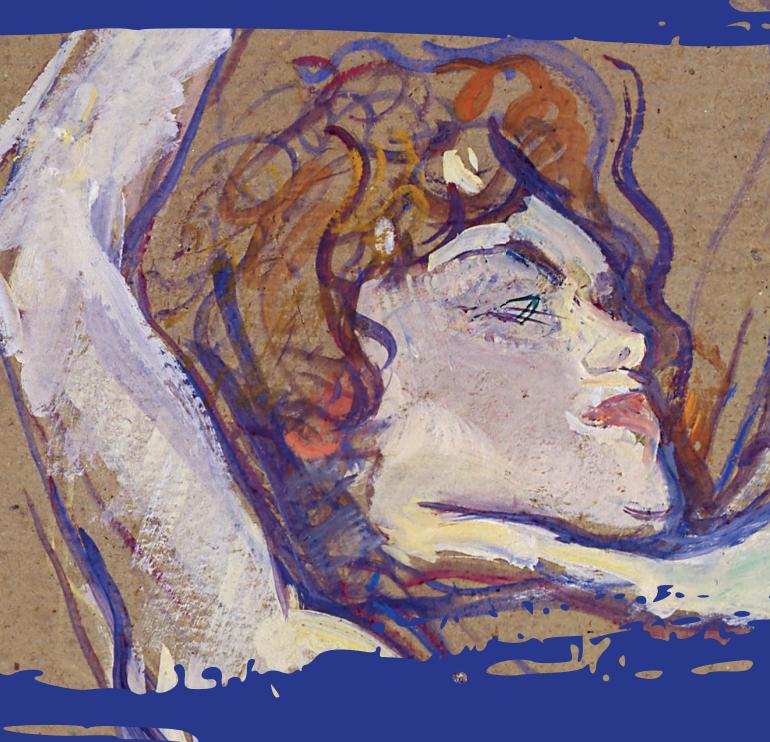


11 décembre 2025



Museu d'Història de Girona

Un phare entre deux mondes.
Six œuvres du Musée

Toulouse-Lautrec

d'Albi en visite à Gérone.

Un phare entre deux mondes. Six œuvres du Musée Toulouse-Lautrec d'Albi en visite à Gérone est une production du Musée d'Histoire de Gérone, réalisée en collaboration avec le Musée Toulouse-Lautrec d'Albi à l'occasion du quarantième anniversaire du jumelage entre les villes de Gérone et d'Albi.

Français

08 mars 2026

Un phare entre deux mondes. Six œuvres du Musée Toulouse-Lautrec d'Albi en visite à Gérone est une production du Musée d'Histoire de Gérone, réalisée en collaboration avec le Musée Toulouse-Lautrec d'Albi à l'occasion du quarantième anniversaire du jumelage entre les villes de Gérone et d'Albi.

De tous les artistes qui ont contribué à établir les fondements de l'imaginaire moderne, peu transmettent un magnétisme aussi puissant qu'Henri de Toulouse-Lautrec (Albi, 1864 - Saint-André-du-Bois, 1901). À l'instar de ses prédécesseurs impressionnistes, il va aussi jouer des effets éphémères, lumineux et dynamiques que lui offrait le Paris de la fin du siècle, entre ses cafés, cabarets, théâtres et cirques, qu'il a saisis dans des affiches inoubliables, et le spectacle effervescent de la vie de rue. Mais tandis que nombre de ses collègues dépeignaient l'atmosphère hétéroclite des spectacles populaires émergents du point de vue de bourgeois infiltrés dans un monde qui n'était pas le leur, Toulouse-Lautrec représentait les chanteurs, danseuses et prostituées tels qu'ils étaient : frénétiques et brillants sur scène, disgracieux et épuisés dans l'intimité. L'influence de ce peintre d'origine aristocratique (le nom de famille révèle déjà ses liens avec les comtes de Toulouse), qui a renoncé à ses priviléges de classe pour se plonger dans la bohème intrinsèque de Montmartre, a été l'une des plus profondes et des plus durables de l'art du XXe siècle.

À l'occasion du quarantième anniversaire du jumelage entre Albi et Gérone, nous présentons six œuvres de Toulouse-Lautrec, exceptionnellement prêtées par le musée de sa ville natale, qui permettent d'apprécier de plus près certains des motifs forgés dans le creuset parisien, du regard renouvelé sur le paysage naturel et urbain à l'émergence de nouvelles intimités et stratégies visuelles inspirées par la culture de masse, et de les relier à une quarantaine d'œuvres d'artistes catalans issus des collections du Musée d'Histoire de Gérone influencés, de près ou de loin, par celles-ci. Il n'y a que six œuvres mais elles proviennent du seul musée au monde consacré à Toulouse-Lautrec et sont représentatives, bien que peu connues, de certains des thèmes les plus importants de la carrière de l'artiste qui a contribué de manière décisive, grâce à la diffusion de ses lithographies et affiches, à perpétuer avec une plasticité inhabituelle ce que l'on appelait « l'esprit de Montmartre ». À la fin du XIXe siècle, traduire l'atmosphère de cette colline,

Direction MHG	Médiation
Sílvia Planas Marcé	Inty Buelvas
Commissariat et textes	Montage
Eva Vàzquez	Quim Gironella
Design muséographique	Impression et signalétique
aeioupuntcat	David Llucià, Vidcus
Coordination MHG	Traductions
Fanny Estela Peña	SeproTec, traducció i interpretació S.L.U.
Administration MHG	Conservation – restauration
Jordi Busquets Morillo i	Laia Roca i Idoia Tantull
Olga Palahí Mora	
Communication et activités	Peinture
MHG	Víctor Molas
Carme Irla Saura	Menuiserie
Maintenance MHG	Xevi Martin Aurich
Sergi Ferrer García	Nettoyage
Accueil du public	Serveo Servicios Auxiliares
Actiescola SL	

où se côtoyaient misère et ambition, grotesque et tendresse, crime et mélancolie, revenait à poser les fondements d'un art résolument moderne. Il n'est pas surprenant que la plupart des artistes catalans installés à Paris à partir de 1900 aient été inspirés par les solutions formelles de Toulouse-Lautrec.

