



LE DIVAN JAPONAIS

75, RUE DES MARTYRS

À l'époque où Toulouse-Lautrec produit la majeure partie de son œuvre, dans la dernière décennie du siècle, la vogue du caf-conc' comme on l'appelle alors est à son apogée. Des hommes d'affaires s'improvisent directeurs de salles de spectacles où viennent se produire chanteurs et chanteuses. On compte ainsi, en 1897, 326 « temples » de la chanson. Les musiques et paroles sont imprimées sur des « feuilles de chou » tirées à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires de sorte que le public tant populaire que bourgeois fredonne ces rengaines, devenues célèbres dans tous les quartiers de Paris.

Yvette Guilbert est la diva incontestée de ces spectacles. Elle se produit tous les soirs au Moulin Rouge et après son tour de chant, se rend au Divan Japonais, salle plus discrète et moins populaire où se réunissent artistes lettrés, intellectuels, écrivains et gens de la bohème. C'est dans cet établissement plus « happy few » qu'elle construit sa légende en demandant conseil auprès de Jean Lorrain et de Toulouse-Lautrec (en 1892), même si elle ne fut pas, par la suite, toujours satisfaite de ce qu'elle appelait « ses caricatures ».

C'est dans ce petit cabaret entièrement décoré de motifs japonisants qu'Yvette Guilbert fit donc ses premiers vrais débuts. C'est là surtout que le peintre réalisa peut-être sa plus belle affiche, à l'organisation graphique si aboutie et si inédite. Est-ce l'appellation de « divan japonais » qui lui donne l'idée de traiter son sujet comme une estampe japonaise ? Et pour vanter celle qui lui a passé commande, de privilégier en premier plan sa propre rivale, Jane Avril ?

PAGE 82

Henri de Toulouse-Lautrec,
Le Divan Japonais, 1892, 80,7 x 61 cm,
Musée Toulouse-Lautrec, Albi



C'est quelque peu stupéfaite qu'elle découvre l'affiche sous les yeux éblouis du directeur de l'établissement qui tout de suite perçoit la force du chef-d'œuvre : les aplats jaunes et la grande silhouette de Jane Avril, « la Mélanite », admirant, en compagnie du critique littéraire et écrivain Édouard Dujardin²⁰, Yvette Guilbert astucieusement décapitée et réduite à ses attributs iconiques, les gants noirs, tandis que l'orchestre exécute une véritable danse endiablée entre contrebasses et archets volubiles²¹...

C'est en 1873 que son nouveau propriétaire, Théophile Lefort, baptisa le lieu : Le Divan Japonais, ayant racheté l'établissement qui s'appelle alors Le Café de la Chanson et dont la clientèle s'érode. Il décide donc de rénover la salle en la japonisant, observant avec pertinence que la mode est au Japon : murs tendus de bambous et de soie, serveuses travesties en geishas et portant des kimonos, mobilier laqué en rouge et noir. Puis Lefort céda le lieu à Jules Sarrazin, qui en fit un cabaret réputé pour ses spectacles et ses concerts. En 1891, Yvette Guilbert est engagée et chantera des textes de Bruant ; c'est là qu'elle rendra célèbre sa chanson *Madame Arthur*, qui raconte l'histoire d'une femme ni belle ni laide, mais dotée d'un je-ne-sais-quoi... De sa voix mutine et pointue, elle alpague les spectatrices pour leur dire : « Oh ! Femmes qui cherchez à faire / Des conquêtes matin et soir / En vain vous passez pour vous plaire / Des heures à votre miroir / (mais) Rien ne vaut un je-ne-sais-quoi ! »

