins et devient son « alter ego » féminin : Rose Sélavy. Lui qui a désacralisé la Joconde adopte, comme Lautrec, une panoplie féminine avec grand chapeau à plumes et manteau à col volanté, dans cette photographie de Man Ray (1890-1976). Ses yeux sont fardés et son cou paré d'un collier de perles.

Après la Première Guerre mondiale qui a transformé la société, il questionne le genre et la frontière entre masculin et féminin.

Dans les années 1980-1990, Cindy Sherman (artiste et photographe américaine née en 1954) décrit le théâtre social et ses jeux de rôles avec sa démarche de photographe. Dans des séries, elle interprète différents stéréotypes sur un ton mordant, au moyen du travestissement. Elle s'exprime sur la société américaine, la condition féminine ou comme ici de genre masculin.



Man Ray (Radnitzky Emmanuel, dit), *Marcel Duchamp en Rose Sélavy*, vers 1920-1921, photographie, Paris, Centre Pompidou - MNAM-CCI.



Cindy Sherman, *Untitled #602*, 2019, dye sublimation metal print, 2193,7 x 222,3 cm, Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York.

Carmen Gaudin, vers 1884, huile sur toile, 52,9 x 40,8 cm, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute.



Ce portrait féminin posé sur un fond sans décor, sans accessoire, sans artifice, ne nous conte aucune anecdote. Il montre la femme dans sa simplicité, son humanité, traitée avec respect.

COMPRENDRE

En 1884, Lautrec a 20 ans et partage son temps entre ses études dans l'atelier de Cormon et les promenades sur la butte Montmartre. Le modèle féminin peint ici est identifié. L'artiste a raconté dans une lettre à sa mère l'incroyable rencontre. Ses amis en ont été les témoins. D'après François Gauzi, (peintre et écrivain, 1862-1933), croisant une jeune ouvrière aux cheveux roux, aux reflets cuivrés, Lautrec se serait écrié : « Elle est bath ! Ce qu'elle a l'air carne ! Si on pouvait l'avoir comme modèle, ce serait merveilleux. » Carmen Gaudin est ainsi venue poser pour le jeune artiste, au naturel. Elle ne minaude pas et elle va devenir le modèle préféré du peintre jusqu'en 1889. Il existe une quinzaine d'œuvres la représentant ce qui atteste de l'importance et l'intérêt que l'artiste lui accorde. L'exposition présente d'ailleurs plusieurs tableaux où la jeune femme est observée de points de vue différents comme si le peintre tournait autour de son modèle pour en avoir une plus ample connaissance. Dans cette période où le travail du peintre s'inscrit dans le style naturaliste, cette manière est peut-être liée au souvenir de la pratique traditionnelle de la tête d'expression mais peut aussi annoncer l'adoption d'une pratique artistique moderne. Carmen Gaudin a par ailleurs posé pour Cormon et Alfred Stevens (peintre belge, 1823-1906) pour des sujets historiques. La manière frontale de Lautrec, sincère, sans artifice ne la réduit pas à un quelconque rôle mais la considère dans son individualité.

OBSERVER

Sur un fond frotté de brun, une jeune femme pose, à mi-buste. Elle se tient droite. Sa robe noire est assortie aux tonalités foncées du tableau. Au centre, son visage apparaît, frontal et éclairé, sous une chevelure flamboyante qui forme casque. Son regard dévie légèrement, il porte ailleurs. L'éclairage met en valeur le nez,

les joues, la bouche aux lèvres charnues et le menton. Le reste est absorbé dans l'ombre qui enveloppe la figure.

De l'or et du noir, en fait des ocres orangés et des terres, voici pour la palette presque binaire utilisée par le peintre. L'ovale du visage à la mâchoire puissante n'indique aucune douceur arrangée, mais une réalité bien présente, terrienne.

Au cirque Fernando : écuyère, 1887-1888, huile sur toile, 103,2 x 161,3 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.



OBSERVER

La toile d'un format important présente un numéro équestre de cirque. Le cadrage étonne, il est serré et se concentre sur l'écuyère à cheval et Monsieur Loyal, le fouet de dompteur à la main. Un jeu de regards s'établit entre les deux. La piste blanche n'est qu'en partie apparente, laissant deviner les gradins qui la bordent et le public distingué (en habit et haut-de-forme) des premiers rangs. L'écuyère est assise en amazone sur le lourd cheval pommelé gris. Elle s'apprête à sauter dans un écran tenu par le clown juché sur un tabouret. De celui-ci, la composition tronquée ne laisse apparaître que les pieds et le bas de son costume. Un autre clown, silhouette animée et plate, s'inscrit sur le côté gauche de l'œuvre. Le peintre utilise une palette restreinte de couleurs vives ou foncées, principalement du rouge, du vert et du noir, qui se détachent sur le fond de la toile passée au blanc. La matière semble peu épaisse et travaillée avec rapidité. Les personnages croqués de façon expressive sont à la limite de la caricature.

Les arcs rouges qui soulignent la piste circulaire semblent fuir dans la perspective en diagonale de la toile et soulignent l'effet de vitesse propre à cette peinture.

COMPRENDRE

Cette toile novatrice est un peu la carte de visite de Lautrec, alors jeune artiste et qui ambitionne une carrière internationale. En effet, le peintre belge Théo van Rysselberghe (1862-1926) le repère lors d'un séjour à Paris pour préparer une exposition à Bruxelles. Il est séduit par ses représentations de la vie parisienne, particulièrement de Montmartre. Aussi Lautrec, l'habitué du Cirque Fernando, situé à l'angle du boulevard Rochechouart et de la rue des Martyrs, prépare sa participation aux expositions du groupe des XX de Bruxelles en composant cette scène. Sans doute, le sujet lui rappelle-t-il son enfance et les plaisirs de l'équitation pratiquée par toute sa famille. Dans sa jeunesse, sa formation chez le peintre Princeteau, lui a donné un solide savoir-faire dans la représentation du motif du cheval, saisi ici en mouvement et en raccourci (en perspective).

L'artiste souhaite hisser le sujet banal et populaire du cirque au rang de la grande peinture. En 1888, le *Cirque Fernando* est exposé dans la capitale belge avec une dizaine d'autres œuvres dont des portraits. Par la suite, la toile sera installée dans le hall d'entrée du Moulin Rouge.

Le thème du cirque restera privilégié tout au long de la carrière de Lautrec. Il y exprime comme dans un miroir ses propres vertiges.