Dans certains cas, comme chez Pablo Picasso, Manolo Hugué, Enric Casanova, Ramon Pichot, Ricard Guinó, Joaquim Sunyer, Isidre Nonell ou le marchand d'art Josep Dalmau, qui ont longuement séjourné dans le Paris de cette époque, l'empreinte de Toulouse-Lautrec est perceptible. Ainsi, même les artistes qui n'ont pas connu l'effervescence de la capitale culturelle de l'Europe du XXe siècle, ou qui ne s'y sont installés que plus tard, reflètent l'atmosphère de changement qui régnait dans des villes aussi éloignées que Gérone. L'énorme diffusion des magazines illustrés, avec la sophistication croissante des systèmes de reproduction mécanique, ainsi que l'arrivée, également en Catalogne, de la passion pour les estampes japonaises qui avaient tant séduit le cercle de Toulouse-Lautrec à travers le collectionnisme, les affiches et même la mode, ainsi que l'influence décisive de la photographie, avec la commercialisation des premiers appareils photo maniables à usage privé qui avaient également inspiré au peintre d'Albi la capture du mouvement et les cadrages inattendus, se perçoivent dans les œuvres de nombreux autres artistes qui ne sont généralement pas inclus dans le canon de la modernité. Chez des paysagistes comme Eliseu Meifrèn ou Marià Vayreda, on perçoit déjà des échos de ces découvertes. C'est aussi le cas d'une peintre comme Pepita Teixidor, célébrée à Paris aux côtés de Ramon Casas et de Santiago Rusiñol, que la postérité a cantonné au genre floral sans trop s'attarder sur son immense talent pour le portrait et la capture des atmosphères. Dans ce jeu de correspondances entre l'art catalan et l'œuvre de Toulouse-Lautrec, un excellent dessinateur, aujourd'hui presque oublié, comme Marià Foix, trouve également sa place, en dépit d'avoir été l'un des illustrateurs les plus prolifiques et populaires de Barcelone à la fin du siècle, qui reflète le genre de

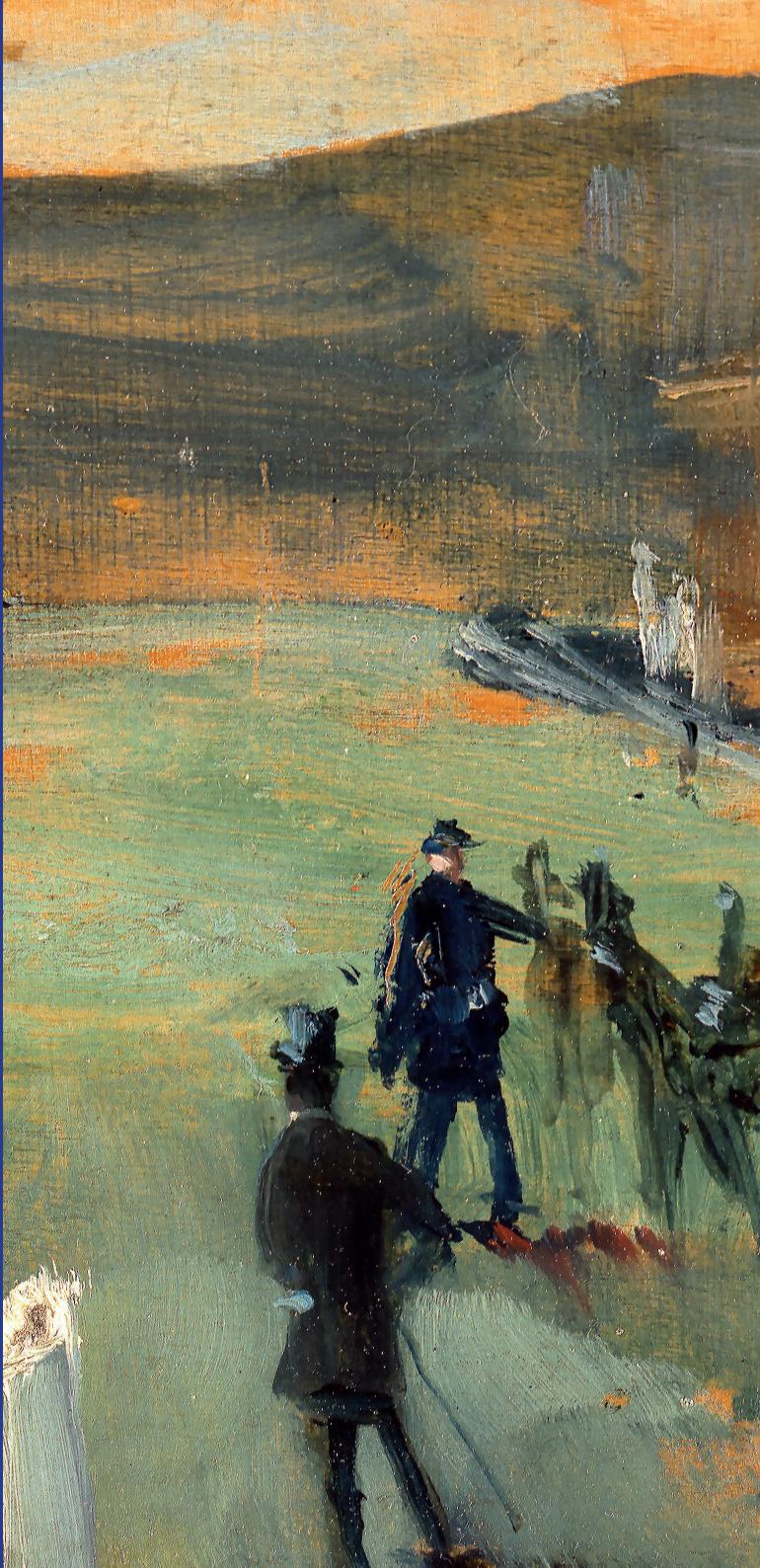
conventions sociales contre lesquelles les artistes, déterminés à les briser, ont dû lutter pour s'affirmer.

Nous avons veillé à ce que la sélection, organisée en cinq blocs thématiques, *Le monde, Le moi, Les autres, Les loisirs et Le corps*, ne se limite pas à une simple confrontation des différentes options adoptées par les artistes, dans un jeu fallacieux de similitudes et de différences entre le maître d'Albi et ses collègues de l'autre côté des Pyrénées, mais à ce qu'elle suscite un véritable dialogue autour des formes de représentation qui coexistaient au sein de l'une des périodes les plus stimulantes de l'histoire de l'art contemporain. Pour la même raison, le parcours se poursuit chronologiquement jusqu'aux années 1930, longtemps après la mort de Toulouse-Lautrec, lorsque l'évolution de certaines de ses conquêtes formelles culmine dans une certaine abstraction, comme chez Rafael Barradas, en passant par les leçons sur le corps féminin que le noucentisme s'appropriera d'artistes tels qu'Enric-Cristòfol Ricart ou encore Joan Llimona. L'exercice comparatiste met en lumière, en tout cas, un détail curieux : si la modernité est entrée à Paris par le spectacle des chansonnières, des diseuses de bonaventure, des prostituées et des modèles, en Catalogne toutefois, ce phénomène se formalise à travers la marchande de fruits et légumes, et la gitane. Dans notre contexte, le trait typique est inévitable : il adopte soit un langage mélancolique (les gitanes de Nonell) ou purement racial (les Manoles de Pichot), soit il s'incline pour le grotesque (les crétins de Boï) ou le costumbrisme du XIXe siècle (les scènes de marché).

