

Exposition temporaire

MUSÉE
DES
BEAUX-ARTS
DE QUIMPER

Toulouse-Lautrec

ET LES MAÎTRES DE L'AFFICHE
HAG AR VISTRI WAR AR SKRITELLOÙ
Chéret, Grasset, Mucha, Steinlen...
29.06 → 15.10.2023

En collaboration avec le
MUSÉE
D'IXELLES
MUSEUM
VAN EISENE

ixelles
Elsene

Institut für
Kulturtausch

Le Télégramme

MUSEE
DE LA MICHON
BRITANNIE

VILLE
DE QUIMPER

© CECILIA LAM - 2022 - HEINRIK DE TOULOUSE-LAUTREC (1864-1901) - JANE ANNE WATTS (1865-1905) La reproduction en français de Toulouse-Lautrec, Courtes et autres de Toulouse-Lautrec, B. Bagnat.

Dossier pour les enseignants



Service éducatif
Musée des beaux-arts de Quimper

Introduction

Cette exposition met en lumière les riches collections d'arts graphiques du musée d'Ixelles, actuellement fermé pour travaux. Ce fonds offre un très bel aperçu de l'œuvre graphique des artistes les plus talentueux de la fin du XIX^e siècle. Parmi ceux-ci, Henri de Toulouse-Lautrec, Théophile Steinlen, Alfons Mucha, Eugène Grasset ou bien encore Jules Chéret qui ont tous excellé dans le domaine de la lithographie en couleur et qui ont créé certaines des images les plus emblématiques de l'art de l'affiche. L'inventivité de Toulouse-Lautrec demeure indépassable et nous invite à sonder l'atmosphère interlope de la Bohème et des cafés de Montmartre. Tandis que d'autres artistes talentueux se surpasseront pour répondre aux attentes de l'univers balbutiant de la publicité. Par leurs créations nourries d'audaces formelles, c'est tout un monde haut en couleur qui prend forme et revit le temps d'une saison. La présentation simultanée de plusieurs toiles ou dessins de cette période, issus du propre fonds quimpérois, fait écho aux collections belges.

L'exposition de 93 affiches anciennes, dont l'ensemble complet de 32 affiches de Toulouse-Lautrec, est scindée en 4 sections :

- 1/ Les nuits parisiennes
- 2/ Affichomanie
- 3/ La liberté de la presse
- 4/ Au service de la réclame



Sommaire

Introduction	p.2
I- L'affiche en perspective	p.5
Étymologie	p.5
Proto-histoire de l'affiche	p.5
Le médium d'un monde nouveau	p.5
L'âge d'or de l'affiche	p.7
Les avant-gardes	p.7
Au-delà des années 1950	p.7
II- Les techniques de l'affiche	p.9
La lithographie	p.9
La chromolithographie	p.9
Les principes plastiques de l'affiche commerciale	p.10
Typologie de l'affiche	p.10
III- L'Art nouveau	p.11
IV- Henri de Toulouse-Lautrec et l'affiche	p.13
La personnalité artistique	p.13
Le parcours initial	p.13
L'homme, l'ami et l'artiste	p.13
Toulouse-Lautrec et l'affiche	p.14
L'œuvre et la manière de Lautrec	p.15
Toulouse-Lautrec : quelques repères chronologiques	p.16
V- Les maîtres de l'affiche	p.17
Bonnard Pierre (1867-1947)	p.17
Bouisset Firmin (1859-1925)	p.17
Caran d'Ache (1859-1909)	p.18
Chéret Jules (1836-1932)	p.18
Choubrac Alfred (1853-1902)	p.19
De Feure Georges (1868-1943)	p.19
De Paléologue Jean (1855-1942)	p.20
Des Gachons André (1871-1951)	p.20
Dufau Clémentine Hélène (1869-1937)	p.20
Fernel Fernand dit Fernel (1865-1933)	p.21
Gerbaut Henry (1863-1930)	p.21
Grasset Eugène (1845-1917)	p.21
Grün Jules-Alexandre (1868-1938)	p.22
Ibels Henri-Gabriel (1867-1936)	p.22
Jossot Gustave-Henri (1866-1951)	p.22
Lefèvre Lucien (1862-1895)	p.23
Meunier Georges (1869-1942)	p.23
Mucha Alfons (1860-1939)	p.23
Nouri Gaston (1865-1936)	p.24
Orazi Manuel (1860-1934)	p.24
Steinlen Théophile Alexandre (1859-1923)	p.25
Valloton Félix (1865-1925)	p.25
Willette Adolphe (1857-1926)	p.26
VI- Bibliographie	p.27
VII- Propositions pédagogiques	p.29
VIII- Informations pratiques	p.34

I- L'affiche en perspective



Eugène Atget
St Germain des Prés - Rue de l'abbaye, 1898
Tirage photographique sur papier albuminé, 17.4 cm x 22.8 cm
Musée Carnavalet, Histoire de Paris
CCO Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris

A- Étymologie

Le nom « affiche » dérive du verbe « ficher » ou « fixer ». Il est synonyme de « placard ». Il a ainsi d'abord désigné ce qui sert à fixer le placard avant de désigner le support. Selon le dictionnaire Larousse, une affiche est une feuille écrite ou imprimée placardée dans un lieu public et portant une annonce officielle, publicitaire ou propagandiste, à laquelle une image peut être associée : le mur est couvert d'affiches. L'affiche se définit par son mode opératoire : le lieu, le format, l'échelle de représentation.

B- Proto-histoire de l'affiche

L'affiche est ancienne et certains font de l'album - le mur blanchi à la chaux sur lequel on indiquait des informations - présent sur le forum dans toutes les cités romaines, l'ancêtre de l'affiche. Des peines sévères punissaient toute détérioration ou altération de cet affichage. Sous une forme identique s'ajoutait l'affichage privé qui annonçait les représentations théâtrales ou les jeux du cirque. Plus tardivement, l'invention de l'imprimerie, vers 1450, fournit la technique nécessaire au développement d'un multiple. On vit ainsi apparaître les premiers « placards » sur les murs de la ville. Le support est en papier et se présente sous la forme d'un texte imprimé et illustré. Par un édit du 13 novembre 1539, François I^{er} tente de réserver l'affichage au pouvoir royal. Des édits ultérieurs en 1652 et 1653 démontrent la difficulté du pouvoir royal à contrôler la multiplication de l'affichage sauvage.

C- Le médium de la « Belle Époque »

L'affiche se développe au XIX^e siècle sous l'effet de l'invention de la lithographie et plus encore grâce au procédé de la chromolithographie et de la sérigraphie. Elle se diffuse pour des raisons économiques, commerciales et politiques. L'affiche est le reflet d'un monde nouveau, celui de la première et de la seconde Révolution industrielle. Celles-ci ont accéléré l'exode rural et stimulé la croissance urbaine. La concentration des populations citadines engendre progressivement un nouveau mode de vie et de consommation. La production industrielle de masse détermine la naissance de la publicité, de la « réclame ». Elle est relayée par la presse qui joue un rôle prépondérant.

L'affiche en est aussi l'un des médiums privilégiés. En France, la loi du 29 juillet 1881 qui proclame la liberté absolue de l'affichage provoque une invasion. Les murs des villes se couvrent d'affiches. Quelques photographies d'Eugène Atget, du Paris d'avant 1900, illustrent parfaitement ce propos (*Rue de l'abbaye, Saint-Germain-des-Prés*, 1898). La censure, représentée sous les traits d'une vieille femme acariâtre - Anastasie - s'exerça exceptionnellement. On note cependant quelques interdictions dans le domaine politique pour des affiches considérées comme de la propagande anarchiste (interdite par les lois de décembre 1893 et juillet 1894). Pour les affiches commerciales, ce fut très rare ; certaines affiches furent néanmoins refusées pour atteinte aux bonnes mœurs. Par contre, Anastasie fit un retour remarqué à partir de 1914.

La publicité promeut alors des nouveaux secteurs d'activité comme le tourisme et les grands magasins. A cela s'ajoutent les activités de loisirs, les spectacles de divertissement, notamment le théâtre, les expositions et les revues des grands cabarets parisiens. Enfin, plus banalement, l'affiche vante les produits de consommations à la mode, à l'exemple du vélocipède, du champagne, du chocolat, etc.

La vie citadine se caractérise par le développement d'une culture du divertissement. Selon l'expression de Jean-Pierre Rioux, c'est le début du « temps diverté ». Il importe désormais de satisfaire l'appétit ludique de la population urbaine. À défaut de disposer d'un temps loisir conséquent, à l'exception de l'élite, les citadins peuvent au moins profiter des spectacles proposés par les cabarets, les théâtres et les cafés concerts dont le nombre n'a cessé de croître sous le IInd Empire. Ces « théâtres du pauvre », nés au centre de Paris, se sont vite installés en couronne sur les Boulevards, de la Place de Clichy aux barrières. Ils ont baissé leur prix d'entrée et de consommations. Ils ont drainé un public diversifié, du petit-bourgeois à « l'aristo encanaillé » en passant par l'ouvrier. A la Belle Époque, les lieux les plus prisés sont : *Les Folies Bergères*, *Le Moulin Rouge*, *Les Ambassadeurs*, *L'Hippodrome*, *l'Alcazar* et *l'Elysée-Montmartre*. On y présente des chansonniers (Félix Mayol qui triomphe avec *La Paimpolaise* et *Viens poupoule*), sans oublier Yvette Guilbert (dessinée par Toulouse-Lautrec et Steinlen), des spectacles de danse, des sketches, des curiosités (femme à barbe, pétomane, cracheur de feu, illusionniste). La spécialité du *Moulin Rouge* fut le « French cancan ». Louise Weber, dite La Goulue, une blanchisseuse, devint la reine de cette danse osée où la jambe est levée très haut et qui est exécutée sur des motifs d'Offenbach, en particulier le « quadrille infernal » d'*Orphée aux enfers*. En 1900, on compte à Paris 300 salles et 600 fonds de commerce qui peu à peu s'ouvrent à l'influence du music-hall. Ce dernier impose de nouveaux rythmes et de nouvelles danses. Mistinguette s'impose comme l'étoile de ce nouveau divertissement. Certains esprits, comme celui d'Anatole France, se désolent du succès de cette « féerie du laid, de l'obscène et du grotesque ». Mais la foule se moque des censeurs et court se rafraîchir, s'échauffer, rire et fredonner dans ces lieux de récréation. Toutefois, ce public n'est pas dupe de lui-même. Il accepte aussi volontiers qu'on dénigre le monde et son spectacle. Ainsi, certains cabarets comme *Le Lapin agile* et *Le Chat noir* égratignent volontiers, de manière réaliste ou poétique, les travers de leur époque et rassemblent une bohème lassée, celle des « hirsutes », des « hydropathes », des « fumistes », des « zutistes » ou des « artistes incohérents ».