Afin de prouver sa bonne santé mentale pour sortir de la clinique où il est interné en 1899, Lautrec dessine de mémoire clowns et écuyères. Souvent ses personnages y évoluent au sein du vide de la piste et des gradins. Il déclarera : « J'ai acheté ma liberté avec mes dessins. »

Derrière la joie du spectacle se cacheraient une détresse. Plus tard, le cirque fascine les artistes de l'entre-deux-guerres au 20^e siècle. Après Degas, Lautrec et Seurat suivent Chagall, Dufy, Léger, Matisse, Miró, Picabia, Picasso, Rouault dans les années 1920 et 30. Ils traitent alors ce thème en écho à la gravité de leur époque.

Aristide Bruant dans son cabaret, 1893, affiche, lithographie en couleurs, au pinceau et au crachis, épreuve du tirage, 133,5 x 96,6 cm, Paris, BnF.

OBSERVER

Cette image présente à la fois un portrait d'homme, dont la silhouette occupe les trois-quarts de la composition et des mots qui en assurent la compréhension.

Au premier plan, la silhouette se dresse sur un pan de mur jaune et lumineux, soulignée de lignes épurées et colorée par aplats. Un ample manteau bleu l'enveloppe comme une cape. Un chapeau noir et une écharpe rouge complètent son costume. De sa main gantée, il tient fermement un bâton. À l'arrière, une ombre de la nuit, un personnage masculin portant casquette, apparaît se tenant au chambranle de la porte. En haut de l'affiche, le mot « Ambassadeurs » est inscrit en toutes lettres. En bas, à droite, le nom du personnage et le lieu sont indiqués. L'affiche porte également la signature de Lautrec, sous forme de monogramme, dans l'angle inférieur gauche.

COMPRENDRE

Le café-concert Les Ambassadeurs est situé sur l'avenue des Champs-Élysées. Aristide Bruant, le célèbre chansonnier de la butte Montmartre, y propose un spectacle et doit conquérir un nouveau public. Très admiratif de Lautrec, il lui demande de réaliser l'affiche annonçant ses prochaines représentations. Avec son style synthétique et un « crayon mordant » que lui reconnaissait Georges Clemenceau, le peintre dresse en quelques lignes la silhouette de Bruant. Il complète son effigie avec les accessoires qui le caractérisent : le chapeau à large bord et l'écharpe écarlate. Afin d'obtenir une œuvre aussi synthétique, Lautrec réalise dans un premier temps un portrait qu'il simplifie peu à peu. Mais ce résultat novateur ne convient pas immédiatement au directeur du lieu qui en refuse l'utilisation. Pourtant, ce dernier est finalement contraint par Bruant d'accepter que l'affiche soit installée le jour-dit. C'est un succès tant du chansonnier que de l'image originale qui le met en scène. Toulouse-Lautrec est célèbre aujourd'hui dans le grand public grâce à ses affiches. Celles de Bruant sont vendues aux touristes du monde entier !

La lithographie est le procédé d'impression que Lautrec utilise. L'artiste réalise au crayon gras son dessin à reproduire sur une pierre calcaire au grain fin et sans défaut. Celle-ci est placée sur la presse, puis humidifiée et encre au rouleau. L'encre d'imprimerie adhère alors au tracé gras tandis qu'elle est repoussée sur les parties humides. Un papier est ensuite appliqué et pressé. Pour imprimer en couleurs, il faut renouveler l'étape pour chaque motif coloré. C'est une technique moins onéreuse que la peinture et qui permet la multiplication des images, notamment pour les affiches et la publicité.

Toulouse-Lautrec a expérimenté plusieurs techniques en même temps, en refusant toute hiérarchie entre les disciplines. La lithographie occupe une place majeure dans sa créativité. Ses affiches prennent une dimension artistique à égalité avec la peinture et lui insufflent leur modernité.



Aristide Bruant dans son cabaret, 1893, affiche, lithographie, au pinceau et au crachis, épreuve d'essai de couleurs, 133,5 x 96,6 cm, Paris, BnF.

Au Nouveau Cirque : La Clownesse au cinq plastrons, 1892, fusain, gouache, aquarelle et huile sur papier, 128,9 x 94 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, acquis avec le concours du John D. McIlhenny Fund, 1939.



OBSERVER

Le vitrail a été réalisé à partir du carton créé par Lautrec. Il est constitué d'un assemblage de verres jaspés. La scène paraît se dérouler dans un cirque. L'artiste adopte un point de vue en hauteur, vraisemblablement pris des gradins. Il surplombe du regard la piste circulaire visible à l'arrière-plan. Au premier plan, une silhouette féminine vue de dos est assise dans un fauteuil aux larges formes arrondies. Lorgnons à la main, elle semble totalement absorbée par le spectacle de danse auquel elle assiste. De l'autre côté, 5 petits personnages très stylisés sont alignés au premier rang et lui font face.

Les verres colorés dans la masse déclinent tout un ensemble chatoyant de couleurs variant du vert au rouge, des bleus aux jaunes orangés. Le cerne noir, propre au travail du vitrail, souligne les lignes décoratives en volutes du chapeau et du chignon, des plis et de la passementerie de la robe portée par l'élégante. Aux lignes assouplies de la danseuse, répondent les arabesques du dossier du fauteuil et des bords colorés en rouge de la piste. Le pigment écarlate enveloppe ainsi dans ses courbes harmonieuses l'ensemble de la composition aux tons verts et bleus.

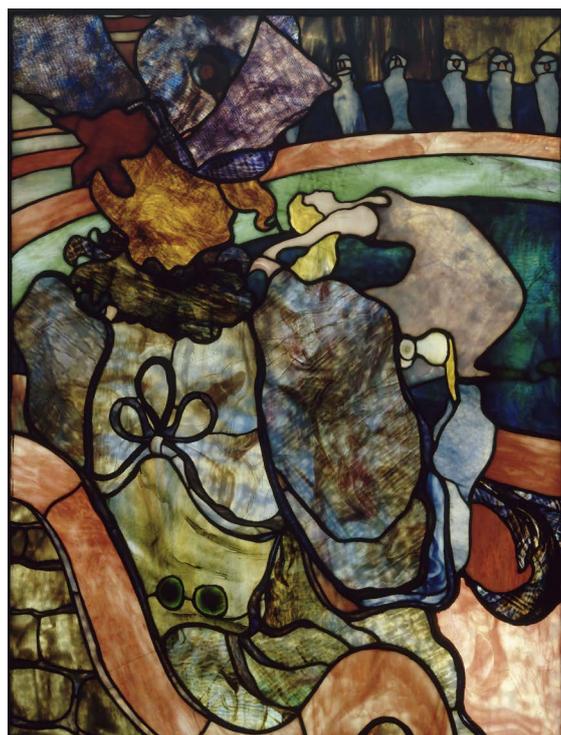
COMPRENDRE

Le Nouveau Cirque est un établissement parisien réputé de la rue Saint Honoré. En 1892, il met à l'affiche un spectacle intitulé *Papa Chrysanthème*. Il s'agit d'un ballet au charme exotique

mettant en scène un jeune prince nippon et sa fiancée européenne. Pour l'occasion, la piste se fait pièce d'eau parsemée de nénuphars et de lotus. Cette féerie d'un Japon de fantaisie a enchanté Lautrec. Aussi, lorsque le galeriste Siegfried Bing (1838-1905) rentre des États-Unis avec un nouveau projet en tête, il sollicite Lautrec pour la réalisation d'un carton de vitrail. Le peintre répond naturellement par une œuvre librement inspirée du numéro qui lui a tant plu.