Pris entre deux mondes, entre la lourdeur des formes de représentation instituées par la tradition et le désir de saisir la lumière et le scintillement fugace qu'ils avaient appris de références telles que Toulouse-Lautrec, tous ces artistes ont participé, dans la mesure de leur talent, à la définition de la modernité.

LE MONDE

Redéfinir le regard porté sur le paysage



En 1881, lorsqu'il peint *Aux courses*, Toulouse-Lautrec avait déjà commencé à fréquenter l'atelier de René Princeteau à Paris, un ami de son père spécialisé dans les scènes équestres et de chasse de la haute société, mais il est évident qu'il prenait ses distances avec le modèle stylisé et épique qui prédominait dans le genre. Dans son tableau, les chevaux au galop ne se distinguent qu'à l'arrière-plan, à peine quelques touches de couleur éclatantes, tandis que l'intérêt de l'artiste se porte sur les marges, sur les cavaliers attendant leur tour dans un coin du premier plan et, surtout, avec une audace inhabituelle, sur le grand vide entre les deux, la piste même de l'hippodrome où la course va démarrer à tout moment mais pas encore, délimitée par les diagonales des clôtures de chaque côté, derrière lesquelles un public compact, tel des ombres chinoises, dirige le regard vers l'horizon. Toulouse-Lautrec s'abstient de reproduire l'anecdote de l'action pour saisir l'attente, ce qui n'est pas visible car n'ayant pas encore eu lieu mais que l'on ressent déjà : les halètements des chevaux, la vitesse, la tension des cavaliers penchés sur leurs croupes. Lorsqu'il pénètre dans le monde du cirque, il utilise cette même ressource avec les clowns et les Amazones évoluant sur un côté, laissant le cercle de la piste exposé, ce vide qui adopte la matérialité d'un univers entier, comme le tourbillon de verts orangés du terrain de l'hippodrome, presque de la texture de l'étang de Giverny bien avant que Monet n'y installe son chevalet.

Les paysagistes catalans ont mis un certain temps à comprendre la leçon libératrice de Toulouse-Lautrec, qui devait tant à l'influence de la photographie et à ses cadres hasardeux. Mais certains commençaient déjà à s'inspirer de la découverte du vide dans la représentation de paysages sans grandeur ni verdure, bien qu'empreints d'une mélancolie romantique, comme Eliseu Meifrèn, avec *Paisatge marítim*, ou Marià Vayreda avec ses arbres tordus et solitaires. C'est surtout à partir du tournant du siècle, et aussi grâce aux grandes réformes urbaines, que les friches, qu'il s'agisse d'un

terrain vague abandonné, d'une rue non pavée ou d'un coin de place où le soleil ne pénétrait presque jamais, qu'allait être progressivement introduite dans la peinture, non plus comme une exception pittoresque ou comme symbole d'une laideur moralisatrice, mais comme un motif possédant en lui-même des valeurs plastiques, reflétant, autant que les conquêtes ostentatoires du progrès, avec leurs larges avenues et leurs foules, la complexité du monde nouvellement créé. C'est ce qu'a fait Joan Roig i Soler avec *Passeig de Sant Joan*, depuis une perspective si basse, forçant la diagonale des arbres, ce qui attire davantage l'attention sur le banc de sable au premier plan, ou encore ce que fera Isidre Nonell tout au long de sa vie, donnant de la visibilité aux exclus, même dans une scène de marché où les auvents opposent leur fragilité à l'apothéose constructive de l'époque, ou l'espèce de solitude urbaine que Manolo Hugué met en scène avec sa femme assise au bord d'un banc. Quelques années plus tard, un autre pionnier comme Rafael Barradas représentait la Porte d'Atocha comme un fouillis de figures géométriques colorées, presque une extension des touches nerveuses avec lesquelles Toulouse-Lautrec avait suggéré les cavaliers en pleine course, au loin. Et pourtant, celui qui lui ressemble le plus, même encore aujourd'hui, est Joaquim Mir avec son humble dessin exploratoire d'une coquille : une piste de cirque, avec le cadrage pareillement décalé, et le morceau de viande à l'intérieur de la coquille. Un monde inaperçu qui naît.



HENRI DE
TOULOUSE -
LAUTREC

Champ de course, 1881
Huile sur bois
26,9 x 33,9 cm
Musée Toulouse-Lautrec, Albi



ELISEU
MEIFRÈN

Paysage maritime, 1940
Huile sur bois
12,5 x 28,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00767. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



JOAN ROIG I
SOLER

Passeig de Sant Joan,
1901
Huile sur papier
17,5 x 22,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13874. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

**RAFAEL
BARRADAS**

Du Pacifique à la Puerta de Atocha, 1918

Huile sur toile

61 x 78,5 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13585. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



