



UTRILLO : PEINDRE LE PITTORESQUE

Bridget Alsdorf

Maurice Utrillo

La Maison de Berlioz à Montmartre (détail), vers 1920

Huile sur toile ■ 55 × 46 cm ■ Chypre, A. G. Leventis Gallery

[Fig. 1 et Cat. 55]

“ Le « tempérament pictural » d’Utrillo relève fondamentalement du pittoresque ”

Dans son autobiographie inédite, Maurice Utrillo décrit ses premières incursions en peinture, vers 1903, comme relevant d’une démarche profondément intuitive : « Continuant à suivre les impulsions de mon tempérament pictural, je travaille comme il me plaît et suivant mes inspirations dictées par mon caractère essentiellement sympathique¹. » Fils de Suzanne Valadon, qui fit une carrière de modèle et de peintre à Montmartre, Utrillo connaît le travail d’artistes comme Renoir et Toulouse-Lautrec, mais il ne reçoit aucune formation artistique². La peinture est pour lui une recherche solitaire et personnelle. Pourtant, la modestie de son approche s’oppose à la signification plus large de ses sujets et de son style. Le « tempérament pictural » d’Utrillo relève fondamentalement du pittoresque – il montre une prédilection pour le désuet, le brut, le délabré et travaille dans une esthétique assez conventionnelle – mais la sensibilité à l’environnement et le « caractère essentiellement sympathique » dont témoignent ses scènes de Montmartre ont sensiblement enrichi le sens que l’on donnait généralement à ce terme avant le début du xx^e siècle. De fait, sa réflexion sur le pittoresque comme modalité d’expression de la modernité et son identification personnelle avec la décrépitude qu’il dépeint caractérisent sa peinture.

Une vue pittoresque, selon la définition que l’on donne généralement à ce terme, est une scène qui semble toute prête à être peinte, et qui propose une diversité attrayante et une harmonie de couleurs, de lignes et de formes³.

1. Maurice Utrillo, « Autobiographie de Maurice Utrillo, peintre-paysagiste », manuscrit inédit, cité dans Jeanine Warnod, *Maurice Utrillo V*, Paris, Flammarion, 1983, p. 31.

2. Après plusieurs années de pratique solitaire, Utrillo fit en 1909 une demande d’admission à l’École des beaux-arts mais elle fut rejetée.

3. « Pittoresque : 1) qui concerne la peinture. 2) il se dit de tout ce qui se prête à faire une peinture bien caractérisée, et qui frappe et charme tout à la fois les yeux et l’esprit. On dit d’une physionomie, d’un vêtement, d’un site, qu’ils sont pittoresques, lorsque leur beauté ou leur caractère bien prononcés les rendent dignes ou du moins susceptibles d’être représentés en peinture. » Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1872-1877. Le français « pittoresque » dérive de l’italien *pittoresco*, qui vient de *pittore* (peintre). Ainsi, « *painteresque* » ou « *painterly* » seraient des traductions anglaises plus fidèles.

Maurice Utrillo

Moulin de la Galette, vers 1914-1916

Huile sur toile ■ 52 × 69,5 cm ■ Lucerne,
Kunstmuseum Luzern [Fig. 2 et Cat. 52]



Le « pittoresque » comme catégorie artistique est ainsi naturellement autoréférentiel : peindre dans un mode pittoresque revient à traduire en peinture des vues qui, probablement, évoquent déjà des tableaux, et à engager une réflexion sur la nature du « pittoresque » et ce qu'implique sa traduction sur la toile. Dans le quatrième volume de *Modern Painters* (1856), John Ruskin voit dans le pittoresque une catégorie esthétique intrinsèquement moderne, un moyen terme entre celles, plus traditionnelles, du beau et du sublime⁴. Le pittoresque se caractérise par une rusticité séduisante, une certaine irrégularité du motif et de la facture, et par l'emploi d'une gamme de tonalités sombres et claires et de couleurs contrastées. Une architecture qui montre des signes de délabrement relève fondamentalement du pittoresque, dans la mesure où « une pierre cassée présente nécessairement des formes plus diversifiées qu'un bloc intact ; le fléchissement d'un toit montre davantage de variété de courbes qu'un toit droit ; chaque excroissance ou fissure implique plus de complexité dans les effets de lumière et d'ombre [...] »⁵. Mais c'est bien là qu'est le problème. Selon Ruskin, « le sentiment moderne de pittoresque [...] lorsqu'il s'apparente à une prédilection pour les ruines, est sans doute le plus suspect et le plus discutable des traits qui caractérisent notre tempérament et notre art⁶ ». Représenter la ruine et la décrépitude dans une composition picturalement séduisante est moralement suspect, sauf, argumente-t-il, si la peinture témoigne d'une authentique et chaleureuse « sympathie » vis-à-vis du sujet représenté. Dans le cas contraire, il ne s'agit que d'un « pittoresque de surface » dangereusement superficiel, que caractérise une « simple rugosité extérieure ». En revanche, si c'est bien le cas, la représentation atteint à une

4. John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 4, Londres, Smith, Elder & Company, 1856, p. 1-15.

5. *Ibid.*, p. 6.