Le marchand spécialisé dans les arts de l'Extrême Orient vient de découvrir les ateliers de décoration de Louis Comfort Tiffany (1848-1933) à New York et sa dernière création, les verres dits « favrile », colorés dans la masse. Bing veut organiser la première exposition de l'Art Nouveau en 1895. Il commande alors aux artistes nabis vitraux, meubles et panneaux décoratifs. Le travail original de Lautrec, dont les lignes décoratives sont parfaitement adaptées à la technique du vitrail suscite l'enthousiasme. Le vitrail sera finalement accroché bien en vue au-dessus de l'entrée de la fameuse galerie, rue Chauchat.

Face à l'ensemble des vitraux réalisés à partir des cartons remis par les artistes au marchand Siegfried Bing, Jacques-Émile Blanche formule ainsi sa critique : « le plus étonnant de ces morceaux est peut-être celui de M. de Lautrec qui a su, d'une scène de cirque et d'un chapeau de cocotte, composer le plus beau motif de décoration et le plus moderne. »



Au Nouveau cirque, Papa Chrysanthème, vers 1894-1895, vitrail en verres jaspés, doublés, colonés, rehaussés de cabochons, plomb, 120 x 85 cm, Paris, musée d'Orsay.

La Danse au Moulin Rouge, dit aussi La Goulue et Valentin le désossé, panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris (panneau de gauche), 1895, huile sur toile, 298 x 316 cm, Paris, musée d'Orsay.

**OBSERVER**

Les panneaux immenses sont d'un format presque carré. La toile apparaît en partie à l'état brut et composée de morceaux découpés puis ensuite recousus. Ces scènes de cabaret animées semblent prises sur le vif. Le graphisme acéré des personnages crée une forte impression visuelle. Peu de couleurs subsistent, les panneaux ayant souffert avec le temps et les intempéries. Dans la composition de gauche, un couple de danseurs présente son numéro, encadré par deux spectateurs. Derrière eux, sous les globes blancs d'éclairage, un petit groupe admiratif s'est formé, hommes et femmes confondus. En haut à droite, le chef d'orchestre brandit sa baguette.

Dans la toile de droite, deux registres se superposent. Un rang de spectateurs à mi-corps nous tourne le dos et regarde une danse située au-dessus d'eux. L'exécutante est la même que dans l'autre scène et effectue une figure du cancan appelée la « guitare » et qui consiste à tourner avec le pied dans la main. À sa gauche, on observe un pianiste tandis qu'à droite une curieuse formation musicale semble surgir d'un Orient de fantaisie.

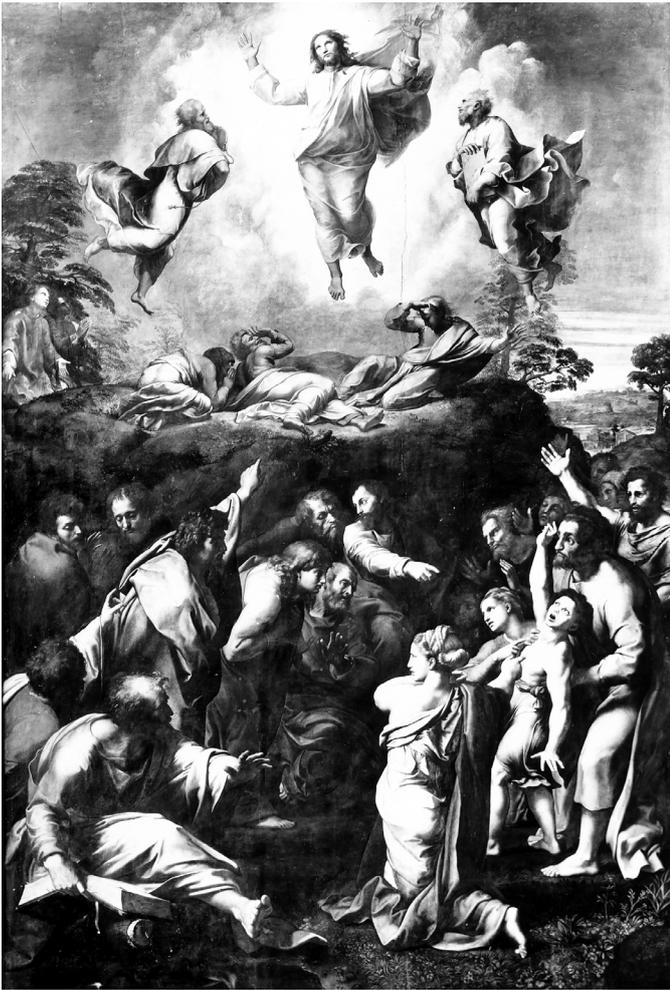
COMPRENDRE

Célèbre danseuse de cabaret, *la Goulue*, née Louise Weber (1866-1929) est l'un des modèles préférés de Lautrec. Elle infléchit sa carrière, elle devient l'une des attractions de la Foire du Trône. Avec amitié, en 1895, le peintre réalise pour elle les décorations de la baraque où elle exécute une danse du ventre évoquant l'Orient et le ballet des Almées (danseuses orientales), popularisés par la récente Exposition universelle. Lautrec, habitué à l'art de l'affiche, traite ces panneaux, placés en façade pour attirer les badauds, avec une esthétique similaire. Il s'agit de faire « réclame ». Dans le tableau de gauche, il choisit d'évoquer le passé prestigieux de la danseuse. C'est ainsi qu'il évoque ce numéro célèbre de « chahut » du Moulin Rouge, proposé par *La Goulue et Valentin le désossé*. Celui-ci prend la forme d'un pantin désarticulé sous le pinceau rapide du peintre pour suggérer la souplesse de son corps et le mouvement qu'il effectue sous nos yeux, d'un grand écart en train de se faire. Dans l'autre, il annonce le nouveau spectacle, celui d'un Orient imaginaire et fabuleux, représenté par les deux musiciens, la femme portant de lourds anneaux aux oreilles et l'homme coiffé d'un turban.