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Moulin Rouge- La Goulue, 1891
Lithographie au pinceau et au crachis,
1.67 x 1.15 m
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of
Institut für Kulturaustausch, Tübingen



Jules Chéret (1836-1932)
Paris Cancan—Moulin Rouge, 1890
Lithographie en couleur,
80,2 x 58,3 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles /
Courtesy of Institut für
Kulturaustausch, Tübingen

D- L'âge d'or de l'affiche

Dans ce contexte propice, l'affiche acquiert ses lettres de noblesse du fait que certains peintres daignent s'y intéresser, Jules Chéret, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard notamment. On peut considérer qu'avec Jules Chéret l'affiche entre dans la sphère artistique et avec Henri de Toulouse-Lautrec dans celle de la modernité. L'affiche élargit ses exigences, se nourrit de l'impressionnisme, du symbolisme et porte dorénavant des prétentions esthétiques. L'Art nouveau s'en empare également et tous les pays européens - Belgique, Pays-Bas, Allemagne, Autriche, Espagne, Italie - cèdent au vertige, à l'invasion de l'affiche. Partout, l'Art nouveau décline l'affiche selon des variations plastiques sensibles d'un pays à l'autre. Les affiches sont de nature multiple. Elles sont associées à différents secteurs, celui de l'alimentaire, de l'hygiène, du tourisme, de la mode vestimentaire, de l'industrie ferroviaire et de la culture du divertissement (café-concert et théâtre). Elle peut aussi être politique et devenir de la propagande dans le contexte des événements tragiques de l'histoire.

Dans cette société de loisir naissante le cirque et les compétitions sportives attirent le public et suscitent la curiosité des affichistes.

À défaut d'affiches, ces artistes illustrateurs proposent des dessins de presse car les titres abondent : *Le Charivari* (1832-1937), *L'Intransigeant* (1880-1948), *La Lanterne* (1877-1938), *L'Assiette au beurre* (1901-1912), *Le Canard enchaîné* (1915), etc. On peut d'ailleurs, selon le propos de Laurent Bihl, considérer ces revues satiriques comme le laboratoire d'une esthétique fin de siècle.

E- Les avant-gardes

Les mouvements d'avant-garde, la Sécession en Autriche, le Constructivisme en URSS, le Futurisme en Italie et l'École du Bauhaus en Allemagne exploitent massivement l'affiche et renouvèlent ses possibilités. Ils en font un médium d'une redoutable efficacité plastique et politique. L'affiche connaît dès lors un âge d'or qui se prolonge jusqu'au début des années 50, du moins dans les pays occidentaux. Cette période faste est simultanée à la démocratisation du savoir et du pouvoir qui suscite un besoin d'information.

F- Les années 50

Après 1950, l'affiche reste importante mais doit affronter la concurrence de nouveaux médias comme la télévision et le cinéma. La civilisation citadine reste néanmoins le lieu privilégié de l'affiche publicitaire. Elle demeure un vecteur majeur de communication dans les pays en voie de développement, notamment ceux qui sont agités par des révolutions politiques. Ainsi, à Cuba, elle fut pendant de longues années une véritable « école parallèle ». En Chine, elle connaît au début des années 1960 un renouveau à la faveur de la Révolution culturelle qui suscitent la prolifération des dazibao.

Les arts du spectacle - théâtre, musique et cinéma - utilisent largement l'affiche pour annoncer leur représentation au public. Ces affiches, singulières et de qualité, ont rapidement attiré l'attention des collectionneurs. Les affichomaniaques sont convaincus que l'affiche est un art à part entière. Ainsi, des collections se constituent et dès le début du XX^e siècle, on organise des premières expositions autour de l'affiche. De manière assez rapide, l'affiche passera de la palissade à l'intimité du foyer, puis au musée. Aujourd'hui, les affiches sont plus normalisées car elles intègrent un mobilier urbain prévu à cet effet.

Certains estiment qu'aujourd'hui l'affiche s'est appauvrie du fait de son asservissement exclusif à la consommation.

II- Les techniques de l'affiche



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Couverture de L'Estampe originale, 1893
Lithographie au pinceau et au crachis,
55.5 x 65.5 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy
of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

La lithographie et la chromolithographie sont les deux innovations techniques majeures qui ont permis la diffusion de l'affiche.

A- La lithographie a été inventée en 1796 par Senefelder (1771-1834), imprimeur de musique, et mise à la disposition des artistes par Godefroi Engelmann. La lithographie s'apparente au dessin.

La surface de la pierre (carbonate de chaux homogène) reçoit le dessin de l'artiste. Ce dessin est exécuté soit au crayon soit à l'encre (lavis), crayon et encre étant composés de savon, de graisse animale et de cire (matériaux basiques). Le noir de fumée est uniquement destiné à permettre à l'artiste de voir mieux ce qu'il dessine. Certains artistes peinent à concevoir leur dessin à l'envers. Ils ont dans ce cas la possibilité de dessiner au crayon ou au lavis sur une feuille de papier appelé papier autographique, qui permet le transfert de la matière même de leur dessin sur la pierre lithographique. Lorsque le dessin est fait, le lithographe « prépare » la pierre, c'est-à-dire qu'il l'enduit sur toute sa surface d'une couche de gomme arabique acidulée puis d'acide nitrique dont la fonction est de fixer le dessin dans la pierre et de le stabiliser. La pierre lavée à la térébenthine puis à l'eau est, dès ce moment-là, encrable. Pour l'impression, la surface de la pierre est mouillée à l'éponge, ce qui a pour effet de l'humidifier sur toutes les parties non dessinées car, le dessin ayant chimiquement transformé la pierre, l'endroit touché devient hygrophobe. Le lithographe peut alors passer un rouleau encreur sur cette surface humide. Le dessin se charge d'encre grasse ; le reste de la pierre, humide, la refuse.

On imprime en posant sur la pierre une feuille de papier que l'on fera glisser sous le râteau d'une presse à guillotine.

B- Godefroi Engelmann a joué un rôle considérable dans le perfectionnement de l'invention de Senefelder. On lui doit l'invention de la lithographie en couleur : **la chromolithographie**. Il mit au point un système de repérage précis pour obtenir un report exact pierre par pierre. La chromolithographie est une technique complexe car il faut produire une plaque, sur laquelle le dessin est parfaitement dessiné, pour chaque couleur à ajouter à l'œuvre. Plus il y a de couleurs, plus le processus est long. Jules Chéret a simplifié le procédé en se servant de trois pierres encrées de couleur primaire : rouge, jaune et bleu. Sa méthode consiste à superposer les couleurs pour obtenir différentes teintes et nuances. Ensuite, les hachures, les pointillés, les lavis et les aplats sont ajoutés sur chaque pierre calcaire. Jules Chéret publia en 1886 un livre, intitulé *L'art de l'affiche*, où il exposa sa pratique.

C- Les principes plastiques de l'affiche commerciale :

- Attirer le regard (une accroche visuelle ou linguistique) ;
- Retenir l'attention d'un observateur citadin pressé et sollicité ;
- Faire passer un message avec concision et clarté (un slogan) ;
- Être immédiatement compréhensible ;
- Séduire, étonner, frapper.

D- Typologie de l'affiche

- Affiche politique à l'initiative d'un parti politique notamment dans le cadre d'une campagne électorale
- Affiche publicitaire ou commerciale pour vendre un objet de consommation, un service.
- Affiche de propagande produite à l'initiative d'un régime politique qui cherche à conditionner l'opinion publique.
- Affiche militante et protestataire souvent produite avec des moyens limités, elle dénonce les abus du pouvoir.
- Affiche typographique où la plastique des lettres y joue un rôle déterminant.
- Affiche citoyenne et préventive qui vise à sensibiliser le citoyen sur une question précise.
- Affiche événementielle qui annonce un événement culturel, sportif.

III- L'Art nouveau



Alfons Mucha (1860-1939)
Lorenzaccio, 1896
Lithographie en couleur, 208 x 77 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy
of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

L'Art nouveau est un vaste mouvement artistique qui s'est développé en Europe à partir des années 1890. Puis, il s'étend à l'échelle internationale, de Moscou à New York, de Rosario (Argentine) à Tunis en passant par Istanbul. Les principaux centres sont : Barcelone, Nancy, Bruxelles, Glasgow, Munich et Darmstadt.

Le terme *Art nouveau* a pour origine le nom que Siegfried Bing, marchand d'art ancien chinois et japonais, donna le 26 décembre 1895 à sa boutique, sise à l'angle de la rue Chauchat et de la rue de Provence à Paris. Il la consacra aux objets de l'Extrême-Orient, aux arts décoratifs et à des artistes européens contemporains.

L'Art nouveau est dispersé et provincial. Selon les pays, il porte un nom particulier : « Nieuwe kunst », « Jugendstil », « Sécession », « Modernismo », « Modern style », « Art floral », « Style Guimard », « Style nouille », « Style coup de fouet », « Style 1900 », « Art de La Belle Époque ». En Angleterre, le « Modern Style » est issu de l'Arts & Crafts, mouvement initié par John Ruskin et Williams Morris.

Pour évoquer la naissance de l'Art nouveau, les historiens prennent en considération deux repères chronologiques : 1886 avec l'édification du palais Güell de Gaudi à Barcelone et 1892 avec les débuts de la Sécession à Munich. L'Art nouveau atteint son apogée au début du XX^e siècle et son déclin coïncide avec le début de la 1^{re} Guerre mondiale en 1914. En fait, l'Art nouveau a prospéré à la charnière des deux siècles durant la période de la Belle Époque.

Les artistes de l'Art nouveau ont remis en cause les règles académiques (la symétrie, l'équilibre, etc.). L'Art nouveau est une esthétique libre et aux références hétéroclites. Paradoxalement, c'est par un retour au passé que les artistes de l'Art nouveau désirent dépasser le présent et inventer l'avenir. Ils le font en faisant volontiers référence :

1/ au Moyen Âge : c'est un réservoir de formes inattendues dont Viollet-le-Duc révèle la richesse.

2/ aux Primitifs de la Renaissance, notamment par la voie des préraphaélites qui en appréciaient les archaïsmes formels.

3/ au Japon dont on découvre après 1858, lors de son ouverture au monde, les productions artisanales et artistiques.

4/ à l'Orient arabe et à son art consommé de l'ornementation géométrique (dans le contexte de la conquête coloniale).

5/ à l'art antique : les artistes autrichiens y puisent un verticalisme et une simplification des formes.

Les artistes de l'Art nouveau ne reconnaissent pas la hiérarchie traditionnelle des genres.

Ainsi, en réhabilitant et en s'inspirant de l'art populaire, ils désirent réhabiliter le tissage, la céramique, etc. Par ailleurs, ils considèrent que les objets et les instruments de la vie quotidienne doivent participer des mêmes règles que celles qui président aux arts réputés majeurs.

Les artistes de l'Art nouveau préconisent des pratiques nouvelles. Ils veulent profiter des avancées de la Révolution industrielle pour célébrer l'union des arts et de l'industrie (adoption de nouveaux matériaux : pâte de verre, la dorure à la mixtion). L'objectif de cette alliance est aussi de démocratiser l'art. Pour autant il s'agit également de restaurer la dignité des métiers artisanaux, de valoriser en quelque sorte un « artisanat d'art ».

L'Art nouveau a ainsi favorisé l'essor de :

1/ Le livre illustré, de l'estampe et de l'affiche (Paris est ainsi devenu l'un des principaux centres de production de l'affiche).

2/ L'ornement (il est proliférant, de nature géométrique, végétal ou animal et ses inspirations sont multiples).

3/ La décoration d'intérieur (tapisserie, mobilier, ferronnerie).

4/ La céramique (l'École de Nancy lui donne ses lettres de noblesse).

5/ La joaillerie et l'orfèvrerie.