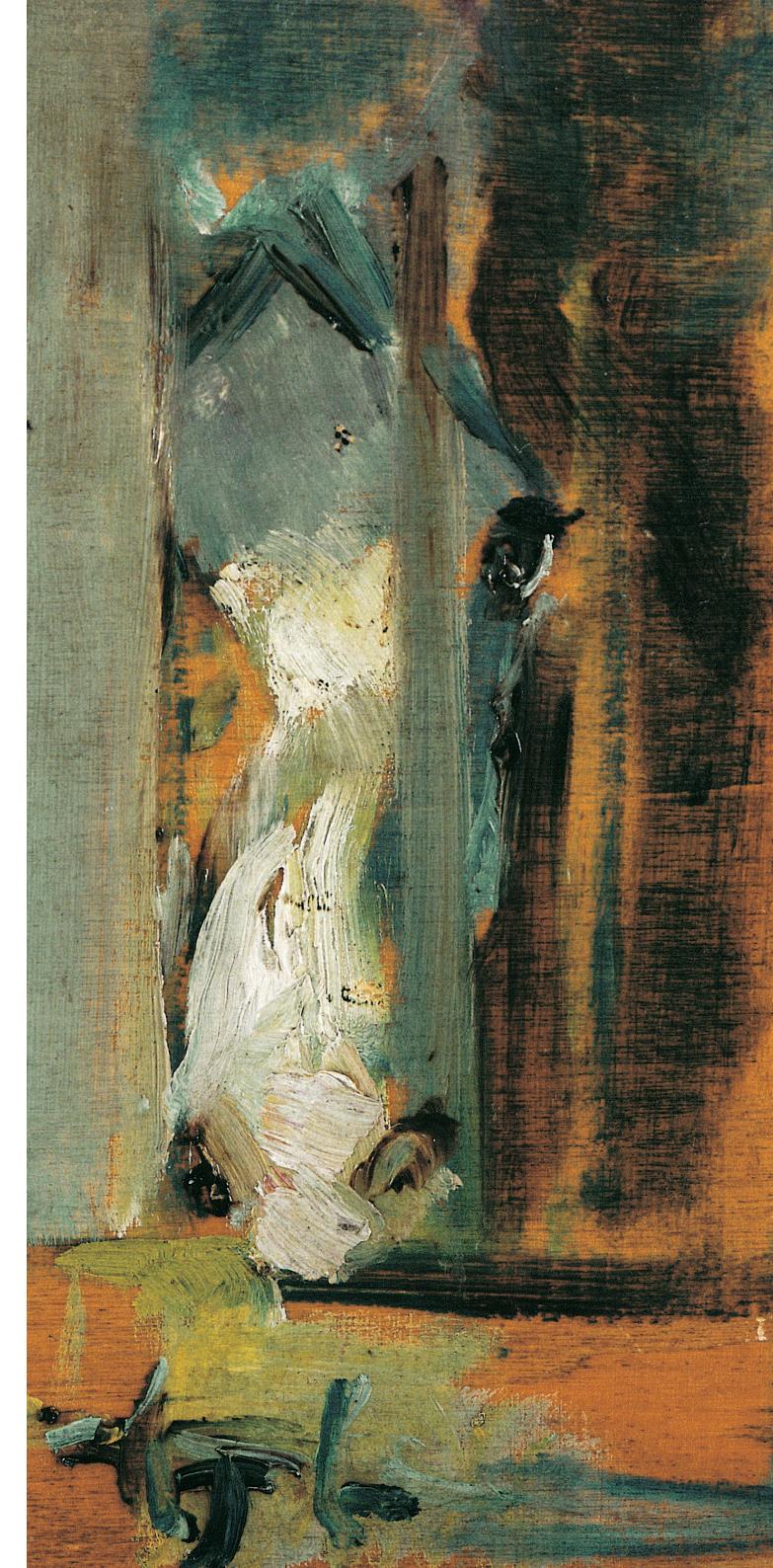
**JOAQUIM
MIR**

Coquille, s.d.

Crayon sur papier

12,5 x 19 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13823. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



Nouvelles formes
d'intimité

Ce sont deux œuvres sans lien apparent mais le fait est qu'en 1882, Toulouse-Lautrec consacre la même attention à la peinture du portrait de son ami d'enfance, Étienne Devismes, dans le jardin de Céleyran, l'une des propriétés familiales, et de la tête d'un cheval passant son nez à travers les barreaux d'une écurie du même domaine. La familiarité de l'artiste avec le monde animal, notamment les chevaux et les chiens, si fréquents dans les demeures de campagne de la noblesse, et plus encore dans la sienne, où son père, le comte Alphonse de Toulouse-Lautrec, grand amateur de fauconnerie, mesurait ses possessions à coups de longues chevauchées et de parties de chasse, n'explique que partiellement pourquoi ce cheval en cage, avec le simple détail d'une goutte de lumière noire scintillant dans un œil, transmet un sentiment d'impuissance, d'agitation, de supplication et de noblesse, tout à la fois, si puissant. Bien que la maladie congénitale qui ravageait son corps l'empêchât de participer aux divertissements sportifs typiques de sa classe sociale, comme l'équitation, Toulouse-Lautrec traitait les animaux, et en particulier les chevaux, qui réapparaîtraient splendidement dans ses scènes de cirque, avec une grande affection et une connaissance anatomique approfondie qui, comme dans cette œuvre, acquérait même des valeurs psychologiques.

En comparaison, l'ami d'enfance, futur écrivain dont il illustrera plusieurs des histoires, est présenté de profil, de manière si abrupte que l'on remarque davantage son dos et son cou, comme s'il avait été surpris en plein moment de distraction ou en train de poser pour quelqu'un d'autre. Ces approches à la fois décontractées et intrépides, impensables pour le dogmatisme académique, doivent beaucoup à l'émergence de la photographie, qui intéressa tant d'artistes à la fin du siècle et que l'on retrouve dans la figure d'une femme endormie de Francesc Gimeno, la tête affaissée sur l'épaule la plus éloignée du regard du spectateur, de sorte que la carotide et la mâchoire sont

davantage mises en valeur que le profil, ou encore dans *Retrat femení* de Pere Borrell del Caso, ce grand artiste mineur, chez qui l'identité de la femme compte moins, à des fins plastiques, que le geste nonchalant avec lequel elle semble ajuster son châle, la tache sombre qui domine la scène, pour ne livrer qu'un aperçu d'un visage qui, au lieu de se montrer, se retire plutôt. On voit également de profil la jeune mariée que Pepita Teixidor a aperçue en train de remettre en place son voile dans une lumineuse galerie de treille, un jeu de transparences délicates qui rappelle énormément le portrait de *Misia Natanson au piano*, du Musée de Bern, qu'avait peint Toulouse-Lautrec en 1897.

Au tournant du siècle, l'affirmation de l'individualité, des artistes eux-mêmes, de leur cercle le plus proche mais aussi des personnes anonymes qu'ils rencontraient sur leur chemin, en opposition ouverte au portrait de type courtois que les salons officiels promouvaient encore, était une preuve supplémentaire de la subversion des normes établies et d'un engagement envers une nouveauté révolutionnaire. Les représentations d'artistes dans leurs ateliers, souvent dans des pièces pauvres, exiguës et désordonnées, comme celle de Carles Casagomas, prolifèrent à cette époque, à la fois projections d'états mentaux introspectifs et autoportraits peu complaisants, tel celui de Gimeno lui-même, âgé et quelque peu négligé, presque contemporain du dessin que Ricard Guinó fera du vieux Pierre-Auguste Renoir, avec lequel il collaborera pour créer l'une des collections de sculptures les plus intéressantes de l'art du moment, avec son bérét élimé et ses joues creuses... Un autre portrait de profil, comme si la frontalité, qui revient à dire des certitudes absolues, n'était plus possible, sauf à l'intérieur d'un œil qui fulgure.