Ce décor placé à l'origine de part et d'autre d'un escalier pour attirer les visiteurs à l'intérieur du baraquement (voir photographie) présente une disposition scénique inversée. L'un s'organise autour du couple formé par la Goulue et Valentin le désossé. Lautrec les place au centre et au premier plan, invitant du regard le spectateur à entrer dans la composition. Les admirateurs alors présents sur la piste sont placés à l'arrière. L'autre panneau évoque le spectacle en cours proposé par la Goulue. L'artiste se représente lui-même dans la suite de silhouettes vues de dos, avec Jane Avril, Oscar Wilde à la large carrure, à gauche de Jane Avril et Félix Fénéon tout à droite.



La Danse mauresque, dit aussi Les Almées, panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris (panneau de droite), 1895, huile sur toile, 298 x 316 cm, Paris, musée d'Orsay.



COMPARER

La fascination exercée par la danseuse devient source de sublimation. Le commissaire de l'exposition Stéphane Guégan nous le rappelle : « Thadée Natanson comparait ainsi le panneau de La Goulue, celui qui montre Wilde, Fénéon et le peintre lui-même, à la *Transfiguration* (tableau créé par Raphaël (1483-1520) vers (1516-1520). Avec ses deux registres, le monde réel et le merveilleux se rencontrent. Le spectacle moderne devient une forme du sacré moderne, ouvre un au-delà. »

Avec le temps, cet ensemble travaillé à l'huile va énormément souffrir. En effet, ils sont exposés à l'extérieur et donc aux intempéries. Par la suite, la Goulue devient dompteuse de fauves puis sombre dans une vie marquée par l'alcoolisme et la pauvreté. Elle se sépare alors de ces précieuses toiles et les vend à des acheteurs peu scrupuleux. Attirés par le profit, ils les découpent, en autant de personnages célèbres représentés. Il faut attendre leur rachat en 1929 pour que ceux-ci soient enfin restaurés et rétablis tels qu'à l'origine par le Louvre, visibles habituellement au musée d'Orsay.

Raphaël, (Sanzio Raffaello, dit), **La Transfiguration**, prise de vue réalisée vers 1890, Vatican, musées du Vatican.



La Baraque de la Goulue, décoration peinte par Henri de Toulouse-Lautrec, Le Figaro illustré, avril 1902.

Paul Viaud en tenue d'amiral, 1901, huile sur toile, 140,2 x 155,5 cm, Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo.

OBSERVER

Dans cette toile de grand format, une figure nous tourne le dos : tache écarlate qui attire d'abord à elle le regard et ouvre ensuite sur l'horizon assombri, aux tons verts et gris. L'homme se tient au bastingage d'un navire et observe un autre bateau qui s'éloigne. Il est vêtu de l'habit rouge des officiers de marine anglais du 18^e siècle. Comme autrefois, il porte perruque et catogan noué sur la nuque. Son visage aperçu de profil est à la limite de la caricature. Au-dessus de la moustache, le nez rosi est proéminent. La main qui empoigne la barre est revêtue d'un gant broissé à traits vifs. Sa redingote, au coloris rouge intense est traitée sans modelé, en aplats. En quelques coups de pinceau, l'artiste esquisse les poches du vêtement soulignées de blanc, pose les deux gros boutons, suggère les plis. La mer est presque laissée à l'état imaginaire. Quelques lignes en noir, tracées à l'horizontale, évoquent vagues et horizon. Le liquide semble envahir le reste de la toile. En bas, à droite, la couleur ruisselle sur un fond demeuré inachevé.



COMPRENDRE

Ce portrait de grand format représente Paul Viaud, intendant en charge de surveiller et soutenir le peintre. En effet, à la sortie de clinique en 1899, où il était soigné pour son alcoolisme, la comtesse Adèle inquiète pour la santé de son fils demande à ce bordelais de l'accompagner. Une amitié va naître entre les deux hommes au cours des deux dernières années de vie de l'artiste. Tous deux aiment la mer. Bien vite, Lautrec le nomme son « cornac » et le choisit aussi comme modèle à peindre. L'idée à l'origine de cette œuvre est de placer un grand portrait au-dessus de la cheminée du château de Malromé, un peu à la manière des portraits d'ancêtres. Lautrec retient un format important parfaitement adapté au lieu. C'est moins un tableau qu'un décor comme les affectionnent ses amis les Nabis.

Il adopte une technique novatrice qui rappelle son art de l'affiche, faite de simplifications, d'aplats, de couleurs vives. Le choix de la composition, le jeu des couleurs, des pleins et des vides, l'extraordinaire intensité colorée annoncent une nouvelle esthétique, particulièrement celle des Fauves.

La tenue d'amiral rappelle le goût de Lautrec pour le déguisement et le jeu amical et complice entretenu avec Paul Viaud. Cette œuvre, qui demeura en place au-dessus de la cheminée du château est le dernier cri poignant lancé par le peintre entre farce et tragédie.

QUESTIONS À BERNARD KUDLAK

Bernard Kudlak, Directeur artistique du Cirque Plume.

Lautrec est un aristocrate de province, formé à la peinture d'histoire. Il est aussi un homme à la silhouette déformée qui fréquente les scènes parisiennes, de la plus huppée à la plus sordide. Tout au long de sa carrière, il est un spectateur assidu du cirque. L'homme infirme, qui aime se déguiser, peut-il trouver son « alter ego » dans cet univers forain ?

BK : Lautrec était différent, à la fois parce qu'il était aristocrate et à l'intérieur d'un monde artistique qui voulait changer les codes, et lui, voulait les changer vraiment. Il était différent par son infirmité et par sa taille. Yvette Guilbert, qui le comprenait si bien, lui avait dit par rapport à ses dessins : « Vous avez le génie de la difformité. » Lautrec lui avait répliqué : « tout naturellement. » (cité par Henri Thétard dans *La Merveilleuse histoire du Cirque*, Prisma, 1947).

Pour moi, le cirque est cet endroit où tout est possible et où tout est acceptable - l'ange et le démon, le très beau et le très difforme. Tout ça forme un même peuple qui va vers la beauté, la joie, le partage avec les gens. Il semble que Lautrec pouvait y trouver une famille, même avec son origine sociale. Les banquistes avaient eux aussi une prétention aristocratique.