6/ L'architecture (les projets architecturaux sont l'occasion de développer un « art total » où toutes les expressions artistiques se combinent et se complètent. On pense aux projets de Horta en Belgique, d'Otto Wagner à Vienne, de Charles Rennie Mackintosh à Glasgow, etc.).

7/ La peinture (on y rattache certaines productions des Nabis, les réalisations de la Sécession viennoise et munichoise).

IV- Henri de Toulouse-Lautrec et l'affiche



Monogrammes de Toulouse-Lautrec

A- La personnalité artistique

1- Le parcours initial

Henri de Toulouse-Lautrec est issu d'une famille d'aristocrates établie à Albi. Pendant son enfance, Henri souffre de troubles aigus de la croissance qui se manifestent par une fragilité osseuse. Après une chute et une fracture de la jambe en 1878, ses membres inférieurs cessent de croître tandis que son torse se développe normalement. Cette disproportion physique lui donne une allure disgracieuse et le maintient à l'écart, faute de pouvoir participer aux activités ordinaires des adolescents de son âge. Ce handicap est sans doute l'une des clefs pour saisir la personnalité complexe de l'homme et de l'artiste.

La famille s'installe à Paris pour assurer une bonne éducation à son fils. Henri prend des cours de dessins et obtient son baccalauréat en 1881. Il intègre l'atelier de Léon Bonnat, puis de Fernand Cormon. Il assimile l'héritage académique et découvre l'impressionnisme. En 1884, alors âgé de vingt ans, il s'installe à Montmartre où il passera le reste de sa vie. Il dispose aussi d'une chambre à demeure dans une maison close, rue des Moulins.

Le quartier, le « village » de Montmartre est resté à l'écart des transformations haussmanniennes et il attire les populations marginales, notamment les artistes, car la vie y est moins chère, éloigné des conventions bourgeoises. Les bars et les bordels s'y développent. Ces établissements attirent en fin de semaine les ouvriers qui souhaitent échapper au quotidien et les bourgeois qui viennent s'encanailler. Proche de cette vie nocturne et souterraine, Henri de Toulouse-Lautrec en devint le témoin privilégié. Au contact de ce monde interlope, il acquiert un sens aigu du réel qu'il saisit avec un trait direct et incisif. Pour ne pas révéler ses fréquentations et encourir les foudres de son père, Henri Toulouse-Lautrec signa d'abord ses œuvres sous la forme d'une anagramme : « Treclau ». A partir de 1892, il adopta un monogramme à la japonaise, un « HTL » encerclé. Par la suite il estampilla ses gravures et ses affiches sous le pseudonyme de « Tolav-Segroeg » (To (To[ulouse]), Lav (La[utrec] avec un V final pour magyarisier le nom), Segroeg (Georges)).

2- L'homme, l'ami et l'artiste

La personnalité de Toulouse-Lautrec, tout comme sa vie dissolue, a beaucoup interrogé ses amis et plus tardivement les historiens de l'art. Il était, selon les témoignages, incroyablement observateur et psychologue. Il avait une connaissance rapide des hommes. Il réservait sa générosité à ceux dont il avait éprouvé l'amitié. En société, il était dit-on, tout à la fois policé, charmant et cynique. Il était successivement généreux ou narquois, voire un peu cruel et remettait les étourneaux ou les pédants à leur place car il avait le sens de la formule. Par ailleurs, sa consommation d'alcool l'entraîna dans des attitudes provocatrices ou gênantes. Edouard Vuillard a témoigné avec beaucoup de justesse sur son ami :

« C'est bien plus complexe que cela. Je veux bien que Lautrec, qui abhorrait l'hypocrisie, ait été chercher sans vergogne des documents vivants là où ils se trouvaient. Mais il y a surtout à la conduite de Lautrec des causes morales. Aristocrate raffiné, mais séparé de son milieu par son physique grotesque, déraciné, Lautrec trop fier pour être résigné, vit dans la misère morale de ces êtres un lien sympathique avec sa propre disgrâce. C'était là d'ailleurs les seuls milieux féminins qui lui fussent accessibles et il était attiré par la sentimentalité peule et naïve de ces filles dont il était le confident (...)

Il y avait dans Lautrec un fond de désespoir qui explique l'apparent cynisme de cet homme si fin qui s'adonnait sans retenue à l'ivrognerie. Il ne dessaoulait pas. Toute la nuit, de cabaret et de bal en café il déambulait toujours suivi de sa bande, car il n'était jamais seul. (...) Je ne m'explique cette ivrognerie invétérée que comme un véritable suicide. L'art était aussi pour lui un moyen d'évasion.

J'ai toujours été frappé, chez cet homme qui n'avait que la gouaille et le cynisme à la bouche, du ton grave qu'il prenait lorsqu'il parlait de la peinture, c'était chez lui une véritable FOI. Il ne parlait qu'avec enthousiasme de Manet, Renoir, Degas, Monet, avec tout de même certaines restrictions pour Cézanne ».

3- Toulouse-Lautrec et l'affiche



Pierre Bonnard (1867-1947)
France-Champagne, 1891
Lithographie en couleur, 80 x 59,5 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy
of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Toulouse-Lautrec se convertit à l'affiche après avoir vu celle produite par Pierre Bonnard pour France-Champagne. Il se saisit de ce prétexte pour sa connaissance et prendre contact avec l'imprimeur. Six mois plus tard, Lautrec, signait sa première affiche pour le Moulin Rouge : *Bal La Goulue* (1891). Cette commande de Charles Zidler, soucieux de démarquer son établissement de la concurrence, est une réussite totale. Elle suscite l'unanimité par sa composition audacieuse. De ce moment, il accepte des commandes régulières, du moins jusqu'en 1889. Il produit ainsi des affiches pour Aristide Bruant (1892) et de nombreux théâtres.

Les principales affiches de Toulouse-Lautrec sont : *La Goulue*, *Moulin Rouge* ; *Jane Avril*, *Reine de joie* ; *Le Divan japonais* ; *Babylone d'Allemagne* ; *Aristide Bruant* ; *Elles* ; *Caudieux* ; *Confetti* ; *Drames de Toulouse* ; *May-Milton* ; *May-Belfort* ; *Salon des Cents*, *La Revue Blanche* et *L'Aube*.

Les affiches d'Henri Toulouse-Lautrec se caractérisent par :

- Des formes elliptiques ;
- Une ligne énergique, dynamique ;
- Des compositions audacieuses, décoratives, japonisantes ;
- Des teintes plates ;
- Des effets violents assurés par des contrastes de noir et blanc ;
- L'importance accordée à la « réserve » le blanc du papier ;
- L'expression marquée, grimaçante des visages ;
- Le dialogue des couleurs.

Toulouse-Lautrec a aussi suivi de près certains procès aux cours desquels il réalisa des croquis d'audience : procès de *La Goulue* (1893), Oscar Wilde ((1895), Arton (scandale de Panama) et Lebaudy (héritier dispendieux du sucre, 1896).

4- L'œuvre et la manière de Lautrec

En vingt ans de carrière, Toulouse-Lautrec a réalisé plus de mille peintures et aquarelles, cinq mille dessins, trois cent soixante lithographies dont trente-deux affiches publicitaires.

Lautrec a développé assez vite un chemin personnel. Il a néanmoins souvent évoqué son admiration pour Degas, Manet et Le Greco. Il a aussi comme beaucoup de ses contemporains regardé l'estampe japonaise avec beaucoup d'intérêt.

La production picturale de l'artiste comporte essentiellement des portraits. On distingue :

- 1/ Les portraits de danseuses et l'univers du Moulin Rouge ;
- 2/ Les portraits de prostituées et des scènes de maisons closes;
- 3/ Les portraits d'homme.

D'un point de vue artistique, Lautrec a souvent été considéré comme le chroniqueur de la vie moderne. Il en aurait été un témoin privilégié à travers des œuvres « réalistes » qui disent avec justesse et honnêteté la réalité sociale. Le terme de « réaliste » est équivoque, sans doute un peu réducteur. En effet, les figures de Lautrec montrent une stylisation audacieuse qui nous éloignent de la stricte traduction du réel. Les femmes sont silhouettées à l'extrême et d'une manière générale toutes les formes sont elliptiques, abrégées, à l'exception de quelques détails. Lautrec ne copie pas le réel mais cherche plutôt à créer un ensemble de signes qui le suggèrent. Il fut présenté comme un « maître bourreau » par sa capacité à déformer avec malice et sûreté ses modèles, à débusquer en eux un mélange paradoxal de grâce et de vulgarité. Il affirmait d'ailleurs : « Toujours et partout la laideur a de accents de beauté. C'est passionnant de les découvrir là où personne ne les voit ». Les contempteurs de la morale lui reprochèrent d'avoir célébré « la basse humanité et ses pourritures morales », d'avilir ses modèles, de ne pas faire « joli ».



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Divan Japonais, 1893
Lithographie au crayon, au pinceau et au
crachis, avec trame report, 83,4 x 64,9 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy
of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

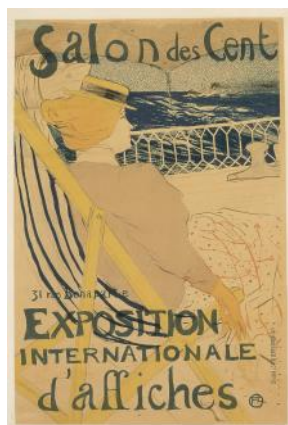


Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Ambassadeurs : Aristide Bruant, 1892
Lithographie au pinceau et au crachis, tirée
sur deux feuilles de vélin, 133 x 91,2 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy
of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

B-Toulouse-Lautrec : quelques repères chronologiques

- 1864** : Naissance de Henri Marie Raymond de Toulouse-Lautrec à Albi
- 1872** : Installation de la famille à Paris
- 1878** : Fracture du fémur gauche
- 1881** : Diplôme du baccalauréat
- 1882** : Inscription à l'atelier de Léon Bonnat
- 1883-1886** : Inscription à l'atelier de François Cormon
- 1885** : Loue un atelier et commence à fréquenter les cabarets montmartrois.
- 1887** : Commence à produire des dessins pour la presse (*Mirliton, Paris Illustré*).
- Exposition avec Bernard, Anquetin et Van Gogh dans un restaurant de l'avenue de Clichy.
- 1889-1891** : Exposition régulière d'œuvre au Salon des Indépendants
- 1891** : Réalisation de la première affiche pour le Moulin Rouge
- 1893** : Exposition chez le Barc de Bouteville
- Exposition de toiles et de lithographies au Salon des XX.
- 1894-1898** : Impressions de nombreuses lithographies.
- Publication de dessins dans le *Figaro Illustré*.
- 1897** : Séjour estival chez les Natanson en compagnie de Vuillard
- Voyage à Londres et aux Pays-Bas
- 1898** : Exposition individuelle de 78 œuvres à la galerie Goupil de Londres
- 1899** : Toulouse-Lautrec ne contrôle plus sa consommation d'alcool et adopte souvent des attitudes étranges, menaçantes. Sa famille lui diminue la pension qu'elle lui verse. Parution des *Histoires naturelles* de Jules Renard avec 23 illustrations de Lautrec. Entreprenant une série de dessins sur le thème du cirque.
- 1900** : Croisière en Manche. Séjour à Bordeaux
- 1901** : Décès d'Henri de Toulouse-Lautrec

V- Les maîtres de l'affiche - biographies Artistes présents dans le catalogue de l'exposition



Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901)
Le Salon des Cent ou La Passagère du 54 ou Promenade en yacht, 1896
Lithographie au pinceau, au crayon et au crachis, 60 x 40,2 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Bonnard Pierre (1867-1947)

Pierre Bonnard appartient à la famille des Nabis. Il a cultivé cet héritage et suivi un chemin solitaire et personnel, à l'écart des avant-gardes, du fauvisme, du cubisme et du surréalisme. Il déclarait volontiers : « Je ne suis d'aucune école. Je cherche uniquement à faire quelque chose de personnel ». Toute sa vie, il a exalté la couleur dans des formes simplifiées. On le considère comme l'un des plus grands coloristes de l'histoire de la peinture. Fortement influencé par l'estampe japonaise, on le surnomme le « nabi japonais ». Il a produit essentiellement des paysages, des portraits, des nus féminins et des natures mortes. Il était très lié à Edouard Vuillard et à Ker-Xavier Roussel qu'il avait rencontré, jeune, à l'École des arts décoratifs et aux Beaux-arts. Il fit la connaissance de Maurice Denis, de Paul Sérusier et de Henri-Gabriel Ibels à l'académie Julian.