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Cheval derrière une porte à claire voie, 1882

Huile sur bois
22 x 29,5 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi



HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC

Étienne Devismes, 1882

Huile sur toile
60,5 x 49,3 cm

Musée Toulouse-Lautrec, Albi



CARLES CASAGEMAS

L'atelier du peintre, 1900

Aquarelle sur papier
25 x 35,5 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 14091. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



FRANCESC GIMENO

Figure féminine, s.d.

Huile sur toile
41 x 33 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 02089. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



PEPITA TEIXIDOR

Mariée avec paysage, s.d.

Huile sur toile
43,5 x 59 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 14701. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)





Cela faisait moins de cinq ans qu'Érik Satie s'était assis à l'harmonium poussiéreux que Santiago Rusiñol et Ramon Casas possédaient dans leur atelier partagé du Moulin de la Galette pour interpréter, devant la perplexité de ses nouveaux amis catalans, l'une de ses *Sarabandes* ou encore une *Gymnopédie*. Toulouse-Lautrec, aussi jeune qu'eux mais bien plus fragile suite à une fracture des deux fémurs qui avait révélé la maladie dégénérative dont il souffrait, se reposait, comme chaque saison, au château de Malromé appartenant à sa mère, Adèle Zoë Tapié de Céleyran, à quelques kilomètres du non moins somptueux château de Respide, refuge champêtre de sa tante, Cécile Bourlet de Saint-Aubin, veuve de celui qui avait été préfet de la Gironde, Ernest Pascal. Lors d'une des visites de Madame Pascal à Malromé, en 1895, Toulouse-Lautrec la peint, toute sobre, presque funèbre, en train de jouer du piano devant une partition que l'on imagine beaucoup plus conventionnelle que celles composées par Satie. Le prestige que la postérité a accordé aux conquêtes exaltantes des Modernes a empêché d'apprécier combien ils fraternisaient, que ce soit par des liens de sang, de nécessité ou d'ambition, avec la société bourgeoise et bien-pensante qu'ils étaient venus combattre. Nous savons déjà comment Rusiñol, Casas et Nonell ont entretenu leur esprit bohème grâce aux tissus et aux pâtes provenant de leurs entreprises familiales respectives. Toulouse-Lautrec menait cette vie de château, parmi des femmes pieuses et des hommes en habits, qu'il alternait sans trop d'obstacles, quoique toujours soumis à la surveillance vigilante de sa mère, avec l'atmosphère chargée des cabarets, du cirque et des bordels de Montmartre.

Les portraits de dames respectables et de dandys coiffés d'un haut-de-forme font partie de l'iconographie de la modernité de la fin du siècle car la montée de la bourgeoisie y jouait également un rôle décisif, que ce soit en tant que mécènes, clients, collectionneurs, dilettantes ou même amis. Le fait qu'elle apparaisse dans l'œuvre

d'artistes que l'on supposait les plus réticents à perpétuer la tradition ne fait que confirmer, à y regarder de plus près, le statut de pouvoir qu'ils lui conféraient encore. Le portrait de Miquel Collell peint par Teresa Puxan en 1892, avec la frontalité frénétique qui était à la mode au XIXe siècle, n'a rien à voir avec ce que Juan Gris dessinera trente ans plus tard d'un des danseurs de Serge Diaghilev, avec un menton bien marqué et vêtu d'une veste de costume et d'une cravate. D'une manière inattendue, les deux hommes, à un demi-siècle d'intervalle, partagent la même formalité émouvable. Le costumbrisme catalan du XIXe siècle avait contribué à instiller, bien avant ce qui sera l'avant-garde, quelques gouttes de sarcasme dans la société de l'époque, pouvant donner lieu à des scènes satiriques et même à une critique latente des mœurs et coutumes des classes aisées. C'est ce que l'on perçoit dans nombre des dessins que Marià Foix a publiés dans *L'Esquella de la Torratxa* avec le titre générique de « La nostra gent » (Notre peuple), dans lesquels, plutôt que de bénir des institutions intouchables telles que la famille, il semble s'en moquer et, par conséquent, les remettre en question, à travers des images d'adultère, d'ivresse et d'abus. La Bohème et la bourgeoisie non seulement coexistaient, mais fraternisaient souvent. L'esprit moderne, en tout cas, a contribué à conférer une certaine noblesse à des personnes anonymes ou marginales. Mais si les artistes parisiens ont opté avant tout pour des femmes de cabaret et des modèles, les catalans ont introduit leur propre particularité : la marchande de fruits et légumes, et la gitane, comme Nonell, comme Pichot. Au fond, l'avant-garde catalane n'est rien d'autre qu'une évolution exacerbée du *costumbrismo*.



HENRI DE
TOULOUSE-
LAUTREC

Madame Pascal au piano,
1895

Huile sur carton
87,2 x 70 cm.

Musée Toulouse-Lautrec,
Albi



JUAN GRIS

Portrait d'un danseur des
ballets Diaghilev, 1921

Crayon fusain sur papier
37 x 29 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13758. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

Les spectacles de la modernité

MARÍA FOIX

Madame, 1900
Crayon fusain sur papier
28,3 x 18,5 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00426. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)