Ivre de son succès, Yvette Guilbert quittera toutefois Le Divan Japonais pour des contrats et des cachets plus attractifs et le cabaret perdit avec elle un peu de son lustre. En 1893, Sarrazin le vend à Édouard Fournier puis à Maxime Lisbonne, qui lui donnera son nom : Le Concert Lisbonne. C'est là, prétend-on, que le premier strip-tease eut lieu. La séquence intitulée *Le coucher d'Yvette* raconte l'histoire d'une jeune femme se démaquillant et se déshabillant avant d'aller se coucher... Effeuillage encore lesté de morale et de pudeur bourgeoise puisqu'il se déroulait derrière un paravent et sous l'effet d'éclairages, renvoyait des ombres chinoises ! Malgré ses efforts, Lisbonne ne réussit pas à pérenniser sa clientèle. En 1895, le nouveau propriétaire du lieu, le chansonnier Habrekorn, lui rendit le nom de Divan japonais avec une nouvelle programmation, plus leste, portée par Flavy d'Orange²² et le fantaisiste Dranem²³. Ses affiches n'hésitaient pas à titrer « Soirées sensuelles » et « Poses sensuelles » ! Vicissitudes et déboires financiers ne s'arrêtèrent pas là, puisque Le Divan est racheté une nouvelle fois pour devenir La Comédie Mondaine en 1901, puis ... un cinéma porno dans les années 70 pour enfin s'appeler en 1980 L'Amsterdam Pigalle puis en 1994, Le Divan du Monde qui reprendra l'enseigne de Madame Arthur, club de transformistes, immédiatement voisin du 75 bis de la même rue ...

PAGE 84
Henri de Toulouse-Lautrec, *Yvette Guilbert*, 1894, collection Le Vieux Montmartre

PAGE 85
Charles Levy, *Affiche pour le Divan japonais*, 1885, collection Le Vieux Montmartre

On est loin des heures de gloire du Divan Japonais, illustré par Toulouse-Lautrec, encore que Madame Arthur fasse tous les week-ends salle comble, adresse obligée des voyageurs de province ! La célèbre affiche reste cependant dans toutes les mémoires. Le peintre réalisa là une de ses œuvres les plus puissantes peut-être parmi les plus modernes de son époque et sûrement les plus innovantes. « Le style Toulouse-Lautrec » y est comme fondé : déformation de la perspective, fluidité des personnages, éloge des lignes courbes dans le pur style Art Nouveau, aplats de couleurs qui rappellent l'esthétique de l'estampe japonaise.



²⁰ Édouard Dujardin (1861-1949), romancier, critique littéraire et auteur dramatique. Auteur d'un ouvrage confidentiel *Les Lauriers sont coupés* (1888), entièrement écrit en monologue intérieur et qui sera considéré comme précurseur de la littérature moderne (James Joyce avec son *Ulysse* (1922) en est l'expression la plus accomplie...).

²¹ On notera aussi la main du chef d'orchestre que Toulouse-Lautrec affuble de poils hérissés : petit clin d'œil à sa réputation facétieuse et farceuse !

²² Flavy d'Orange.

²³ Dranem : (1869-1935) de son vrai patronyme Ménard. Son nom de scène est forgé à partir de son nom épilé à l'envers (figure de style appelée un anacyclique). C'est un chanteur et fantaisiste, immensément célèbre à la Belle Époque. Son plus grand succès est *Les Petits pois*, décrété comme « une immense idiotie, un immense succès clamé à tous les carrefours : Ah ! les petits pois, les petits pois, les petits pois, C'est un légume bien tendre ». Boris Vian qualifiait ainsi cette chanson : « un texte où le génie scintille à l'état pur ».



LES FOLIES BERGÈRE 32, RUE RICHER

Une autre de ces femmes qu'Henri de Toulouse-Lautrec affectionne est Loïe Fuller. Est-ce finalement parce qu'il a des problèmes de mobilité physique qu'il aime tant, comme pour se défier lui-même, la fréquentation des danseuses ? On le remarque, son entreprise n'est pas comparable à celle de Degas, beaucoup moins engagé charnellement dans sa relation aux danseuses de l'Opéra qu'il fréquenta pourtant assidument. L'infirmité croissante de Toulouse-Lautrec joue paradoxalement en sa faveur auprès de ses « conquêtes » qui n'en furent pas au sens exact du terme, mais qui firent de lui l'homme peut-être le plus prisé, le plus respecté et le plus « charmeur », selon les mots de Jane Avril, du Paris nocturne. L'art volubile de Loïe Fuller séduit ainsi le peintre qui très tôt comprend que les techniques de la jeune Américaine, et ce qu'elle invente, relevaient d'une forme de magie à quoi répond la poésie symboliste de l'époque. Une même grâce, un même mystère, une même approche féérique. Celle qui fut alors, plus que quiconque, « la fée Électricité », selon le mot de Guillaume Apollinaire, ensorcelle en effet ses spectateurs par le sortilège que sa danse provoque chez ceux qui viennent l'admirer. Elle se produit dans les cabarets les plus célèbres du Paris de la Belle Époque, particulièrement aux Folies Bergère. L'établissement, créé en 1869 par l'architecte Plumeret, invente sous l'impulsion de son directeur artistique, Édouard Marchand, le concept de revue de *music-hall* qui triomphera aux Années Folles avec Joséphine Baker. C'est là justement que Toulouse-Lautrec découvre Loïe Fuller en 1892. C'est alors un choc émotionnel intense : Loïe Fuller danse comme à l'accoutumée, ses bras dirigeant de fines et légères baguettes de bois dissimulées sous des dizaines de mètres de voiles recouverts de poudre phosphorescente. Des