Bonnard a aussi été très actif dans le domaine des arts décoratifs. Début 1891, il produit pour l'entreprise France-Champagne une affiche en trois couleurs. En dépit de ses volutes très « fin de siècle », elle frappe par sa sobriété, comparée aux affiches de Jules Chéret. La courbe du bras, la mousse débordante, le lettrage animé furent perçus comme des innovations audacieuses. Ultérieurement il réalisera des décors pour des mécènes (Misia Edwards) et des grands collectionneurs (Ivan Morozov). Au moment même où l'aura de la peinture post-impressionniste décline en France, à la fin des années vingt, sa peinture est dorénavant reconnue aux États-Unis. Cela lui ouvre de nouvelles perspectives et lui donne l'occasion de découvrir Pittsburgh, Philadelphie, Chicago, Washington et New York. Il rencontre à cette occasion Duncan Phillips, qui depuis deux ans collectionne ses œuvres. La première grande exposition Bonnard à l'étranger se tient en 1928 à la galerie que César Mange de Hauke a ouverte à New York. Il reste actif jusqu'en 1946.

Bouisset Firmin (1859-1925)

Firmin Bouisset est illustrateur, lithographe et affichiste. Il a été élève aux Beaux-arts de Toulouse, puis Paris, dans la classe de Cabanel. Illustrateur de livres pour enfants, il est célèbre pour deux des affiches publicitaires qu'il a produites, l'une pour le chocolat Menier (petite fille écrivant sur un mur), l'autre pour la biscuiterie Lu (le petit écolier).

Caran d'Ache (1859-1909)

Caran d'Ache est le nom de plume d'Emmanuel Poiré qui avait des origines franco-russes. Le pseudonyme de Caran d'Ache, est ainsi directement transcrit du russe karandach (карандаш), mot signifiant « crayon ». À partir de 1886, il publie ses dessins humoristiques dans *Le Chat noir*, *Le Tout-Paris*, *La Vie militaire*, la *Caricature*, le *Journal*, entre autres. En 1898, Caran d'Ache est également cofondateur, éditeur, dessinateur et animateur du journal *Psst...!*, hebdomadaire satirique anti-dreyfusard. A cette aventure éditoriale fut associé, durant toute sa durée (85 livraisons), son ami Jean-Louis Forain, peintre, graveur et comme lui dessinateur, mais dans un registre plus noir. Un de ses dessins les plus célèbres, *Un dîner en famille* (*Figaro*, 14 février 1898), est le raccourci d'une querelle familiale concernant l'affaire Dreyfus qui illustre la profonde division de la société française. Avec d'autres artistes et hommes de lettres (dont les peintres Edgar Degas, Auguste Renoir, les poètes José-Maria de Heredia, Armand Silvestre, le romancier Jules Verne, etc.), il fut membre de la Ligue de la patrie française, ligue antidreyfusarde. Il travailla pendant de longues années sur un projet de roman illustré - *Maestro* - qui ne fut jamais publié de son vivant.



Jules Chéret (1836-1932)
Folies-Bergère. La danse du feu, 1897
Lithographie en couleur, 124 x 87 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch,
Tübingen

Chéret Jules (1836-1932)

Jules Chéret, « le roi Chéret » est né à Paris en 1836 et mort à Nice en 1932. Il fut peintre, lithographe et affichiste. Après les cours de l'école des Beaux-Arts de Paris, il a voyagé en Italie et en Angleterre. Il y a conforté sa pratique de la peinture au contact des maîtres, notamment Tintoret, Turner et Constable. Il apprécie beaucoup l'œuvre de Watteau dont il admire la grâce, la légèreté et le mouvement du pinceau. En fréquentant le milieu des entrepreneurs et celui des hommes d'affaires, notamment le parfumeur Eugène Rimmel pour lequel il conçoit des étiquettes, il a l'idée d'ouvrir un atelier de lithographie en 1866. Dès lors, il dessine et conçoit des centaines d'affiches et s'impose comme le « roi » de la profession. En 1889, il organise sa première exposition d'affiches. L'événement connaît un franc succès. Ses affiches montrent un dessin fantaisiste, vif et tourbillonnant inspiré tout à la fois de l'art rococo et de l'estampe japonaise. A partir de 1895, il se consacre davantage au travail décoratif et mène ainsi des chantiers à Evian (bâtiments publics) et à Paris (Salon de l'hôtel de ville).

Choubzac Alfred (1853-1902)

Alfred Choubzac est un peintre dessinateur, affichiste et illustrateur français. Il s'adonne dès 1875 à l'affiche et à la technique de la chromolithographie. Alfred Choubzac s'est spécialisé dans les affiches de spectacle de la scène parisienne. Il a ainsi travaillé pour le théâtre des variétés, le théâtre du Châtelet, les Folies Bergère, l'Opéra-Comique, le Moulin Rouge, le Casino de Paris, l'Eldorado, le cirque Fernando... Il en a produit plus

d'une centaine, ce qui le place parmi les affichistes les plus importants de son époque. Certaines de ses affiches, notamment celles produites pour les Folies Bergère, ont eu une durée de vie éphémère et furent arrachées par décision préfectorale pour atteinte aux bonnes mœurs. Accusé de pornographie, Alfred Choubrac fut dans l'obligation de les redessiner et d'ajouter un justaucorps à la danseuse. Il a aussi exécuté un certain nombre d'affiches de librairie afin de promouvoir des ouvrages en vogue ou des collections populaires. Il a encore réalisé des affiches pour des marques telles que le digestif La Moscovite, les cycles Humber, le pneu Beeston, l'Eau d'or Naigeon, les Corsets Baleinine incassables, la Mokatine, les cycles Decauville, la liqueur Burgeatine et la liqueur Burgeat Bailly. Il aussi dessiné de nombreux costumes de scènes pour le théâtre.

Choubrac Alfred (1853-1902)

Alfred Choubrac est un peintre dessinateur, affichiste et illustrateur français. Il s'adonne dès 1875 à l'affiche et à la technique de la chromolithographie. Alfred Choubrac s'est spécialisé dans les affiches de spectacle de la scène parisienne. Il a ainsi travaillé pour le théâtre des variétés, le théâtre du Châtelet, les Folies Bergère, l'Opéra-Comique, le Moulin Rouge, le Casino de Paris, l'Eldorado, le cirque Fernando... Il en a produit plus d'une centaine, ce qui le place parmi les affichistes les plus importants de son époque. Certaines de ses affiches, notamment celles produites pour les Folies Bergère, ont eu une durée de vie éphémère et furent arrachées par décision préfectorale pour atteinte aux bonnes mœurs. Accusé de pornographie, Alfred Choubrac fut dans l'obligation de les redessiner et d'ajouter un justaucorps à la danseuse. Il a aussi exécuté un certain nombre d'affiches de librairie afin de promouvoir des ouvrages en vogue ou des collections populaires. Il a encore réalisé des affiches pour des marques telles que le digestif La Moscovite, les cycles Humber, le pneu Beeston, l'Eau d'or Naigeon, les Corsets Baleinine incassables, la Mokatine, les cycles Decauville, la liqueur Burgeatine et la liqueur Burgeat Bailly. Il aussi dessiné de nombreux costumes de scènes pour le théâtre.

De Feure Georges (1868-1943)

Georges de Feure est d'origine néerlandaise. En 1886, il est admis à l'Académie royale des Beaux-arts d'Amsterdam. Il s'y sent à l'étroit et en 1889 il s'établit à Montmartre ; il se joint à la bohème parisienne. Son cercle d'amis inclut les compositeurs Claude Debussy, Maurice Ravel et Erik Satie.

Son œuvre picturale est inspirée par les poèmes de Charles Baudelaire et les romans de Georges Rodenbach. Dans les années 1890, il est reconnu par Puvis de Chavannes comme l'un des peintres les plus importants du mouvement symboliste français. Pour vivre, il devient illustrateur pour *Le Courrier français*, *Le Figaro illustré* et pour deux périodiques de la maison Goupil & Cie, *Le Théâtre* et *Les Modes*. Georges de Feure participe au Salon des Cent.

Son œuvre est caractérisée par de nombreuses représentations de la femme fatale, thème que l'on retrouve dans l'ensemble des œuvres du courant de l'Art nouveau. Sa renommée comme peintre symboliste et son expérience comme affichiste poussent le marchand d'art Siegfried Bing à l'approcher afin de lui confier la réalisation de la façade du « pavillon de l'Art nouveau » à l'Exposition universelle de 1900 qui se tient à Paris. De plus, Bing confie à de Feure, en compagnie d'Eugène Gaillard et Édouard Colonna, la réalisation de deux intérieurs dans ce même pavillon. Les meubles et les objets décoratifs qu'il conçoit pour le boudoir sont louangés par la critique, qui y voit une représentation de la quintessence de l'art français. Il participe au Salon de la Rose-Croix en 1893 et 1894 et à la Sécession de Munich en 1896. Une grande rétrospective de son œuvre se tient à Paris en 1903.

Il fonde, en 1909, De Feure & Deperdussin (DFD & Cie), une compagnie de construction d'aéroplanes monoplans à rétropropulsion inversée. Deux modèles sortirent des ateliers, le DFD1 et le DFD2. Il s'oriente ensuite vers la confection de costumes et de décors pour le théâtre, notamment à Londres où il vit durant la Première Guerre mondiale. Durant les années 1920, il est conseiller artistique pour les magasins de Madeleine Vionnet, puis pour les établissements Schwarz-Haumont, spécialisés dans la construction de structures métalliques d'art.

De Paléologue Jean (1855-1942)

Jean de Paléologue est un peintre, illustrateur et affichiste roumain qui a utilisé Pal ou PAL comme signature ou marque d'atelier. Il se forme à Bucarest, Londres et Paris. En France, il réalise un grand nombre d'affiches, notamment des publicités pour le cyclisme, et participe également à la collection JOB. Il collabore à de nombreux périodiques, comme *Le Rire*, *La Plume*, *Cocorico*, *Le Frou-frou*, *Sans-Gêne*, *Vie en Rose*. Il s'installe aux États-Unis en 1900.