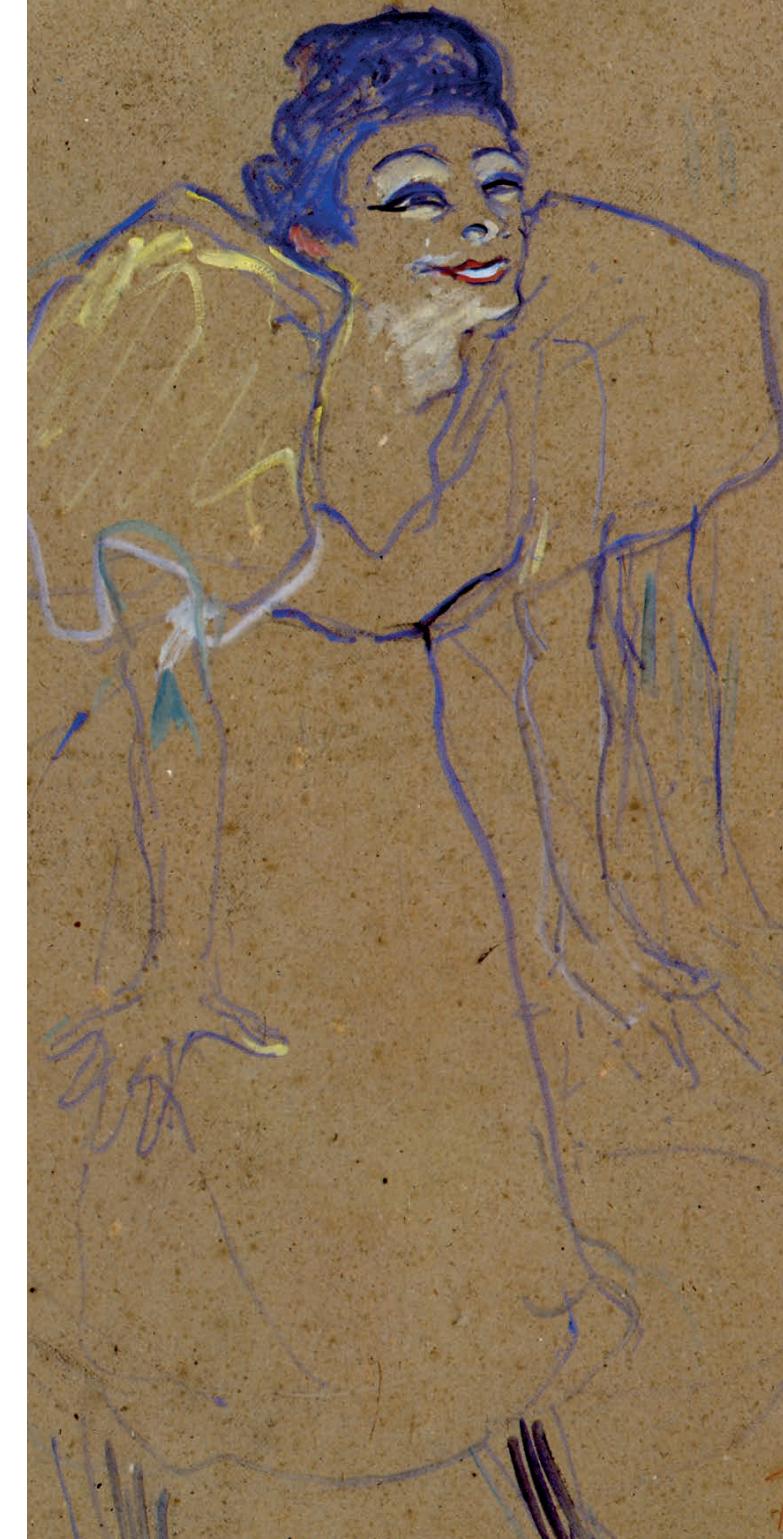
JOSEP DALMAU

Fille, c. 1902
Crayon sur papier
16,8 x 11 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13650. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



ISIDRE NONELL

Gitane, s.d.
Sanguine sur papier
32,2 x 21,2 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13846. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



Les formes de divertissement apparues à Montmartre à la fin du XIXe siècle, des chansons de manubrium aux théâtres d'ombres en passant par les acrobaties de cirque, ont constitué l'un des substrats les plus féconds sur lesquels les artistes du tournant du siècle ont fondé l'imaginaire des temps nouveaux. Toulouse-Lautrec s'est tellement attaché à ce monde de paillettes, de maquillage extravagant, de jupes volantes et de lumières au gaz qu'on pourrait même se demander si ce n'est pas lui qui en a tracé les grandes lignes, et si la réalité n'a pas ensuite reproduit ses croquis. De fait, aucun autre artiste n'a été aussi fidèle aux spectacles à la mode, de ceux offerts à l'Ambassadeur ou le Mirliton du chansonnier Aristide Bruant au Moulin Rouge fondé par Josep Oller, originaire de Terrassa, où d'ailleurs, Toulouse-Lautrec avait toujours une table de réservée. Le dessin de Polaire, en 1895, publié en couverture de l'hebdomadaire humoristique *Le Rire* cette même année, avant qu'elle ne soit connue de tous pour avoir incarné Claudine et son amie et écrivaine Colette au cinéma, n'a pas obtenu la célébrité qu'ont donné à Toulouse-Lautrec les œuvres dédiées à exalter les dons et amitiés d'autres artistes de la nuit, comme Jane Avril, Yvette Guilbert ou La Goule, ni les sketches qui incarnaient l'attachement ressenti pour les clownneries de Foottit et Chocolat. Et pourtant, en quelques traits de noir et blanc, il saisit la personnalité de cette chanteuse née à Alger sous le nom d'Émilie-Marie Bouchaud, qui accentuait ses origines en maquillant ses yeux à l'égyptienne, comme celui que Toulouse-Lautrec dessine avec une délibération absolue, et qui se distinguait, outre une taille si fine qu'elle en était presque suffocante, par ses interprétations théâtrales, que le peintre concentre sur la tension de ses bras, se terminant par des mains en forme de griffes.

Certains des artistes catalans qui s'installèrent à Paris au début du XXe siècle eurent le temps de connaître la lie de ce milieu montmartrois qui commençait à être absorbée par le pittoresque touristique qui avait remplacé l'attrait culturel

du Grand Tour par l'excitation des spectacles interdits favorisant les nouvelles concentrations urbaines. Le galeriste et marchand d'art Josep Dalmau, alors qu'il aspirait encore à se faire un nom en tant qu'artiste, était l'un d'eux, avec ses croquis de femmes débraillées se contorsionnant comme Polaire sur scène. Le sculpteur Enric Casanovas en était un autre, bien qu'il observât déjà les femmes dans les cafés, davantage sous l'influence de la période bleue de son ami Picasso qu'avec la vitalité de Toulouse-Lautrec. Il ne fallut pas longtemps avant que Picasso lui-même et ses épigones ne considèrent le monde du divertissement avec les yeux d'un géomètre, comme le ferait Rafael Barradas avec son croquis rhomboïdal d'un arlequin qui, par ailleurs, démontre comment les modèles et les rideaux de scène de théâtre ont remplacé l'apothéose de l'art de l'affiche comme l'un des principaux moyens d'introduire la modernité. D'autres ont mis un peu plus de temps pour ajouter une subtile note d'humour, comme Xavier Nogués avec son dessin de trois musiciens essayant d'émoi-voir avec leur sérenade une Vénus absorbée par sa propre beauté, comme s'il était encore possible de réveiller un monde qui se mourait.