PAGE 86
Jules Chéret, Affiche pour les Folies
Bergère, La Loïe Fuller, 1893, collection
Le Vieux Montmartre



projecteurs font alterner des éclairages de couleurs différentes, créant des effets de miroitements. Plus que jamais, Loïe Fuller est la femme-fleur, le lys impénétrable, confirmant l'observation de Mallarmé: «ivresse d'art et, simultanément, un accomplissement industriel.» Toulouse-Lautrec décide aussitôt de la dessiner et de lui consacrer une affiche. Déjà, la jeune artiste est l'égérie de plusieurs grands artistes et de savants, de Rodin au couple Curie, de Rodenbach à Mallarmé et à tous les symbolistes. En une année, 1892-1893, il réalise trois huiles sur carton ou papier calque, qui seront suivies d'une série de lithographies dont la fameuse *Miss Loïe Fuller* où il la représente aérienne et virevoltante, rendue à son seul mouvement, avec une audace du trait, digne des grands modernes. «La Fuller», comme il l'appelle cavalièrement, déjà très reconnue et admirée par tant d'artistes, est flattée car elle a bien vu, elle aussi, ce que le travail de Toulouse-Lautrec avait de neuf. Et ce qu'il peut lui apporter en termes de notoriété. Il n'eût pas cependant le temps de la fréquenter trop longtemps, seulement entre 1892 et 1900, l'année 1901 étant celle de l'aggravation de sa maladie puis de sa mort. Il la connut donc au temps de sa gloire, tout comme lui est considéré alors comme un peintre majeur. Ainsi en 1900, lors de l'Exposition Universelle, «la Fuller» va créer son propre théâtre-musée, où elle invitera la troupe japonaise de Sada Yacco, ex-geisha devenue actrice tragique et danseuse, avec laquelle elle a déjà tissé des liens forts. Le spectacle fut un immense succès et permit d'inspirer la vocation d'Isadora Duncan, future rivale de Loïe Fuller.

PAGE 88

Les Folies Bergère

PAGE 89

Henri de Toulouse-Lautrec, *Étude pour Loïe Fuller aux Folies Bergère*, 1893, 63,2 x 45,3 cm, Musée Toulouse-Lautrec, Albi





LE RAT MORT 7, PLACE PIGALLE

Qui, dans les années 90, ne se rendit au célèbre café Le Rat mort qui connu dans cette période son heure de gloire ?

À l'origine baptisé Grand Café de la place Pigalle, du fait de sa situation stratégique, il connaît moult tribulations et un destin inattendu, puisque de décennie en décennie, après la Grande Guerre, il finit par être racheté par une agence de banque, bien loin des extravagances de la Belle Époque !

Son propriétaire, voulant rénover les lieux, décida d'entreprendre de grands travaux. Les plâtres encore frais, il ouvrit son établissement à ses clients, impatients d'admirer la nouvelle décoration. La légende veut que l'odeur des plâtres étant trop forte, une émanation nauséabonde de rat mort ait envahi les salles sans pour autant décourager la clientèle. L'on changea alors le nom de l'enseigne qui, de Grand Café de la place Pigalle, devint Le Rat mort. Retournant à son avantage la situation, le propriétaire demanda à des peintres de Montmartre, comme Faverot, d'orner les murs de panneaux

PAGE 90
Cabaret « Au Rat Mort », collection
Le Vieux Montmartre



évoquant la petite épopée du Rat: ainsi furent réalisés *Le Baptême*, *La Noce*, *L'Orgie* et *La Mort*, tandis que le plafond fut peint par le célèbre Goupil d'une représentation du rat devenu familier et mythique.