Des Gachons André (1871-1951)

André des Gachons est un élève de William Bouguereau et de Tony Robert-Fleury à l'Académie Julian. Il expose au Salon à partir de 1892. Il expose deux fois au Salon des Cent, en novembre 1895 sous le titre Imagier, paru dans *La Plume* et en janvier 1898, il illustre divers ouvrages dont *Lourdes* d'Émile Zola, *Salammbô* de Gustave Flaubert. À partir de 1913, à La Chaussée-sur-Marne, il devient observateur bénévole pour le service météorologique national (qui, en 1913, était le Bureau central de la météorologie). Chaque jour, à heures régulières, il fait des observations météorologiques et les accompagne de petites aquarelles, sur des planches qui sont envoyées au service météorologique à Paris.



Clémentine Hélène Dufau (1869-1937)
La Fronde, 1898

Lithographie en couleur, 1 x 1.4 m

© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Dufau Clémentine Hélène (1869-1937)

Clémentine Hélène Dufau est une artiste peintre, affichiste et illustratrice française. Elle a fréquenté l'atelier de William Bouguereau et a suivi les cours de l'Académie Julian. En 1895, elle expose au Salon des artistes français et obtient le prix Marie Bashkirtseff pour son tableau *L'Amour de l'Art*, ce qui lui permet d'avoir ses premières commandes pour des affiches publicitaires. Son affiche pour le Bal des Inceffables (1896) du Casino de Paris est remarquée, ainsi que celle qu'elle réalise pour le lancement du journal *La Fronde* (1897). En 1898, elle adhère à la Société des artistes français et obtient une bourse pour un voyage d'études d'un an en Espagne. De retour à Paris, elle expose les œuvres réalisées et obtient un très bon accueil critique. Elle signe ses travaux « C.H. Dufau ».

Certaines de ses œuvres évoluent vers le mysticisme. En 1932, elle écrit son livre-testament, *Les Trois Couleurs de la lumière*, où elle expose sa vision ésotérique de l'art : avec une mise en page originale, elle s'inspire du mathématicien Charles Henry, de son cercle chromatique et de sa théorie du « psychone », tout en citant René Guénon, l'abbé Paul Lacuria, Joséphin Peladan, Louis de Broglie. Pour une pensée « féminine » et « unificatrice », elle tente une synthèse entre les écrits « de la tradition ésotérique et les recherches scientifiques, notamment sur la résonance et les fréquences des couleurs ». Elle dénonce les violences faites aux femmes et lance un appel à l'égalité des sexes.

Fernel Fernand dit Fernel (1865-1933)

Fernand Fernel est un illustrateur que l'on considère comme l'un des pionniers de l'affiche artistique belge. Il a produit des dessins pour la presse et travaillé dans les principaux ateliers lithographiques de la région parisienne comme Devambe, Chaix, Vercasson, Cerf et Lemercier. Jules Chéret dans sa publication, *Les maîtres de l'affiche*, avait distingué deux de ses réalisations : *Achetez !! la Chicorée Bonne Cafetière* et *Grand Bazar des Halles et des Postes jouets éternels*. Ses thèmes de prédilection sont : l'automobile, l'aviation, le sport et le milieu du cirque. Il possédait un atelier à Rueil-Malmaison où il mena simultanément une carrière de peintre.

Gerbault Henry (1863-1930)

Henry Gerbault fut peintre, illustrateur, affichiste et dramaturge. Il a fréquenté l'atelier d'Henri Gervex et celui du sculpteur Paul Dubois à l'École des Beaux-Arts de Paris, puis il entame une carrière de dessinateur humoristique, après s'être essayé sans succès à la peinture.

Il est repéré par des journaux satiriques et bientôt publié par *La Vie parisienne*, *Fantasio*, *Le Rire*, *Gil Blas*, *Le Bon Vivant*, *Le Frou-frou*, *L'Assiette au beurre*, *L'Art et la Mode* et *La Vie moderne*, *Le Monde illustré*, *Lecture pour tous*, et quelquefois pour *L'Illustration*. Ses sujets favoris sont : les femmes parisiennes de la Belle Époque, les grincheux, les soldats, les belles-mères, le tout teinté d'ironie légère, de malice et d'un érotisme léger. Il publia de nombreux albums - dont des bandes dessinées - des affiches, et connut le succès de son vivant.



Eugène Grasset (1864-1901)
Salon des Cent - avant la lettre, 1894
Lithographie en couleur, 60 x 46 cm

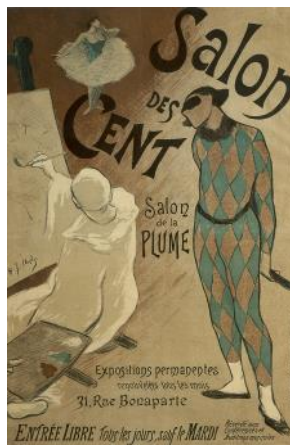
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Grasset Eugène (1845-1917)

Eugène Grasset est un graveur, affichiste, décorateur et architecte français d'origine suisse, représentant de l'Art nouveau. Il a développé ses talents dans de multiples domaines. Il a dessiné des meubles, conçu des projets de décoration pour des particuliers, produit des tapisseries, des cartons pour des vitraux (églises de Saint Etienne de Briare, de la Madeleine de Troyes) et des mosaïques, réalisé des modèles de bijoux, illustré des ouvrages. On lui doit encore de nombreuses lithographies. Il produit sa première affiche en 1885 et expose régulièrement au Salon des Cent. Le dessin est abouti et montre un cerne noir épais. Les figures féminines sensuelles se détachent sur un appareil décoratif floral, médiévaliste. À titre anecdotique, on peut rappeler qu'il est le créateur de deux œuvres devenues emblématiques : l'enseigne du Chat noir et le logotype des éditions Larousse (une nymphe qui souffle sur les aigrettes d'un pissenlit).

Grün Jules-Alexandre (1868-1938)

Jules Grün est un élève de Jean-Baptiste Lavastre, peintre-décorateur de l'Opéra de Paris, et du peintre paysagiste Antoine Guillemet. L'ouverture en 1881, au 84 boulevard Rochechouart, à proximité immédiate du magasin de brocante de sa mère Mathilde Grün, du cabaret *le Chat noir* constitue une révélation. Jules Grün est fasciné par les soirées de théâtre d'ombres et devient l'auteur de piécettes pour *La Corneille* (108, boulevard Rochechouart) ou *Le Décadent's Concert* (16 bis, rue Pierre-Fontaine). En 1890, il commence une carrière d'illustrateur pour la presse satirique. Il collabore entre autres à *Cocorico* et *L'Assiette au beurre*. La même année, il signe également sa première affiche pour le comique troupier Polin. Il en dessinera environ 135 de 1890 à 1931. Il travaille pour l'Imprimerie Chaix, dirigée par son ami Jules Chéret (qui publiait trois affiches de Grün dans *Les Maîtres de l'affiche*). Le style de Grün se distingue par le recours à l'opposition franche des noirs et des blancs avivés par le rouge en saillie. Il fut aussi un peintre reconnu. La toile *Un vendredi au Salon des artistes français* (1911) établit sa réputation de peintre mondain (104 personnalités y sont reconnaissables !).



Henri-Gabriel Ibels (1867-1936)
Salon des Cent. Salon de la Plume, 1893
Lithographie en couleur, 64 x 44 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Ibels Henri-Gabriel (1867-1936)

Ibels a fréquenté les Nabis mais il a néanmoins abandonné la peinture pour le dessin et l'affiche. Son œuvre est centrée sur les spectacles populaires (clowns, Hercules de foire, etc.). La ligne est discontinue, le dessin élégamment cerné. Son œuvre est sous-tendue par un engagement politique. En effet, il dessine dans *Le Père Peinard*, *La Revue anarchiste*, *Le Mirliton*, *L'Escarmouche*, *Le Cri de Paris* et *L'Assiette au beurre*. A la fin de sa vie, il déclare à Maurice Denis à propos de *l'Hommage à Cézanne* : « Pourquoi ne suis-je pas parmi eux ? C'est ma faute, ma très grande faute ! Parce qu'à leur milieu sage et calme, j'ai préféré la turbulence des luttes politiques à côté de Briand, et des batailles théâtrales auprès d'un Antoine ou d'un Gémier ». Sa peinture suscita l'intérêt de Félix Fénéon.

Jossot Gustave-Henri (1866-1951)

Jossot a commencé sa carrière dans la presse locale dijonnaise en 1886. Puis, il s'installe à Paris où il fréquente entre autres les artistes symbolistes. Il commence

véritablement sa carrière de dessinateur de presse vers 1892 en humoriste dans *La Caricature* et *La Butte*. Il fait partie des premiers dessinateurs de *L'Assiette au beurre*, pour laquelle il fournira 300 dessins entre 1901 et 1907. Il cible et vise avec constance et férocité l'armée, la colonisation, l'Église, la religion, la bourgeoisie. Entre 1897 et 1899, il travaille chez Camis comme affichiste et conçoit des affiches de publicité commerciale pour les pains d'épice, le Pernod, les biscuits Pioupiou ou les sardines Amieux.

En 1911, il quitte la France pour la Tunisie. Il arrête le dessin de presse (sa dernière œuvre graphique semble avoir été une affiche pour le syndicat d'initiative tunisien (*Dromadaire*, 1928) et se consacre à la peinture. Il se convertit à l'islam et suit le cheik Ahmad al-Alawi sur la voie du soufisme. En 1951, dans ses mémoires inédites *Goutte à goutte*, il proclame son athéisme retrouvé et meurt la même année dans le dénuement.

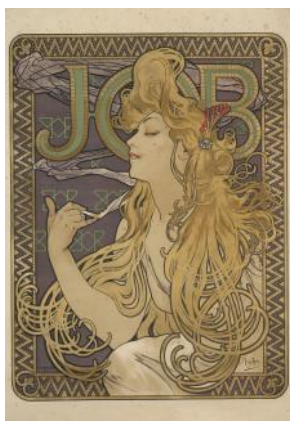
Dès ses débuts dans la caricature, Jossot a trouvé un style particulier tout en arabesques dans la lignée de l'Art nouveau, et des nabis, avec de grands aplats colorés. Son trait est donc particulièrement reconnaissable. Au fil des années, son trait est devenu plus épais, les légendes minimales et la simplification maximale. Les visages montrent des similitudes avec les masques du théâtre japonais, à la manière de l'ukiyo-e. Jossot utilise un trait de couleur unique et l'aplat rouge qui interpellent, attirent le regard. Jossot est rapidement devenu une référence en matière de dessin de presse.

Lefèvre Lucien (1862-1895)

Lucien Lefèvre étudia le dessin industriel avant de devenir l'élève de Jules Chéret. A son contact, il pratique la lithographie chez Chaix et acquiert une réputation d'affichiste. Il a produit près de quarante affiches commerciales (*Cacao lacté* (1890), *Chemin de fer du sud de la France* (1891), *Électricine* (1896) etc.). Il meurt prématurément le 25 avril 1895.

Meunier Georges (1869-1942)

Georges Meunier est un peintre, graveur et illustrateur. Il se forma à l'Académie Julian où il fut l'élève de William Bougereau. Il débuta comme illustrateur satirique et travailla pour *Frou-frou*, *L'Assiette au Beurre* et *Le Rire*. Par ailleurs, il produisit une cinquantaine d'affiches. Il fut également auteur et publia quatre essais.