HENRI DE
TOULOUSE-
LAUTREC

Mademoiselle Polaire,
1895
Huile sur carton
66,8 x 52 cm
Musée Toulouse-
Lautrec, Albi



ENRIC
CASANOVAS

Femme assise (París), c.
1904
Aquarelle et crayon sur
papier
23 x 12 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13607. Col·lecció
Rafael i Maria Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



MARIÀ
FOIX

Scène nocturne, 1895
Encre de Chine sur
papier
19,5 x 12,2 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00436. Fundació
Margarita Marsà. (Raül
Costal Julià)



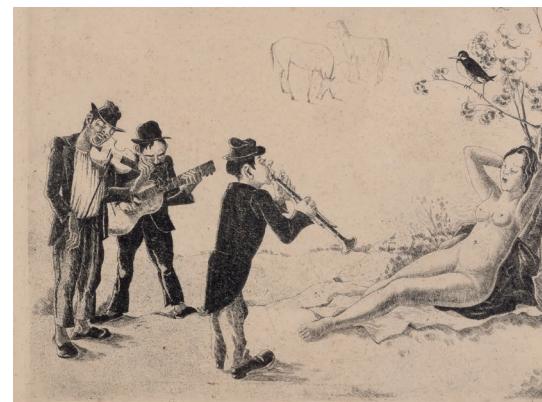
RAFAEL
BARRADAS

Arlequin, 1920
Encre de seiche et pastel
sur papier
26 x 18 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 13588. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



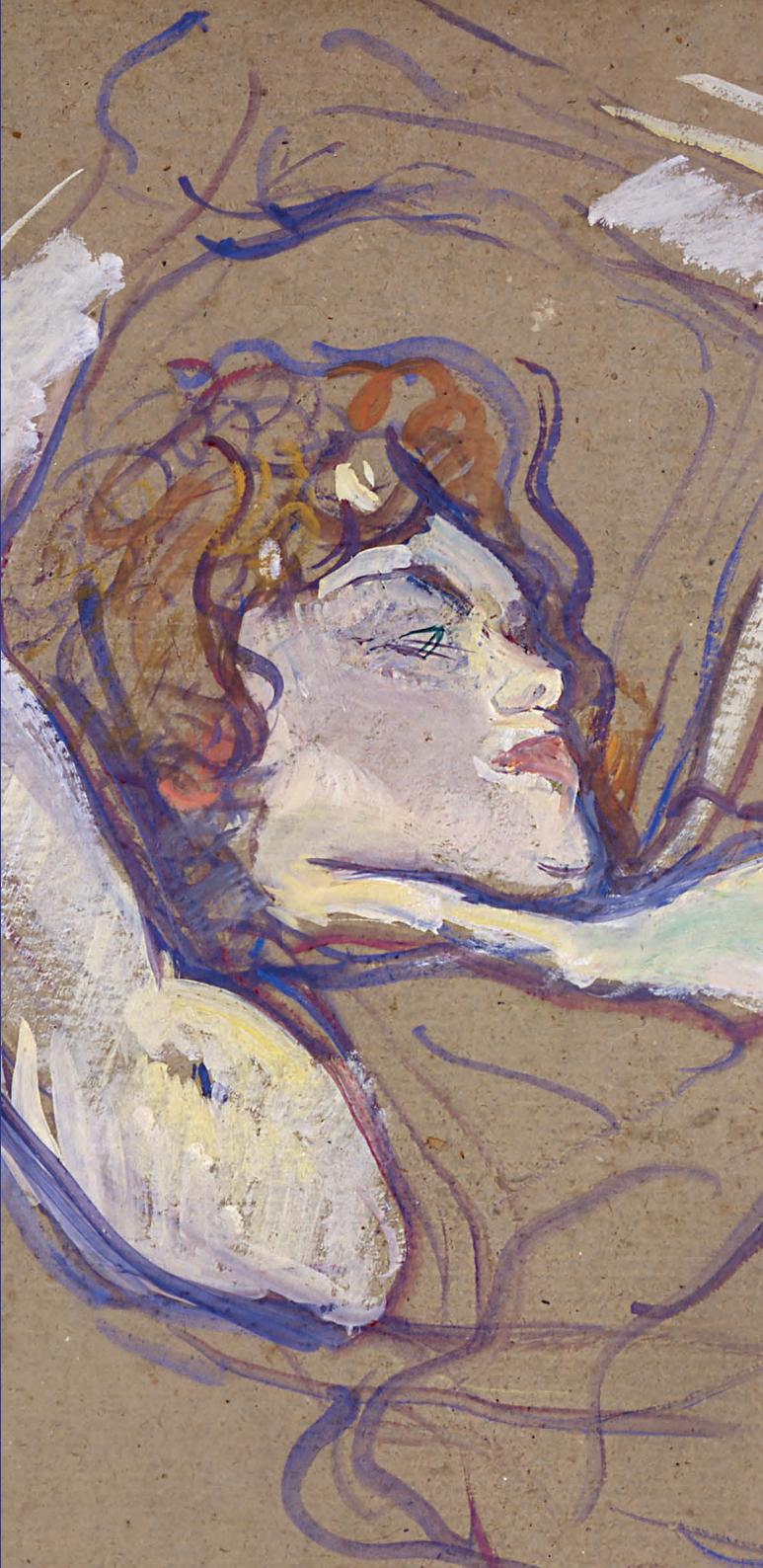
XAVIER
NOGUÉS

*Concert. Trois musiciens
et Vénus*, 1934
Gravure
39 x 44 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 14492. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



LE CORPS

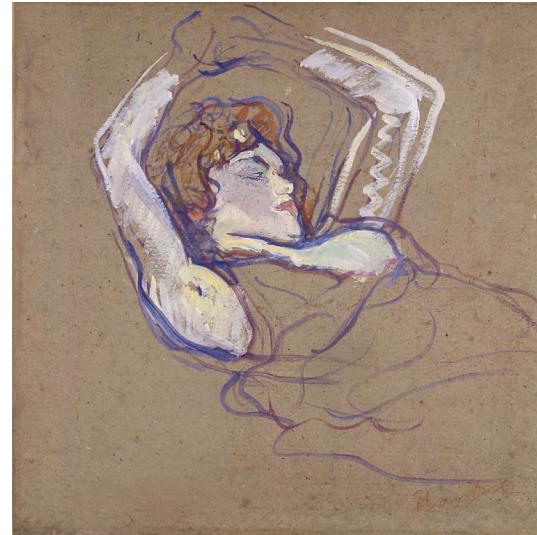
La féminité comme domaine de recherche visuelle