Une clientèle très hétérogène fit de la brasserie un des lieux emblématiques de la Belle Époque. On y venait pour souper, après les spectacles, et l'après-midi pour échanger des conversations diverses, qui allaient du débat poétique à des propos plus triviaux. Mauvais garçons, poètes, cocottes et demi-mondaines s'y pressaient en compagnie de leurs protecteurs, amants généreux et de passage. Au tournant du siècle, Le Rat mort connut une nouvelle clientèle, celle des lesbiennes qui sans ghettoïser le lieu, du moins dans les années 80, en firent cependant un de leurs points de ralliement. Le saphisme bénéficiant alors plus que l'homosexualité masculine d'une certaine bienveillance, la brasserie, qui faisait aussi bal certains soirs, accueillit des couples de femmes qui côtoyaient, sans être inquiétées, la bohème, les artistes et écrivains reconnus, comme Manet, Zola, Courbet, Huysmans et d'autres encore. Ce n'est qu'à la fin du siècle que le lieu devint lesbien au même titre que Le Tambourin ou La Souris. Ainsi, en 1898, Virmaître, historien prolix et journaliste, auteur entre autres ouvrages de *Portraits pittoresques de Paris*, écrivait cette fois dans *Milles Saturne*: «Le Café du rat mort que tout Paris connaît fut primitivement le rendez-vous des artistes, mais comme au Tambourin, il dut abandonner la place devant le flot envahissant des femmes pour femmes... »

Toulouse-Lautrec ne manqua pas néanmoins (et même *a fortiori*!) d'en être un des clients les plus familiers, connu de tous, pour sa bonhomie et surtout son exubérance. Il y buvait de ces fameux cocktails qu'il affectionnait et n'hésitait pas à faire lui-même ses propres mélanges (il baptisa l'un d'entre eux «le tremblement de terre»!), de ceux qui au fil des années l'emportèrent.

Juste après sa sortie de la clinique Madrid où il fit une cure de désintoxication, il reprit ses vieilles habitudes et recommença très vite à boire et à retrouver ses bonnes connaissances, celles avec lesquelles il se sentait sûrement moins seul, mais celles aussi qui lui donnaient sur le motif les plus beaux sujets de peinture. Son séjour ne fut cependant pas sans dommages. Toulouse-Lautrec perdit de l'assurance, se sentit plus fragile, et sa peinture elle-même s'en ressentit fortement. Toute la critique de l'époque, en 1899, constata que son travail n'avait plus la même vivacité, que ses toiles s'empâtaient, et que sa peinture rejoignait une forme d'expressionnisme brutal, qu'il était parvenu à éviter dans ses œuvres précédentes. Ainsi peignit-il Lucy Jourdan, une danseuse de cabaret entretenue. La toile qui date de 1899, intitulée *En cabinet privé au Rat mort*, met en scène la jeune femme près de laquelle se trouve Charles Conder, l'ami d'Henri, ancien élève de l'atelier Cormon, qui est, comme le fait souvent le peintre, coupé à moitié: seule triomphe Lucy, peinte à traits gras, dans une violence de couleurs



proche de la trivialité, comme si Toulouse-Lautrec voulait peindre là une scène tragique et douloureuse, semblable à l'esthétique de James Ensor ou plus loin dans l'histoire de l'art, celle des Goya de cour. Le tableau est une charge non pas contre Lucy, mais contre un monde qui se défait, et s'enfonce dans une gaieté de façade, et dont la nature morte près de Lucy rappelle le message délivré par les vanités d'autrefois. Les amants supposés semblent s'ignorer, la jeune femme, cocotte célèbre de Montmartre, porte avec elle toute sa morgue de femme arrivée au sommet de sa hiérarchie. L'intensité des couleurs écrase la scène, lui donne sa signification dramatique: le peintre n'apporte comme toujours aucune sanction morale, il est le voyeur et le conteur d'une scène ordinaire qu'il a su capter, comme il sait le faire, au détour d'un regard, dans une hâte fébrile. Toute sa technique, bien rodée désormais, est retenue là, mais avec une âpreté et une virulence assez rares chez lui.