Alfons Mucha (1860-1939)
Job, 1897
Lithographie en couleur,
60 x 42,3 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles /
Courtesy of Institut für
Kulturaustausch, Tübingen

Mucha Alfons (1860-1939)

À défaut de pouvoir intégrer l'École des Beaux-Arts de Prague, Mucha émigre à Vienne et travaille pour une entreprise de décors de théâtre - La Kautsky-Brioschi-Burghardt - tout en continuant sa formation artistique car il est alors l'élève de Hans Makart. Avec l'aide d'un mécène, il poursuit ses études à l'académie de Munich en 1885. Mucha se rend ensuite à Paris en 1887 pour continuer sa formation au sein de l'Académie Colarossi et de l'Académie Julian. Il y rencontre notamment Paul Sérusier, Władysław Slewinsky. En parallèle, il produit une revue, réalise des affiches publicitaires et illustre des catalogues, des calendriers et des livres. Ses affiches pour les représentations théâtrales de Sarah Bernhardt lui assurent immédiatement la reconnaissance. Il réalise notamment *Lorenzaccio*, *La Dame*

aux camélias (1896) et *Hamlet et Médée* (1898). De ce moment, les commandes affluent par l'intermédiaire de l'imprimeur Champenois qui lui verse un salaire très confortable. Il conçoit aussi des illustrations pour de nombreuses revues, notamment, *Le Petit illustré français*. Son exposition personnelle reçoit un triomphe au Salon des Cent (1897). Au sommet de sa gloire parisienne, il acceptait quatre à cinq dîners pour le même soir et passait un moment à chacun d'eux ! Son atelier, rue du Val-de-Grâce, est un bric-à-brac d'objets hétéroclites ou le Japon cohabite avec des meubles de tout style et de toute provenance et une collection de tentures byzantines.

Profitant de sa notoriété, Mucha part aux États-Unis. Il y demeure de 1906 à 1910. Il y prend en charge la décoration du théâtre germanique de New York.

En 1910, il revient au pays natal en Bohême. Il s'établit à Prague, produit *L'Épopée slave* (20 tableaux racontant l'histoire des Slaves) et décore le Théâtre national, la Maison municipale, la cathédrale Saint-Guy, ainsi que d'autres monuments de la ville. Lorsque la Tchécoslovaquie obtient son indépendance après la Première Guerre mondiale, il conçoit les nouveaux timbres-poste (dont la première émission du Château de Prague), billets de banque et autres documents officiels pour la nouvelle nation. Il décède le 15 juillet 1939.

La manière de Mucha repose sur les principes plastiques suivants :

- Un format vertical ;
- Un cerne d'épaisseur variable ;
- des couleurs pastel qui n'excluent pas un modelé notamment pour les visages et les vêtements ;
- Le décorum du cercle ou de l'orbe ;
- Les chevelures de diva ;
- L'extravagance de la ligne, des volutes ;
- L'exubérance du décor floral.

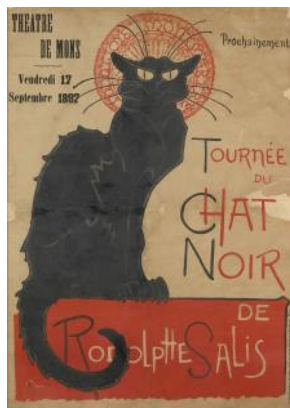
Noury Gaston (1865-1936)

Gaston Noury est un peintre, pastelliste, affichiste et dessinateur français. Après avoir travaillé aux côtés de son père, il fréquente le Laboratoire physiologique du Havre, où il se passionne pour les sciences et la médecine. Il contribue ainsi aux albums illustrés *L'Aquarium du Havre* et *L'Estuaire de la Seine*. Il suit aussi des cours chez le peintre Félix-Auguste Clément puis s'établit à Paris en 1889 pour devenir artiste. Il réalise des illustrations pour Xavier Privas et des journaux tels que *La Chronique parisienne*, *Saint-Nicolas*, *Gil Blas illustré*, *Journal amusant* (1889-1890), *Le Journal* et *Les Hommes d'aujourd'hui*. Il illustre des livres érotiques et sado-masochistes qui se vendent sous le manteau et dessine des costumes pour le Moulin Rouge et les Ambassadeurs. Il produit également quelques affiches.

Orazi Manuel (1860-1934)

Peintre, illustrateur, décorateur français d'origine italienne. On associe volontiers son travail à la dynamique de l'Art nouveau. Il a produit beaucoup d'affiches pour les marques JOB, la source Contrexéville, les Chemins de fer de l'Ouest, la Maison moderne, la Ligue vinicole de France, les éditions Pierre Lafitte. Il travailla également pour des lieux de spectacle et des artistes comme l'Hippodrome du boulevard Clichy, l'Olympia, le Palais de la danse, le Théâtre de Loïe Fuller, le Théâtre de la Porte-Saint-Martin, Sarah Bernhardt, Teddy-Ted & Partner, etc. Son affiche pour le drame de Victorien Sardou, *Théodora*, fut reproduite dans la revue *Les Maîtres de l'affiche* (1895-1900). En 1921, il exécuta un ensemble de cinq affiches pour le film *L'Atlantide* de Jacques Feyder. Ce dernier lui confia également la réalisation des décors et costumes. Il illustra de nombreux autres ouvrages comme le drame d'Oscar Wilde *Salomé*, *Le Chat noir*

d'Edgar Poe, *l'Aphrodite* de Pierre Louÿs en 1912 ou *Les Fleurs du mal* de Baudelaire en 1934 dont il termine l'illustration peu de temps avant sa mort.



Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923)
Tournée du Chat noir, 1896
Lithographie en couleur, 1.4 x 1 m
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of Institut für Kulturaustausch, Tübingen

Steinlen Théophile Alexandre (1859-1923)

Alexandre Steinlen a étudié la théologie à l'Université de Lausanne pendant deux ans, puis il s'est tourné vers l'art, suivant une formation au dessin d'ornement industriel à Mulhouse avant de s'installer à Paris avec sa femme Émilie en 1881. En logeant sur la butte Montmartre, Steinlen fit rapidement connaissance avec Adolphe Willette, et Antonio de La Gandara avec lesquels il fréquente à partir de 1884 le Chat noir. Il y devient l'ami d'Aristide Bruant. Il expose initialement au Salon des indépendants, en 1893, puis, régulièrement, au Salon des humoristes. Steinlen est un artiste engagé, sympathisant anarchiste. Il pratique de préférence le dessin et le pastel pour dépeindre la vie quotidienne de la rue et ses petits métiers. Le réalisme de ses dessins a inspiré certaines œuvres du jeune Picasso. Il développe également un œuvre gravé, reprenant les mêmes thèmes que ses dessins, ou en y mêlant la politique, comme dans les lithographies par lesquelles il illustre les malheurs de la Belgique et de la Serbie en 1914-1918. Mais ce sont surtout ses affiches qui, comme celle de la *Tournée du Chat noir*, sont à l'origine de sa popularité. Il illustre également des ouvrages littéraires. Il collabore à divers journaux satiriques tels que *Gil Blas illustré* (700 dessins), *L'Assiette au Beurre*, *Le Chambard socialiste*, *Le Rire* et *Les Hommes d'aujourd'hui*, puis *Les Humoristes*, qu'il fonde en 1911 avec Jean-Louis Forain et Charles Léandre. Steinlen avait la réputation d'être un travailleur infatigable. Il pratique aussi la sculpture et la peinture. Ce fut un peintre de haut niveau mais dans ce domaine il n'obtint pas une reconnaissance pleine et entière et paya ainsi sans doute son engagement politique. Il s'en fit une raison en considérant que tout artiste se réclamant du peuple devait avoir d'autres rêves que de voir ses tableaux figurer au musée.

Valloton Félix (1865-1925)

Félix Valloton est originaire de Lausanne. Il s'installe à Paris en 1882 pour suivre les cours de l'Académie Julian. Il excelle dans la pratique de la xylographie et ses gravures sur bois lui valent une renommée immédiate. Ce travail évoque avec force les tensions sociales, l'hypocrisie des mœurs bourgeoises et la vie intime des couples. Il s'impose ainsi comme un des chefs de file de la modernité. Il fréquente les milieux symbolistes et rallie les Nabis. Il devient l'ami d'Édouard Vuillard et dispose du soutien du critique d'art Albert Aurier. Il pratique avec

talent l'illustration et la peinture (portraits, paysages et nus). En 1899, son mariage avec Gabrielle Bernheim (1863-1932), fille du marchand de tableaux Alexandre Bernheim, l'oblige à adopter un mode vie plus conventionnel et le contraint à une certaine réserve.

Willette Adolphe (1857-1926)

Adolphe Willette a été l'élève d'Alexandre Cabanel à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il réalise ses premiers dessins de presse, notamment pour *La Jeune Garde* et *La France illustrée*, sous le pseudonyme de Nox en 1877 puis débute au Salon en 1881 avec une *Tentation de Saint Antoine* qui y est remarquée. Il affirme « une personnalité qui se dégage des formules d'école. En 1882, il s'installe à Montmartre. Il illustre Victor Hugo, peint des fresques et des vitraux, dessine des cartes postales, des affiches publicitaires, des couvertures de livres et, en échange d'un repas, des menus de brasserie. Avec Rodolphe Salis et Émile Goudeau, il participe à la création du cabaret parisien le Chat noir au boulevard Rochechouart, qu'il décore ensuite de panneaux, notamment celui du *Parce Domine* (1884), et d'un vitrail, *Le Veau d'or ou Te Deum laudamus* (1885). Au Chat noir, il retrouve Antonio de La Gandara et fréquente également Henri Rivière, Maurice Donnay, Maurice Rollinat, Henri de Toulouse-Lautrec, Paul Signac, Camille Pissarro, Vincent van Gogh, Louis Anquetin ou Georges Seurat.

En 1888, à Paris, a lieu sa première exposition de peintures et de dessins : Jules Chéret lui fait une affiche. Il décore de nombreux cabarets et restaurants de la butte Montmartre : l'auberge du Clou, la Cigale, le hall du bal Tabarin, la Taverne de Paris, ainsi qu'un salon de l'Hôtel de ville de Paris. En 1889 il décore le Moulin Rouge et dessine le célèbre moulin.

Polémiste ardent, Willette collabore tour à tour à de nombreux périodiques illustrés comme *Le Chat noir*, puis *Le Courrier français*, *Le Triboulet*, *Le Rire*, sans oublier, dès 1901, *L'Assiette au Beurre* dont il compose la lettre de présentation. Il fonde plusieurs publications comme *Le Pierrot* (1888-1891), *La Vache enragée* (1896-1897), *Le Pied de nez* (1901), *Les Humoristes* (avec Steinlen en 1901).

L'artiste a sa réputation entachée en raison de dessins et de déclarations antisémites. En effet, en pleine affaire Boulanger en 1889, il se présenta aux élections législatives dans la deuxième circonscription du IX^e arrondissement comme « candidat antisémite ». Il obtint un score dérisoire. Pour la circonstance une affiche électorale fut produite. Laurent Gervereau affirme qu'elle fut récupérée sous l'Occupation en 1942-1943. Dernièrement le Conseil municipal de Paris a décidé de débaptiser le square Willette au profit de Louise Michel.