Ces acrobates de rue, des gens du voyage, sautaient par-dessus les bancs. « Saltimbanque » veut dire « sauter par-dessus les bancs ». Les banquistes faisaient leurs démonstrations dans les foires. Il faut les imaginer un peu comme « un diamant sur un tas de fumier » avec une vie difficile, une pauvreté incroyable à certains moments et de fortune rapide à d'autres. Ce monde-là ressemble à Lautrec.

Dans *La Merveilleuse histoire du Cirque* (1914 édition 1947), Henry Thétard écrit

ceci sur Lautrec :

« Ce nain de génie devenu infirme par un accident d'enfance avait au plus haut point le sens de la mal poésie du cirque, bien qu'il le rendit avec cette déformation caricaturale qui était l'une des formes de son tempérament. »

Il devait être à l'aise dans ce peuple du spectacle, qui pouvait prendre tellement de formes et qui cherchait l'excellence en même temps.

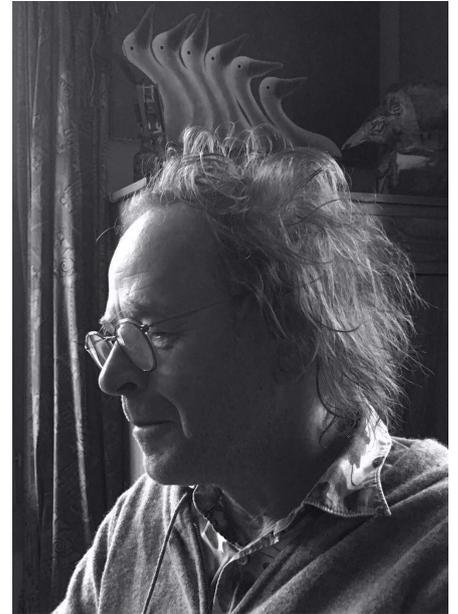
Ses dessins ont été traités de difformes à un moment donné mais il espérait une vraie reconnaissance ; il était dans une vérité et le savait.

Les clowns, les acrobates, les écuyères fascinent le peintre. Au-delà, l'univers du cirque peut-il être une société en microcosme, révélatrice de la comédie humaine ?

BK : Assurément. Le cirque a été pendant longtemps un univers marginal qui amenait aux portes des villes le monde phénoménal. Depuis le début de notre compagnie du Cirque Plume, je considère que le cirque est la nostalgie du paradis.

Il s'est constitué avec des écuyers, des soldats réformés des guerres du 18^e siècle et des cavaliers. Il s'est créé en association avec les anciens banquistes de fil et d'acrobatie et la comédie italienne. Leur itinérance les faisait confondre avec les Gitans, qui faisaient eux aussi ce travail pour survivre.

Le cirque a été populaire à la fois parce qu'il montrait des choses exceptionnelles, mais aussi parce qu'il intégrait un certain lien avec la culture aristocratique du cheval. Sa marginalité s'est conjuguée avec l'aristocratie, en intégrant le cheval, la musique, la pompe militaire, notamment par l'utilisation des modes, usages et costumes militaires.



Bernard Kudlak, Directeur artistique du Cirque Plume.

Tout le monde allait au cirque parce qu'il était en dehors de la société, un peu déclassé. D'ailleurs, le mot « cirque » reste encore aujourd'hui dépréciatif.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale les vedettes de cirque gagnaient des fortunes. Buster Keaton qui s'est produit à Medrano, a gagné 1 million de francs en une saison en 1954, alors que le salaire mensuel le plus bas tournait autour de 2 228 francs par mois (femme employée). Rastelli, une autre star, était payé en 1930 jusqu'à 4 000 francs par jour, le salaire le plus bas à l'époque était 800 francs par mois.

C'était un monde qui resplendissait et qui captivait les peintres. Ils en percevaient la splendeur, le décalé et aussi la douleur des corps contraints. Tout le monde se reconnaissait dans le cirque. Les choses ont changé lorsqu'il est devenu une variété de la télévision dans les années 1960.

Dans l'exposition, il y a une étude peinte par Lautrec qui représente Caïn. Ce personnage incarne le mythe de l'errance, il est obligé de fuir. Les errants, les gens du voyage sont les fils de Caïn. Il est le bâtisseur des villes, comme au cirque on dresse le chapiteau, une ville éphémère.

Dans ses autoportraits photographiques et dessinés, Lautrec riait de lui-même. La dérision est devenue un thème artistique avec lui. Que vous inspire son regard ?

BK : L'artiste se reconnaît dans un portrait soit dégradé, soit ridicule, exprimant désarroi et souffrance de l'exclu. Avant Lautrec, Charles Baudelaire (1821-1867) parle de sa romantique décrépitude dans le poème le *Vieux saltimbanque*.

La peinture est une source d'inspiration dans vos spectacles. L'un d'eux s'intitule même *L'Atelier du peintre* (2009). Quelle atmosphère et quelles particularités pourraient se révéler à vous dans les images de Lautrec ?

BK : Ma culture de cirque était inexistence avant que je commence à l'explorer. Je n'étais jamais allé au cirque avant l'âge de 23 ans. Ce que j'en connaissais venait de l'art. C'était les affiches, celles des murs, mais aussi celles de Lautrec, Chagall, Picasso, Léger, et le cinéma, la littérature. J'en percevais la mythologie à travers les peintres. Je ne retrouvais pas le grand choc esthétique comme devant une peinture de Chagall ou Picasso, par exemple. C'est par la poésie que cet amour du cirque et cette envie d'en pénétrer l'essence, m'a interpellé, ainsi que la marginalité et le voyage. Lautrec a été pour moi porteur de désir de cirque.

Dans la tournée *L'Atelier du peintre*, la *Vénus au miroir* (1647-1651), Diego Velázquez se lève et nous regarde. À un autre moment, un musicien dénudé est avalé par la fente d'une toile de Lucio Fontana, en une inverse naissance, mais vers où ?

Lautrec et Chagall ont fortement imprégné les débuts de notre compagnie. Le peintre Serge Kantorowicz (né en 1942) a créé en 1988 une affiche très inspirée de Lautrec. Il y a des clins d'œil artistiques : dans la dernière tournée, le peintre Jérôme Bosch se lit dans un personnage, une sorte de lutin. Ce n'est pas une référence consciente... Quand on crée une image, on sait d'où elle vient, c'est comme si l'œuvre nous visitait.