La présence des modèles, d'artistes de variétés et de prostituées favorisait une proximité sans précédent avec les corps féminins, dans leur expression la plus débridée, spontanée et pas toujours flatteuse. Le canon de la beauté s'est transformé pour intégrer la somnolence, la maladie, la solitude et l'ennui. C'est le cas des danseuses d'Edgar Degas, une des grandes références de Toulouse-Lautrec, ou des innombrables femmes se lavant dans le vase de nuit de Degas lui-même ou de Pierre Bonnard, mais aussi de l'approche presque fraternelle du monde des bordels et, par conséquent, d'un érotisme involontaire, sans concupiscence ni voiles mythologiques. Bien que les premières maisons closes soient entrées dans l'œuvre de Toulouse-Lautrec en 1886, ce n'est que dans les années 1890 qu'elles constituèrent un répertoire à part entière, qui culmina avec la publication de l'album *Elles*, à partir de 1896. C'est le moment où il dessine cette femme allongée, abandonnée à la lassitude de son corps, alors qu'il ne semble plus y avoir de témoins dans la pièce ni de clients à satisfaire. L'ambiguïté de ces scènes d'alcôve, généralement interprétées – avec une idéalisation absente de l'œuvre de Toulouse-Lautrec – comme un signe de la complicité entre l'artiste et les prostituées, si habituées à sa présence inoffensive qu'elles lui donnaient accès à leurs espaces privés comme si elles étaient encore seules, dissimule le désir qu'elles éveillaient aussi chez cet homme, malgré sa constitution difforme. Finalement, outre l'alcoolisme, l'artiste succombera aux effets dévastateurs de la syphilis, autrement dit, à des relations charnelles loin d'être idylliques.

Quoi qu'il en soit, Toulouse-Lautrec n'a jamais réduit ces femmes à de simples illustrations morales sur les dangers du sexe ou du libertinage. Pour lui, sur la toile ou le papier, elles constituaient un champ de recherche purement formel sur le poids de la chair, sur la lumière qu'elle projette, sur la couleur avec laquelle elle prend vie. Ses études

allaient avoir une influence énorme sur l'art du début du XXe siècle, faisant du corps de la femme le pilier autour duquel graviteraient les grandes conquêtes plastiques de la modernité. Le nu féminin, qui finira d'ailleurs standardisé comme un titre générique de centaines d'œuvres qui n'apportaient d'autres nouveautés que la position du modèle, allongée, droite ou agenouillée, deviendra le domaine de prédilection des recherches d'artistes comme Joaquim Sunyer ou Ricard Guinó, mais aussi de Marià Pi de la Serra qui, à la fin des années 1930, alors que les couplets canaille et le vaudeville grossier s'imposaient dans la gestuelle du cinéma muet de la *Belle Époque*, revisitera les bordels avec un ton déjà différent de celui de Toulouse-Lautrec, presque comme un inquiétant cauchemar surréaliste. Il n'était même pas nécessaire d'avoir recours à la nudité pour mettre en évidence la prépondérance de la féminité dans la régénération des motifs visuels, comme chez Barradas qui, dans les années 1920, reprendrait le vêtement de la Bretonne, avec la coiffe et le tablier, qui avait inspiré un genre presque autonome à la fin du siècle parmi les artistes en quête de paysages alternatifs, tels que ceux trouvés par les impressionnistes à Barbizon et, plus tard, par les cubistes et les fauves à Céret et Collioure. Le modernisme, à l'instar de celui du premier Picasso et d'Isidre Nonell, associait encore une certaine féminité à la vendeuse de fruits et légumes hérité de la veine costumbriste, et le noucentisme, plus pudique, continuerait de l'utiliser pour mettre en valeur, parallèlement à la nudité déguisée en symbole ou en divinité, celle de la jeune fille parfaite et appliquée. Seuls quelques artistes dissidents, comme Guinó, osent exprimer de manière explicite le trouble qu'implique une telle fixation sur le corps dans certains contextes de répression morale, avec une œuvre comme *Fellatio*, dans laquelle une nonne se consacre religieusement à plaire à son seigneur évêque.



HENRI DE
TOULOUSE -
LAUTREC

Femme couché les bras levés, 1894
Huile sur carton
62,3 x 63 cm
Musée Toulouse-Lautrec, Albi



ISIDRE
NONELL

Figure féminine, 1909
Crayon fusain sur papier
23,4 x 18 cm
© Ajuntament de Girona.
MHG 00465. Fundació
Margarita Marsà.
(Raül Costal Julià)

Musée Toulouse-Lautrec d'Albi,
Ajuntament d'Albi,
Amandine Connilliere,
Carine Roumiguieres,
Berangère Tachenne,
Fanny Girard,
Ajuntament de Girona,
Carme Sais Gruart,
Biel Montserrat, Ma.
Àngels Porxas, Centre
de Normalització
Lingüística de Girona.

RAFAEL BARRADAS

Trois pêcheuses du sud de la France, c. 1925-1926

Crayon de couleur sur papier

20,7 x 26,8 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13592. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



MARIÀ PIDELASERRA

Scène de bordel, c. 1938

Encre et aquarelle sur papier

24,5 x 32,5 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 13849. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)



JOAQUIM SUNYER

Nu féminin, s.d.

Crayon sur papier

22,5 x 16 cm

© Ajuntament de Girona.
MHG 14694. Col·lecció
Rafael i María Teresa
Santos Torroella.
(Jordi Puig)

© Joaquín Sunyer,
VEGAP, Girona, 2025





MUSEU D'HISTÒRIA
DE GIRONA

Carrer de la Força, 27
17004 Girona

Tel. 972 222 229
museuhistoria@ajgirona.cat
www.girona.cat/museuhistoria

@mhistoria_gi
 @museuhistoriagirona

Du mardi au samedi de 10h30 à 17h30

Les dimanches et jours fériés de 10h30 à
13h30

Fermé les lundis non fériés et les 24 et 31
décembre et les 1er et 6 janvier.

Dimanche et jours fériés de 10h30 à
13h30

DL_Gi1928-2025

MUSEU D'HISTÒRIA
DE GIRONA

Ajuntament de Girona

Diputació de Girona

Girona
Cultura

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

albi
• MA VILLE

musée
TOULOUSE - LAUTREC
ALBI - TARN

40 ANS D'EXCELLENCE - 40 ANS
Girona Albi