La légèreté du col de mousseline qu'il a peint, la coiffe de gaze qui entoure et cache ses cheveux rouges, le nœud faussement joyeux qui la retient, contrastent avec une lourdeur générale: ce n'est plus «Casque d'or», hiératique et fière, c'est un portrait qui trahit l'affaissement des chairs et de l'esprit, une atroce fatigue qu'il a décelée chez son modèle.

PAGE 92
Henri de Toulouse-Lautrec, publicité pour P. Sescrau, photographe, 1896, collection Le Vieux Montmartre

PAGE 93
Henri de Toulouse-Lautrec, *Au rat mort*, 1899, 55,1 x 46 cm, Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, Londres



THÉÂTRE DES VARIÉTÉS 7, BOULEVARD MONTMARTRE

C'est dans sa gloire éphémère d'actrice au Théâtre des Variétés que Toulouse-Lautrec s'exalte pour une jeune comédienne, Marcelle Lender, qui interprète alors l'épouse du roi dans l'opéra-bouffe *Chilpéric* du compositeur Hervé et remporte un succès phénoménal grâce à la publicité que lui prodigue alors le Prince de Galles. Marcelle Lender fait alors partie de la troupe prestigieuse que son directeur, Fernand Samuel, a composée autour de lui: Réjane, Mistinguett, Ève Lavallière, Jeanne Granier, etc. Il y fait représenter opéras-bouffes et vaudevilles, particulièrement l'inépuisable Jacques Offenbach, avec ses librettistes préférés, Meilhac et Halévy. Toulouse-Lautrec se rend à plusieurs représentations de *Chilpéric*, repris en 1895, prétendument fasciné par le dos de l'artiste, mais en vérité plutôt pour sa chute de reins! («Regarde bien, disait-il à un de ses amis, Romain Coolus, qui s'étonnait d'un tel intérêt pour un opéra somme toute médiocre malgré le succès populaire, tu verras rarement une chose aussi magnifique»). Il rejoint régulièrement, après les représentations, le Café Viel où la jeune artiste a ses habitudes. Invité à sa table, il enchante la conversation de son esprit sans pour autant parler du spectacle qu'il est censé venu voir. Marcelle Lender rapporte dans ses *Mémoires* cette rencontre qui l'étonne: «Lautrec ne me fait aucun compliment sur mon talent, ni sur le rôle que je tiens dans *Chilpéric*, qu'il vient d'entendre. Il ne cesse de me regarder avec une insistance gênante. Il mange un peu de jambon et tout un bocal de cornichons. Il se verse de larges rasades de bourgogne qu'il boit d'un seul trait ».

Un soir cependant, il lui fait parvenir un bouquet de fleurs dans sa loge, accompagné d'un billet dans lequel, et s'enhardissant, il l'invite à souper. Elle lui fait répondre qu'elle serait ravie de l'avoir à sa table prochainement. Toulouse-

PAGE 94

Henri de Toulouse-Lautrec,
Mademoiselle Lender, 1895,
33 x 24,5 cm, Ateneum Art Museum,
Helsinki



PAGE 96

Marcelle Lender dans la pièce
La Layette, photo extraite du journal
« Le Théâtre » de mars 1900

PAGE 97

Henri de Toulouse-Lautrec, *Marcelle Lender dansant le pas du Boléro*, dans « *Chilpéric* », 1895, 145 x 149 cm
National Gallery of Art, Washington DC

Lautrec s'y rend en hâte, fait la conversation, comme d'habitude, fort de son talent inné de conteur. Puis s'en va sans pour autant évoquer avec son hôtesse la raison pour laquelle il a souhaité la rencontrer...