En 1899, deux ans avant sa mort, Lautrec est interné dans une clinique à Neuilly. Pour prouver aux médecins sa bonne



Au Cirque : Entrée en piste, 1899, crayon noir et crayons de couleur sur papier, 31 x 20 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.

santé mentale, il réalise un ensemble de dessins consacrés au cirque. Leur qualité permettra sa sortie de l'établissement. Le peintre déclare : « J'ai acheté ma liberté avec mes dessins ». Ses personnages jouent face à des gradins vides. Il propose un spectacle mental, issu de ses souvenirs et certainement lié à son état d'âme. Yvette Guilbert interroge alors : « Faut-il rire ou pleurer ? ». Quelle est la part du tragique et du comique dans le cirque ? La mélancolie y tient-elle forcément une place ?

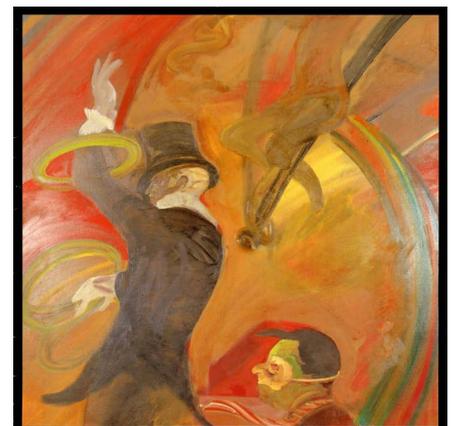
BK : Tous les sentiments humains tiennent leur place dans le cirque, du grand rire à la tristesse, à la vie et à la mort. On convoque la vie humaine et chacun peut rencontrer la sienne au cirque. Il y a des clowns tristes qui sont là pour dire : vous avez le droit d'être mélancolique ! Les artistes nous donnent des autorisations, c'est très important. Celui qui va les chercher peut les trouver. Lautrec donne l'autorisation d'être ce qu'il est. Il est génial dans ce qu'il est, il aurait pu en être navré.

Au contraire, il démontre qu'on a le droit d'être différent et qu'il est possible de poursuivre sa route, même à l'intérieur de mondes autres. Lui qui est cassé, c'est le peintre de la joie du mouvement. « Que l'uniformité vous blesse, pas la difformité », disait un slogan des années 1970.

Le cirque c'est l'éphémère. Il arrive dans une ville, le lendemain il est parti. On en a le souvenir, comme pour la peinture, le cinéma, le spectacle ou l'opéra, avec ce que l'on est à un moment donné.

Les œuvres peuvent nous transformer radicalement et, tout d'un coup, donner un sens profond : c'est ça la vraie archive vivante qui compte et qui est pour la vie durant consultable en soi-même !

Je suis sûr que plein de gens ont été transformés par les dessins de Lautrec. Il nous élève en partant de ce qui était considéré à l'époque comme non fréquentable, comme la Goulue ou les maisons closes, le cirque, la foire. Et parce qu'il nous dit quand même : c'est possible !



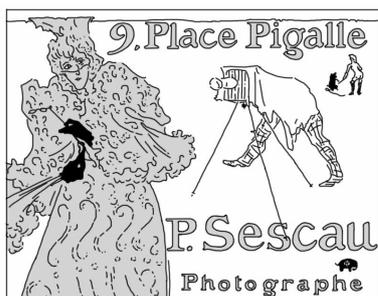
CirQue Plume

Serge Kantorowicz, Affiche du Cirque Plume, 1988.

PROPOSITION DE PARCOURS

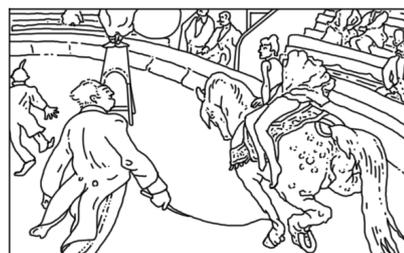
Le directeur de la *Revue blanche* et ami, Thadée Natanson, déclare à propos de Lautrec : « *Tout l'enchanté.* » Aussi, l'artiste observe le Paris fin de siècle. Témoin curieux, il vit au milieu de ses contemporains au théâtre comme au cabaret, au cirque ou au concert et même au vélodrome. Il dépeint ce monde qui l'entoure, en fait même la réclame dans ses peintures, ses affiches et ses lithographies.

LAUTREC PEINT LA SOCIÉTÉ DE SON ÉPOQUE



A · Paul Sescou *photographe*, 1896, affiche, lithographie en couleur, au crayon, au pinceau et au crachis, épreuve avec remarque, 60 x 80 cm, Paris, BnF.

Paul Sescou est un photographe professionnel. Lautrec réalise son enseigne publicitaire en le mettant en scène, appuyé au trépied et avec son modèle, une femme élégante. Les studios sont très nombreux à l'époque à Paris et la concurrence est rude.



B · *Au cirque Fernando : écuyère*, 1887-1888, huile sur toile, 103,2 x 161,3 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Situé au bas de la butte Montmartre, le cirque Fernando est l'une des attractions populaires de la capitale. Lautrec en réalise une vision moderne au cadrage surprenant. Grâce à cette toile, il souhaite se faire reconnaître dans les novatrices expositions du groupe des XX à Bruxelles.



C · *Portrait du Dr. Henri Bourges*, 1891, huile sur carton monté sur panneau,

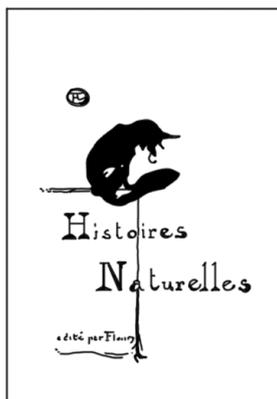
102,87 x 76,83 cm, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

Henri Bourges est docteur en médecine, c'est aussi un ami de Lautrec, ils partagent un temps un appartement rue Fontaine. Il est ici représenté dans l'atelier du peintre, enfilant ses gants, s'apprêtant à sortir. C'est le type même du bourgeois élégant parisien, du promeneur des Grands Boulevards des années 1890.



D · *Au Moulin-Rouge*, 1892-1895, huile sur toile, 123 x 141 cm, Chicago, The Art Institute of Chicago.

Dans cette toile, Lautrec se représente attablé avec ses amis au Moulin Rouge. C'est une scène intime au cœur d'un cabaret célèbre ouvert au moment de l'Exposition universelle de 1889. Les danseuses y exécutent le fameux cancan.



E • *Frontispice des Histoires naturelles*, 1899, lithographie, 20,7 x 29,7 cm, Paris, BnF.

Lautrec rencontre Jules Renard en 1894. Admiratif, il souhaite réaliser un livre illustré avec lui. La couverture met en scène un renard, au trait stylisé, qui est une analogie phonique du nom de l'auteur.