VI- Bibliographie

Classement selon un ordre chronologique décroissant



Catalogue de l'exposition
La Bohème Toulouse-Lautrec et les maîtres de Montmartre
SilvanaEditoriale, 2023, 160 pages

L'affiche

- David Rymer, *L'art de l'affiche*, Paris, Éditions Prisma, 2019
- Nicholas-Henri Zmelty, *L'Affiche illustrée à la Belle époque. La collection Dutailly*, Chaumont, Le Signe, 2017
- Réjane Bargiel, *De la caricature à l'affiche, 1850-1918*, Paris, Les Arts Décoratifs, 2016
- Alain Weill, *L'affiche au temps de l'Art nouveau*, Paris, Hazan, 2015
- Alain Weill, *L'affiche dans le monde*, Paris, Somogy, 1991

Henri de Toulouse-Lautrec

- Stéphane Guégan, *Toulouse-Lautrec, résolument moderne*, RMN, 2020
- Anne Roquebert, *Toulouse-Lautrec*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2018
- Gale Murray, *Toulouse-Lautrec, un peintre, une vie, une œuvre*, Paris Belfond, 1992

L'Art nouveau

- Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art Nouveau 1870-1917*, Skira, 1985

Histoire culturelle

- Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIX^e siècle*, Armand Colin, 2010
- Michel Winock, *La Belle Époque, la France de 1900 à 1914*, Perrin, 2002
- Jean-Pierre Rioux, Jean-François Sirinelli, *Histoire culturelle de la France. Le temps des masses, le vingtième siècle*, Paris Seuil, 1998

VII- Propositions pédagogiques

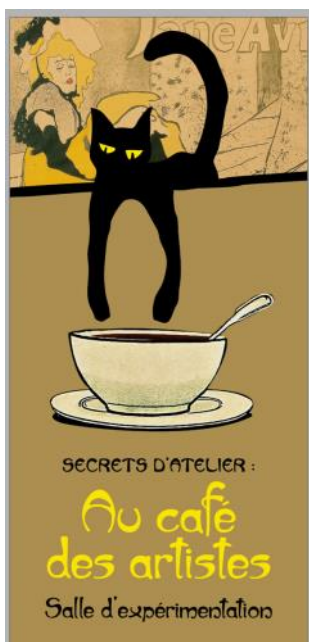
A/ Pour le 1^{er} degré

Le livret-jeux de l'exposition est distribué aux élèves sachant lire en visite libre ou guidée. Il est complété au crayon à papier, partiellement au cours de la visite ou remis en fin de visite pour un travail complémentaire au retour en classe.



Secrets d'atelier « Au café des artistes »

Cette salle pédagogique et ludique est en accès libre pour le jeune public. La taille de la salle n'est pas suffisante pour accueillir toute une classe mais quelques activités peuvent être faites par petits groupes ou les fichiers vous êtes transmis quand c'est possible.



- « Tous en scène » : se mettre dans la peau d'un artiste de cabaret dans un décor avec des vêtements et accessoires.
- « Quiz : quel maître de l'affiche êtes-vous ? » : 6 questions pour deviner votre style et vos inspirations : plutôt Steinlen, Grasset, Mucha ou Chéret ?
- « Miaaou » : un jeu de vitesse façon Dobble® pour repérer les motifs des affiches (animaux, personnages, objets).
- « Démultiplié à l'infini » : frotter en couleurs une feuille posée sur une matrice en relief d'après Aristide Bruant de Toulouse-Lautrec pour expérimenter l'empreinte reproductible.
- « La magie des couleurs superposées » : manipuler 4 couches colorées pour recomposer par superpositions l'affiche de Jane Avril de Toulouse-Lautrec et approcher ainsi la technique de la lithographie.
- « Fais-moi une pub » : dessiner à l'aide de tampons une affiche pour un produit de la boutique du musée en y associant un personnage à mi-corps de la collection puis en ajoutant des mentions écrites.
- « Signé HTL » : dessiner sur post-it en inventant son monogramme d'artiste inspiré par les graveurs japonais en jouant sur le graphisme.



B/ Pour le 2nd degré

Professeurs de français

1/ Chez les barbouilleurs, les affiches en couleurs

En amont de la visite au musée, on peut travailler en classe *Chez les barbouilleurs, les affiches en couleurs*. Ce texte rédigé par Félix Fénéon évoque l'affiche sur un ton humoristique et parodique, imitant la gouaille d'un « titi parisien ». Ce texte permettra d'initier les élèves à l'argot de la fin du XIX^e siècle et de distinguer les qualités plastiques de l'affiche.

2/ Lautrec raconté par Vuillard

A travers ce témoignage, Vuillard décrit l'atelier et la manière de travailler de Toulouse-Lautrec. Il donne aussi quelques clefs pour comprendre la personnalité singulière de l'artiste.

3/ La rhétorique de l'affiche

De l'image à la littérature, les correspondances sont nombreuses. Cette exposition sur l'affiche est donc l'occasion d'explorer la rhétorique de l'affiche, *l'ut pictura poesis*. L'affiche recèle de nombreux tropes littéraires et, selon les images, on peut effectivement retrouver les principes multiples de la métaphore, de la métonymie, de l'ellipse, de la réitération, etc. On consultera avec bénéfice les deux ouvrages suivants :

- Yves Michel Ergal, Michèle Finck, *Littérature comparée et correspondances des arts*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2014
- Laurent Pernod, *La rhétorique des arts*, Paris, Presses universitaires de France, 2011

Professeurs d'arts plastiques

4/ Quand les affichistes d'aujourd'hui rendent hommage à Henri Toulouse-Lautrec

Cette proposition pédagogique s'appuie sur l'exposition organisée au musée d'Albi en l'honneur de Toulouse-Lautrec à l'occasion du centenaire de sa mort en 2001 : *Le Nouveau Salon des cents*. Avec ce titre, il s'agit de rappeler la participation de Toulouse-Lautrec aux manifestations de la revue *La Plume* - le Salon des cent - et surtout de célébrer l'affichiste. Pour la circonstance, 100 affichistes contemporains ont répondu à l'appel. En sélectionnant quelques œuvres, on pourra évoquer la manière de Toulouse-Lautrec et surtout son héritage (Steff Geissbühler, Max Kisman, Alain Le Querrec, Chaz Maviyane-Davies, Olgre Matthies, Bruno Mongozzi, Raymond Savignac, Swip Stolk, Mieczyslaw Wasilewski).

- Anthon Beeke, Alain Weill, Danièle Devynck, *Le nouveau Salon des cent*, Graulhet, Éditions Odyssee, 2001

5/ L'affiche et l'Art nouveau

Il s'agira de dégager le « modèle » de l'affiche Art nouveau à partir des œuvres exposées. C'est la distinction « d'invariants formels » qui permettra de constituer une famille.

6/ Henri de Toulouse-Lautrec, un martyr de l'art ?

Le point de départ de ce travail et de cette réflexion sera l'affiche produite par Alain Le Querrec à l'occasion de la célébration du centenaire de la mort de Toulouse-Lautrec. Elle représente l'artiste crucifié. Au même titre que Vincent Van Gogh, Toulouse-Lautrec est devenu le symbole de la bohème tragique, de l'artiste maudit. On peut donc envisager le récit de sa vie à travers le schéma suivant, celui de la « légende dorée », proposé par Nathalie Heinich à propos de Vincent Van Gogh : la déviation, la condamnation, la réparation. Cette lecture est transposable à Toulouse-Lautrec. On illustrera chacune de ces entrées par des textes critiques ou des témoignages. Ils ont été rassemblés par Gale Murray (voir ci-dessous, références bibliographiques).

- Nathalie Heinich, *À la gloire de Van Gogh*, Éditions de Minuit, 1992
- Gale Murray, *Toulouse-Lautrec, un peintre, une vie, une œuvre*, Paris Belfond, 1992

7/ D'une affiche à l'autre

Il est possible de comparer quelques affiches commerciales contemporaines avec celles de l'exposition. C'est par la comparaison que la distinction s'opère. Il s'agira donc d'identifier les codes de l'affiche, celle d'aujourd'hui et celle du passé, pour apprécier éventuellement les continuités ou les ruptures. Au-delà on appréciera les principes de l'image commerciale. On aura en tête la dialectique du « signifiant » et du « signifié » et la démonstration sémiologique de Roland Barthes à propos d'une publicité Panzani.

- Roland Barthes, *Rhétorique de l'image*, Communications, n° 4, 1964

8/ Les affiches lacérées de Jacques Villeglé

Au terme de l'histoire de l'affiche on s'attardera sur le travail de Jacques Villeglé, voleur d'images et artiste iconoclaste, qui a fait de l'affiche le support de son travail artistique. A partir de quelques œuvres emblématiques on retracera le regard (le principe du choix, de l'élection), la démarche (la collecte nocturne des dessous), la méthode de travail de l'artiste (un dessin par lacération). On situera le travail de Jacques Villeglé à la croisée du Nouveau Réalisme, du Pop Art, du lettrisme et de l'art urbain. Deux œuvres de Villeglé sont exposées en salle 20e.



Jacques Villeglé (1926-2022)
Rue Joubert (Angers), 1957
Affiches lacérées, marouflées sur toile, 43 x 65 cm
Musée des beaux-arts de Quimper
© ADAGP, Paris 2023



Jacques Villeglé (1926-2022)
Rue Chaptal, 18 août 2006
Affiches collées et lacérées, 1.93 x 1.19 m
Musée des beaux-arts de Quimper
© ADAGP, Paris 2023

9/ Les affiches de cinéma

La promotion du cinéma fut assurée par l'affiche. Elles envahissent les rues à mesure que le cinéma se diffuse et devient un spectacle populaire. À partir de quelques affiches emblématiques, il est possible d'évoquer l'histoire du cinéma, celle de l'affiche et de ses liens avec les avant-gardes. Quelques moments s'imposent : le cinéma expressionniste de Fritz Lang, le cinéma révolutionnaire de Sergueï Eisenstein, le cinéma surréaliste de Buñuel et l'âge d'or d'Hollywood. Il s'agira aussi de distinguer les procès plastiques et narratifs mis en œuvre pour présenter un film.

- Ian Haydn Smith, *Le cinéma s'affiche. Une autre histoire du 7^{ème} art*, L'imprévu, 2023

Professeurs d'histoire

Les pistes pédagogiques sont nombreuses pour le professeur d'histoire.

10/ La Belle Époque par le prisme de l'affiche

On peut considérer l'affiche de divertissement pour évoquer la société de la Belle Époque. Ce sera l'occasion de s'attarder sur l'importance croissante de la ville et de la culture citadine à la charnière des deux siècles.

11/ Bienvenue en Bretagne

Avec l'extension du chemin de fer à partir de la fin du XIX^e siècle, il est possible d'évoquer, par le biais de l'affiche touristique, l'ouverture économique de la Bretagne. L'affiche permet d'apprécier l'image du territoire, la mise en scène de la Bretagne à travers ses paysages, ses figures pittoresques et son patrimoine.

-Philippe Le Stum, *L'âge d'or de l'affiche touristique. Bienvenue en Bretagne*, Locus Solus, 2017

12/ La III^e République par l'affiche, la caricature ou l'image d'Épinal

De l'affiche à la caricature, il y a un pas aisément franchissable. La vitalité du dessin de presse, véritable laboratoire formel, a nourri constamment l'essor de l'affiche. Il est donc possible d'envisager l'étude de quelques caricatures pour évoquer certains moments de l'histoire politique de la III^e République (le boulangisme, le scandale de Panama et l'affaire Dreyfus ont suscité une production pléthorique de dessins de presse et d'affiches). On peut aussi s'attarder plus particulièrement sur les dessins de Jossot publiés dans *L'Assiette au beurre*. Enfin, on peut se consacrer à un thème plus précis comme l'anticléricalisme, le colonialisme ou l'anticolonialisme. Sur ces différents sujets les dessinateurs ont été prolifiques. Les caricatures de *L'Intransigeant*, dont le rédacteur en chef fut Henri Rochefort, sont également une source importante de documents.