En réalité, Toulouse-Lautrec ne cesse de travailler sur Lender. Il remplit secrètement de nombreux petits carnets de croquis et s'est attelé à une huile sur toile d'un format assez conséquent intitulée *Marcelle Lender dansant le boléro de Chilpéric*, 1896-1896 (145 sur 149,80) représentant l'actrice en pleine action. Au premier plan, elle apparaît toute à sa danse, la robe virevolte, tandis qu'autour d'elle, des personnages la regardent: figés comme des masques antiques, ils admirent l'énergie de la danseuse, sa grâce délicieuse, mais toute la toile est emportée dans ce conflit habituel chez Toulouse-Lautrec, celui des flux de vie et de mort, de vérité et d'illusion qui sont le cœur de son œuvre. La toile retrouve les visages burlesques de James Ensor que Lautrec admire beaucoup, mais il ajoute à cette galerie de personnages une force nouvelle qui semble triompher de tout, et que Marcelle Lender incarne souverainement: les multiples jupons de tulle rose mettent à vif, comme un cœur sanglant, sa puissance vitale à laquelle font écho la grosse fleur plantée dans ses cheveux, et sa poitrine (le fameux « dos » pour quoi il venait si souvent au spectacle!), offert à ses admirateurs comme un énorme refuge. Le visage de Lender ressemble beaucoup à ceux de Yvette Guilbert et de Jane Avril, le maquillage outrancier la rend spectrale, les traits sont vifs et nerveux, la bouche souffre et les yeux sont perdus... Mais ce qui compte pour le peintre avant tout, c'est la résistance aux assauts cruels du temps. Le visage est emporté par une sorte de solitude profonde, mais la vie (peut-être le plus grand défi de Toulouse-Lautrec) ne renonce pas.

Les figures féminines qui entourent Toulouse-Lautrec forment ainsi à leur manière une sorte de galerie amoureuse dans laquelle, « Elles », comme il les appelait, lui ont offert, outre quelquefois leurs charmes, avant tout cette consolation qui lui a permis de vivre par-delà sa douleur et sa solitude. Lui le nain, le malformé, qui dut essuyer tant de sarcasmes et de moqueries, fut le grand aimé des plus célèbres artistes du Paris de la Belle Époque. Elles lui furent toutes reconnaissantes, parce qu'il était arrivé à les sublimer et à les saisir par l'acuité de son trait, et par la hardiesse de ses pinceaux à les représenter spirituellement, et non pas comme des filles trop libres que la bourgeoisie ne fréquentait que lorsqu'elles se produisaient sur les estrades. En réalité, Jane Avril, Loïe Fuller, Yvette Guilbert, la Goulue, Marcelle Lender passèrent à la postérité grâce au talent de Toulouse-Lautrec. C'est lui qui, de tous les commentateurs de l'époque, caricaturistes, chroniqueurs mondains, poètes de la Butte, sut le mieux reconnaître et leur rendre leur beauté intérieure, au-delà de leurs costumes de scène.



Celles qui, avant lui, juste à la naissance du phénomène des cabarets, étaient exhibées, gardaient l'anonymat ou bien étaient désignées par un sobriquet ou un caractère. Indifférenciées, elles étaient fondues dans le corps de ballet ou de la troupe, et aucune figure marquante, « humaine », ne s'en dégageait. Avec Toulouse-Lautrec, des visages apparurent, se distinguèrent et révélèrent une humanité profonde. Fallait-il que ce fût alors un infirme, un artiste « maudit » qui accomplît ce miracle? Celui de l'apparition du visage, celui de la profondeur de l'humain ?



LE CHAT NOIR

84, BD DE ROCHECHOUART (1881-1885)
12, RUE DE LAVAL (1885-1896)
68, BD. DE CLICHY (1896-1897)

Trois adresses pour ce célèbre cabaret qui connut ses heures de gloire à Montmartre. Haut lieu de chanson française inaugural du cabaret, il est créé par Rodolphe Salis, originaire de Châtellerauld, et qui, jeune homme, « monte » à Paris pour y faire fortune. Créatif et bon dessinateur, il devient d'abord illustrateur d'images pieuses dans le quartier de Saint-Sulpice puis se lance dans la grande aventure de sa vie: la création d'un cabaret. D'abord installé dans son propre lieu, boulevard de Rochechouart, en rez-de-chaussée, là où se trouvait un guichet de la poste, le nouvel établissement annonce un débit de boissons entièrement voué à l'art. Son but, attirer à lui la jeune bohème du quartier, et faire de ce lieu le dernier « endroit à la mode ». Excentricités et originalités sont au programme. Un employé déguisé en garde suisse veille sur l'entrée, les serveurs sont habillés en académiciens, les jeunes artistes, peintres et poètes du quartier, s'y pressent: le cabaret est lancé. Salis le baptise

PAGE 98

Théophile-Alexandre Steinlen, *Affiche pour la Tournée du Chat Noir*, 1896, collection Le Vieux Montmartre