F • *Yvette Guilbert chantant Linger, Longer, Loo*, 1894, peinture à l'essence sur carton, 58 x 44 cm, Moscou, Musée d'État des beaux-arts Pouchkine.

Le peintre montre la célèbre artiste interprétant une chanson anglaise dont elle fit un succès. Lautrec l'a représentée de nombreuses fois en s'attachant à montrer ses mimiques, ses poses vivantes et ses fameux gants noirs.



G • *Le Jockey*, 1899, lithographie en couleurs, au crayon, au pinceau et au crachis, 51,5 x 36,3 cm, Paris, BnF.

Lautrec aime les champs de course comme Edgar Degas avant lui. Le sport hippique est une attraction à la mode à l'époque. Le peintre en retient l'image de puissance et de vitesse des chevaux lancés au galop.



H • *Étude pour Loïe Fuller*, 1893, peinture à l'essence sur carton, 63,2 x 45,3 cm, Albi, musée Toulouse-Lautrec.

En 1893, Loïe Fuller est une révélation de la scène parisienne. Elle crée un spectacle fascinant qui joue sur les effets de ses voiles tourbillonnants dans des halos lumineux multicolores. Lautrec, enthousiaste, exécute une première série de lithographies sur ce sujet.



I • *La Chaîne Simpson*, 1896, papier, lithographie couleur, 88 x 124,5 cm, Paris, musée des Arts Décoratifs.

En cette fin de siècle, le cyclisme se développe. Lautrec se passionne bien vite pour ce nouveau moyen de transport. Voici une affiche qui doit en faire la réclame en mettant en valeur les sportifs et la vitesse du déplacement.

ANNEXES ET RESSOURCES

AUTOUR DE L'EXPOSITION

L'offre des visites guidées

Scolaires

<http://grandpalais.fr/fr/>

Adultes et familles pour groupes et individuels

Bientôt en ligne

Le Magazine de l'exposition

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine><http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Informations pratiques, articles

<https://www.grandpalais.fr/fr/grand-palais-acces-public>

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

Dossiers pédagogiques

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/tous-nos-dossiers-pedagogiques>

Tutoriels d'activités

Des propositions d'activités pédagogiques et créatives à imprimer ou à faire en ligne

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques><http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Livrets-jeux des expositions du Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/>*tutoriels-dactivites-pedagogiques*

Nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications et audioguides

[Itunes.fr/grandpalais](https://www.itunes.fr/grandpalais) et [GooglePlay](https://www.google.com/play)

Des œuvres analysées et contextualisées

Panoramadelart.com

Un accès libre et direct à l'ensemble des collections photographiques conservées en France

Photo-Arago.frUn catalogue de 40 applications mobiles et livres numériques disponibles pour smartphones et tablettes et sur IOS et Android
www.grandpalais.fr/fr/les-applications-mobiles

BIBLIOGRAPHIE

Henri de Toulouse-Lautrec. Résolument moderne, catalogue d'exposition, RMN - Grand-Palais Musée d'Orsay, Paris, 2019.Thadée Natanson, *Un Henri de Toulouse-Lautrec*, RMN - Grand-Palais, Musée d'Orsay, Paris, 2019.Claire Frèches, Anne Roquebert, Richard Thomson, Françoise Cachin, Danièle Devynck, Joanna Drew, *Toulouse-Lautrec*, catalogue d'exposition, Éditions de la Réunion des

musées nationaux, Paris, 1992.

Anne de Margerie, Marianne Théry, Dominique Brisson, *Toulouse-Lautrec*, collection Le temps, Textuel et Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.

SITOGRAFIE

Présentation de l'exposition du Grand Palais sur le site du musée d'Orsay, Paris

https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/hors-les-murs/presentation-generale/article/toulouse-lautrec-48506.html?tx_Site *Le Peintre*, consacré à Henri de Toulouse-Lautrec, 2005<http://www.toulouselautrec.free.fr/>

Albi, musée Toulouse-Lautrec

<http://www.musee-toulouse-lautrec.com/collection-toulouse-lautrec>CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
ET MENTIONS DE COPYRIGHT

Couverture: Yvette Guilbert chantant Linger, Longer, Loo, 1894, peinture à l'essence sur carton, 58 x 44 cm, Moscou, Musée d'État des beaux-arts Pouchkine, © Musée d'État des beaux-arts Pouchkine, Moscou. | **Page 02:** Localisation de la Galerie côté Champs Élysées dans le Grand Palais © DR. | **Page 03:** Danièle Devynck © photographe Jean-Marie Lamboley | **Page 03:** Stéphane Guégan © DR. | **Page 04:** *Henri de Toulouse-Lautrec par lui-même*, vers 1880, Albi, musée Toulouse-Lautrec, © Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. | **Page 09:** Fernand Cormon, *Étude pour « Caïn »*, 1879, Moulins, Musée Anne-de-Beaujeu, © Musée Anne-de-Beaujeu / Jérôme Mondière. | **Page 09:** Fernand Cormon, *Caïn*, 1880, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 10:** *Le docteur Tapié de Céleyran*, 1893-94, Albi, musée Toulouse-Lautrec, © Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. | **Page 10:** *Au Moulin Rouge*, 1892-1895, Chicago, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago. | **Page 11:** *La Roue*, 1893, Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo, © Museu de arte de Sao Paulo / Photo João Musa. | **Page 12:** Maurice Guibert, *Lautrec avec chapeau et boa de Jane Avril*, vers 1892, nouvelle épreuve à partir d'un négatif sur verre, Albi, musée Toulouse-Lautrec, © Musée Toulouse-Lautrec, Albi, France. | **Page 12:** Man Ray, *Marcel Duchamp en Rrose Sélavy*, vers 1920-1921, Paris, Centre Pompidou - MNAM-CCI, © Man Ray Trust / ADAGP, Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / image Centre Pompidou, MNAM-CCI. | **Page 12:** Cindy Sherman, *Untitled #602*, 2019, Courtesy of the artist and Metro Pictures, New York. | **Page 13:** Carmen Gaudin, vers 1884, Williamstown, The Sterling and Francine Clark Art Institute, Image courtesy of the Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, USA. | **Page 14:** *Au cirque Fernando* : écuylère, 1887-1888, Chicago, The Art Institute of Chicago, © The Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago. | **Page 15:** *Aristide Bruant dans son cabaret*, 1893, épreuve du tirage, Paris, BnF, © Bibliothèque nationale de France. | **Page 15:** *Aristide Bruant dans son cabaret*, 1893, épreuve d'essai de couleurs, Paris, BnF, © Bibliothèque nationale de France. | **Page 16:** Louis Comfort Tiffany d'après un carton de Toulouse-Lautrec, *Au Nouveau Cirque, Papa Chrysanthème*, vers 1894-1895, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Gérard Blot. | **Page 16:** *Au Nouveau Cirque : La Clownesse au cinq plastrons*, 1892, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, acquis avec le concours du John D. McIlhenny Fund, 1939, © Philadelphia Museum of Art. | **Page 17:** *La Danse au Moulin Rouge*, panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris (panneau de gauche), 1895, Paris, musée d'Orsay, © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 17:** *La Danse mauresque, dit aussi Les Almées*, panneau pour la baraque de la Goulue, à la Foire du Trône à Paris (panneau de droite), 1895, Paris, musée d'Orsay, RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski. | **Page 18:** *La Baraque de la Goulue*, décoration peinte par Henri de Toulouse-Lautrec, Le Figaro illustré, avril 1902. | **Page 18:** Raphaël, (Sanzio Raffaello, dit), *La transfiguration*, prise de vue réalisée vers 1890, Vatican, musées du Vatican, Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Anderson ADA - Alinari Archives, Florence. | **Page 19:** *Paul Viaud en tenue d'Amiral du 18^e siècle*, 1901, Sao Paulo, Museu de Arte de Sao Paulo, © Museu de arte de Sao Paulo / Photo João Musa. | **Page 20:** bernard Kudlak © DR. | **Page 21:** *Affiche Cirque Plume*, Serge Kantorowicz, © Serge Kantorowicz - 1988 - Cirque Plume. | **Page 21** *Au Cirque : Entrée en piste*, 1899, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, © The J. Paul Getty Museum. | **Page 22:** Proposition de parcours, illustrations Clément Vuillier.