L'Assiette au beurre (1901-1912). L'âge d'or de la caricature, Paris, Les nuits rouges, 2007

Il reste encore les images d'Épinal. Certaines sont particulièrement intéressantes. Nous pensons notamment à celle qui fut imprimée lors des élections législatives de 1881 et s'intitule *Ce qu'à fait la République*. Elle présente efficacement un bilan de l'œuvre politique de la jeune République en place depuis dix ans. Cette image est disponible sur le site de la BnF à l'adresse suivante : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb413886382>
Le site de « L'histoire de France par l'image » propose l'étude de quelques planches sur le thème suivant : *L'histoire de France par l'image d'Épinal*. (<https://histoire-image.org/etudes/histoire-france-travers-images-epinal>)

13/ Baïonnettes aux crayons

Il est évidemment possible d'étudier la Première Guerre mondiale par l'affiche. Elle montre et révèle de nombreux aspects du conflit. Il existe sur le sujet une multitude de publications (voir ci-dessous la bibliographie complémentaire). Cette étude sera l'occasion d'évoquer la propagande, les principes plastiques de l'affiche, sans oublier de parler, comme pour les autres médiums, photographie ou cinéma, ce que l'affiche ne montre pas.

- Auclert Jean-Pierre, *Baïonnette aux crayons*, Gründ, 2013

- Facon Patrick, *La guerre des affiches. La Grande guerre racontée par les images de propagande*, éditions Atlas, 2013

- Thomas Christophe, *1914-1918, l'affiche s'en va en guerre*, OREP, 2021.

14/ L'actualité politique et géopolitique sous le regard d'Alain Le Quernec

Alain Le Quernec est un affichiste quimpérois de réputation nationale, voire internationale. Les éditions Locus Solus lui ont récemment consacré un livre - *Histoire d'Alain Le Quernec, affiches* - et à partir de cet ouvrage il est aisé de sélectionner quelques affiches pour évoquer la citoyenneté, l'éducation à la santé, les droits de l'enfant et les droits de l'homme à l'échelle internationale.

Quelques affiches de l'artistes sont exposées en salle 20e.

15/ L'affiche en 1968

La matière est abondante. On choisira donc de préférence les affiches produites par l'atelier de l'École des Beaux-Arts de Paris. Ce sont elles qui expriment le mieux le « trait 68 », l'originalité plastique de ce qui fut produit dans l'effervescence et l'urgence des événements. On identifiera les principaux thèmes illustrés. Ci-dessous, deux références bibliographiques pour faire le point sur cette question et partir à la chasse aux images. Par ailleurs, il existe de nombreux sites bien documentés sur mai 1968.

- Philippe Artières, Éric De Chasse, *L'image en lutte*, Éditions Beaux-Arts de Paris, 2011

- Vincent Chambarlhac, Julien Hage, Bertrand Tillier, *Le trait 68. Insubordination graphique et contestations politiques*, Citadelles & Mazenod, 2018

Professeurs de SES

16/ Aux origines de la consommation de masse

Le professeur de sciences économiques et sociales peut aussi y trouver son compte. Les affiches commerciales de l'exposition sont pour lui l'occasion d'évoquer :

- La naissance d'une consommation (par le biais de nouveaux produits qui, parce que superflus, exigent de la publicité).
- L'essor de la publicité.
- L'apparition d'une société du divertissement.
- Les liens de l'art et de l'industrie (par le biais d'une nouvelle technique permettant le « multiple »).

Le marché de l'art et ses mutations sous l'effet du libéralisme économique à la fin du XIX^e siècle.

Professeurs de SVT, d'histoire-géographie et de SES

17/ Les affiches des vins

Par le biais de quelques affiches on peut apprécier :

- L'ancienneté de la production viticole en Europe occidentale.
- La diversité de la production qui peut être aussi l'occasion de localiser les vignobles en France, d'évoquer les conditions naturelles favorables à l'épanouissement de la vigne, le rythme de la viticulture et les mutations d'un secteur en renouvellement constant.
- L'histoire des formes à travers les métamorphoses de l'affiche.
- Les principes de l'affiche commerciale.
- La mondialisation de la consommation du vin.
- Les problèmes de santé liés à la consommation abusive d'alcool (là encore il existe de vieilles affiches sur cette question).

On peut concevoir un élargissement en découvrant la collection des pierres lithographiques de la PAM à Brest car beaucoup d'entre-elles concernaient le vin.

- Emmanuel Lopez, Matthieu Benoit, *Les affiches des vins*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2016



Alfons Mucha (1860-1939)
Bénédictine, 1896
Lithographie en couleur, 215 x 85 cm
© Musée d'Ixelles-Bruxelles / Courtesy of
Institut für Kulturaustausch, Tübingen

VIII- Informations pratiques

Modalités de réservation

Les visites peuvent être libres ou menées par un guide-conférencier agréé en français, anglais, allemand ou breton.

Toute réservation de visite, libre ou guidée, est obligatoire :

- Sur place, à l'accueil du musée
- Par téléphone : 02 98 95 45 20 - taper 2 (accueil)
- Par mail : accueil.musee@quimper.bzh

La procédure de réservation est la suivante :

Vous convenez avec le musée d'une date, d'un horaire, d'un mode de visite (libre ou guidée), du niveau scolaire, de l'effectif du groupe et de ses accompagnateurs.

- En cas de visite guidée,

Le musée fait parvenir cette demande à la Maison du patrimoine en charge de l'attribution des visites aux guides.

La Maison du patrimoine vous envoie ultérieurement une confirmation de visite par mail.

Le musée vous contacte si la visite ne peut être assurée par un guide (cas rare).

- En cas de visite libre, le musée vous envoie directement une confirmation de visite par email.

L'équipe des guides est constituée de : Béatrice Gazan, Anne Hamonic, Pascal Le Boëdec, Thierry Le Sergent, Annaïck Loisel et Rachel Sarrue.

Délai de réservation

Dans le cadre du label « ville d'art et d'histoire », les guides-conférenciers dépendent de la Maison du patrimoine. Ils animent les visites du patrimoine quimpérois et interviennent au musée des beaux-arts. Ils exercent également dans différentes villes. Il est donc préférable de réserver le plus tôt possible votre visite ! Dès septembre pour l'année scolaire en cours.

Jours et heures d'ouverture pour les scolaires

Le musée est ouvert tous les jours sauf le mardi de 9h30 à 12h et de 14h à 17h30 ou 18h selon les saisons. Evacuation des salles 10 minutes avant chaque fermeture des portes.

Horaires et conditions d'accès

Les créneaux de visites s'enchaînent toutes les 30 minutes pour une durée d'1h. Les groupes sont accueillis en même temps que le public individuel. Le billet donne également accès à la collection permanente.

Préparer une sortie au musée

Contactez la médiatrice culturelle fabienne.ruellan@quimper.bzh, 02 98 95 95 24

Le professeur conseiller-relais du 2nd degré est en cours de renouvellement.

Documentation en ligne

La page « enseignant » sur www.mbaq.fr propose le guide du service éducatif, le listing du matériel pédagogique du musée, les livrets-jeux téléchargeables, les dossiers pédagogiques, etc.

Tarifs des visites scolaires (à compter du 01/07/2023)

Ecole maternelle ou primaire	Visite libre	Visite guidée (1h)	Forfait 3 visites guidées
Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 26 € / classe	Forfait 52 € / classe à réserver dès la 1re visite
Hors Quimper Bretagne Occidentale	Gratuit	Forfait 46 € / classe	Forfait 92 € / classe à réserver dès la 1re visite

Collège / lycée / ens. supérieur	Visite libre	Visite guidée (1h)
Adhérent au passeport pour l'art (Forfait année scolaire : 140 €)	Gratuit	Forfait 26 € / classe
Non adhérent au passeport pour l'art	Forfait 26 € / classe (entrée au musée)	Forfait 72 € / classe (entrée + commentaire)

Les **forfaits** s'appliquent à la classe accueillie dans son ensemble ; les accompagnateurs du groupe entrent gratuitement.

Gratuité pour l'enseignant uniquement dans le cadre de la préparation d'une visite, d'une rencontre avec le service éducatif ou d'une visite avec une classe. Le pass'Éducation permet de bénéficier du tarif réduit d'entrée.

Le paiement en **pass'culture** peut être effectué pour les groupes de la 6^e à la terminale. Le musée enregistre vos détails de la visite sur l'offre collective du pass'. Elle est publiée simultanément sur Adage. Vous pré-réservez l'animation puis confirmez celle-ci. C'est alors l'État qui verse la somme convenue au musée, dans la mesure du budget alloué à votre établissement, sans autre manipulation de votre part.

Le Passeport pour l'art est appliqué : par niveau en collèges et lycées, par localisation dans l'enseignement supérieur. Il offre au cours de l'année scolaire, du 1er septembre au 31 août, à tous les enseignants et personnels des établissements adhérents, sur justificatif, l'accès libre aux expositions temporaires et collections du musée. Les CDI reçoivent les catalogues. En visite libre, la gratuité d'accès est appliquée à tous les moins de 26 ans.

Le règlement peut se faire sur place le jour de la visite. Le mode de règlement est au choix : chèque (à l'ordre de régie recettes entrées MBA), espèces, carte bancaire, pass'culture. Une facture acquittée vous sera délivrée immédiatement. Un virement bancaire est également possible : une facture portant mention du RIB est remise lors de votre venue. Celle-ci devra être acquittée sous deux semaines. Une facture acquittée est alors envoyée. A défaut, un titre de recettes sera émis. Si vous souhaitez régler par virement administratif, vous recevrez ultérieurement une facture émise par le service des finances de la ville de Quimper. Le musée n'accepte ni acompte ni règlement antérieur à la date de l'activité réservée. Merci de prévenir au plus tôt toute annulation, faute de quoi la visite sera facturée.



musée des beaux-arts Quimper

40 place Saint-Corentin 29000 Quimper | Tél. 02 98 95 45 20 | musee@quimper.bzh | www.mbaq.fr [f mbaofficial](https://www.facebook.com/mbaofficial) [@mbaofficial](https://www.instagram.com/mbaofficial)

Dossier réalisé par Yvon Le Bras, conseiller-relais (DAAC)

Je vous salue, cher public enseignant du musée des beaux-arts de Quimper. Ceci sera mon dernier dossier pédagogique pour le compte du service éducatif du musée et de la DAAC. J'y aurai consacré avec plaisir vingt-trois ans de ma carrière en éprouvant à vos côtés de nombreuses satisfactions intellectuelles et pédagogiques. J'espère que ces dossiers vous auront été utiles. En tout cas j'ai toujours voulu en faire un outil de travail plaisant et efficace qui vous permette de gagner du temps, d'envisager sereinement les visites avec les classes et si possible d'être touché par les œuvres. J'ai beaucoup apprécié nos « rencontres pédagogiques », nos moments d'échange et grâce à vos remarques et vos réflexions j'ai constamment veillé à amender le dossier à venir. Je vous souhaite de belles découvertes au musée.