Rmn-GP / Direction des publics et du numérique
Coordination éditoriale : Isabelle Majorel
Auteur : Véronique Duprat

Mise en page : Laure Doublet

La Rmn-Grand Palais remercie ses mécènes pour les projets socio-éducatifs de l'année 2019 :
Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de Faber-Castell et de Clairefontaine.

FONDATION
ARDIAN



Clairefontaine

«Rendre l'art accessible à tous» est l'un des objectifs centraux de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais.

Initiées en 2016, les histoires d'art proposent un éventail d'activités autour de l'Histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART AU GRAND PALAIS

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE



Histoires d'art au Grand Palais propose des cours d'histoire de l'art à la carte conçus pour s'adapter aux attentes de tous les publics. Plusieurs milliers d'auditeurs assistent à ces cours tous les ans.

Des cours en lien avec le programme scolaire sont spécifiquement conçus pour les classes du CP à la terminale et les étudiants en classe préparatoire. Venez suivre un cours d'histoire de l'art inédit et passionnant !

L'ART AU PROGRAMME COURS DANS L'AUDITORIUM DU GRAND PALAIS

POUR LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES, DU CP AU CE2

Cours d'une heure

Ces deux séances s'articulent autour d'un conte et de jeux d'observation et de création, un moment privilégié de partage pour découvrir les œuvres d'art et leurs histoires.

Voyage en Égypte ancienne avec les magiciens des pharaons
Voyage au Moyen Âge avec les chevaliers
Voyage en Grèce antique avec les dieux de l'Olympe
Voyage en Grèce avec Ulysse
Voyage au Moyen Âge avec les licornes

POUR LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES, DU CM1 AU CM2

Cours d'une heure trente

Un cours sur la mythologie grecque

L'ART SUR MESURE

Vous souhaitez faire venir les conférenciers de la Rmn-Grand Palais dans votre établissement scolaire ? Nos conférenciers se déplacent avec le(s) cours prêt(s) à projeter. Il suffit de mettre à leur disposition une salle de conférence et un vidéo projecteur.

DE LA SIXIÈME À LA TERMINALE

La mythologie grecque
Les chefs d'œuvre de la Renaissance italienne
L'art et le pouvoir
Impressionnisme et Réalisme
Quels chemins emprunte la modernité à l'orée du XX^e siècle ?
L'autoportrait
L'œuvre d'art
La nature

CLASSES PRÉPARATOIRES

Le désir
La démocratie

INFORMATIONS ET TARIFS

<http://histoires-dart.grandpalais.fr/>



© RmnGP 2019

La Ministre de la Culture et le Ministre de l'Éducation Nationale ont présenté le 17 septembre 2018 un plan d'action commun intitulé «À l'école des arts et de la culture de 3 à 18 ans».

Il doit permettre aux plus jeunes de bénéficier d'un parcours d'éducation artistique et culturelle de qualité. Parmi les moyens pour y parvenir, les Ministres ont placé les mallettes pédagogiques de la Rmn-Grand Palais Histoires d'art à l'école au cœur du dispositif pour le 1^{er} degré.

4 MALLETES PÉDAGOGIQUES

DISPONIBLES

Le portrait dans l'art, pour les enfants à partir de 7 ans cycles 2 & 3. Véritable voyage autour du portrait, la mallette offre 12 ateliers thématiques qui permettent de mener 36 séances d'activités pour jouer, découvrir, comprendre différents aspects du portrait et entrer dans l'histoire de l'art.

L'objet dans l'art, pour les enfants à partir de 3 ans cycles 1 & 2. Cette mallette est déclinée en 12 ateliers qui permettent de se familiariser avec les créations artistiques de différentes origines, techniques et époques. Toutes les activités favorisent l'autonomie des enfants pour qu'ils «*apprennent en faisant*».

Le paysage dans l'art, pour les enfants à partir de 7 ans cycles 2 & 3. Destinée aux enfants lecteurs, cette mallette offre 36 heures d'activités autonomes pour explorer en s'amusant plus de 150 chefs-d'œuvre du patrimoine.

À VENIR

L'animal dans l'art, pour les enfants à partir de 3 ans cycles 1 & 2.

INFORMATIONS ET COMMANDES

> histoiresdart.ecole@mngp.fr

Prix unitaire : 150 € TTC hors frais de préparation et de port
Conçues dans des matériaux solides, les mallettes sont réutilisables plusieurs années.

> Pour tout savoir

<http://www.grandpalais.fr/fr/les-mallettes-pedagogiques>

MÉCÈNES

La mallette **L'objet dans l'art** a été réalisée grâce au soutien du Ministère de la Culture et de Monsieur Jean-Pierre Aubin.

La mallette **Le portrait dans l'art** a été réalisée grâce au soutien du Ministère de la Culture et de la MAIF «partenaire éducation».