6. *Ibid.*, p. 1.

forme plus élevée qu'il qualifie de « pittoresque authentique ou noble⁷ ». La fascination qu'exercent les scènes montmartroises d'Utrillo vient de leur façon d'interroger ces deux possibilités.

Le fait qu'Utrillo se soit fréquemment inspiré de cartes postales rend d'autant plus pertinent le rapport établi entre le pittoresque et son travail⁸. Une fois sa propre signature artistique trouvée dans la représentation des rues vieillottes et pentues de Montmartre, rendues en forts contrastes de tons dans des compositions innervées de lignes dynamiques et irrégulières, le peintre a réalisé qu'il pouvait tout aussi bien les peindre (et peut-être mieux) d'après des photographies en noir et blanc bidimensionnelles plutôt que sur le motif. Ses toiles sont alors devenues, littéralement et très consciemment, « *picturesques* », tant par leurs sujets tirés d'images toutes faites (*pictures*) que par leur composition, leur palette et leur séduction destinées à flatter l'œil de l'observateur.

La plupart des toiles d'Utrillo peuvent se diviser selon deux modes essentiels : d'un côté une sorte de pittoresque mélancolique, où l'identification de l'artiste à son environnement apparaît à l'évidence dans les ciels plombés, les façades décrépies et les rues désertes ; de l'autre, un pittoresque qu'on pourrait qualifier « de carte postale », où les lieux phares du quartier bohème sont illuminés de soleil et humanisés par des petits groupes de personnages aux allures surannées⁹. Les écrits et essais sur l'artiste tendent à souligner le mode mélancolique, projetant ainsi sur l'œuvre le combat bien connu de

7. *Ibid.*, p. 2, 6-7, 9.

8. Adolphe Tabarant remarque que l'artiste a commencé à les utiliser à partir de la fin de 1909, et qu'il travaillait souvent dans son appartement-atelier. Voir Adolphe Tababrant, *Maurice Utrillo*, Paris, Bernheim-Jeune, 1926, p. 52. Concernant les peintures pour lesquelles on a identifié la carte postale dont il s'est inspiré, et qui a été conservée, voir Jean Fabris et Cédric Paillier, *L'Œuvre complet de Maurice Utrillo*, Paris, Association Maurice Utrillo, 2009, p. 651-677.

9. On peut noter que beaucoup de toiles d'Utrillo mêlent des aspects relevant de ces deux modes, mais cette fusion s'explique parfaitement comme je le montrerai plus loin.



Maurice Utrillo
Le Lapin Agile, 1910
 Huile sur toile ■ 50 × 61,5 cm ■ Paris, Centre
 Pompidou — Musée national d'art moderne / Centre
 de création industrielle, AM 2509 P [Fig. 3 et Cat. 47]

l'artiste contre l'addiction et l'instabilité mentale. Ce qui se comprend étant donné la façon dont sa carrière a débuté : Utrillo ne commence à peindre qu'à dix-neuf ans, lorsque sa mère et les médecins le poussent à entrer en art comme on entreprend une thérapie, comme un moyen de tenir l'alcool à distance, de se concentrer et de maîtriser un déséquilibre mental. Pourtant, si beaucoup de toiles sont peintes dans des tonalités sombres, avec un agencement vertigineux ou désorientant de l'espace, et montrent un univers étrangement vide, d'autres présentent des sujets et des coloris bien plus joyeux. Ainsi Utrillo peut-il aussi bien dévitaliser des scènes inspirées de cartes postales dont il obscurcit les ciels, que les faire pétiller de vie par sa palette vive et diversifiée. Ces deux approches évoquent, de façons différentes, le déclin de Montmartre au début du xx^e siècle.

Le *Moulin de la Galette* (vers 1914-1916) [Fig. 2] est un exemple fascinant du pittoresque mélancolique d'Utrillo. Le peintre y représente le célèbre

moulin montmartrois datant du xvii^e siècle – emblématique des origines rurales du quartier – en lisière d'une cour vide et hivernale. Peinte en temps de guerre (Utrillo avait été dispensé de service militaire du fait de son instabilité mentale), cette toile fait partie de la « période blanche » de l'artiste, que caractérisent l'emploi d'une gamme de blancs et l'étrangeté des espaces vidés de toute présence. Les détails pittoresques abondent : la peinture écaillée du mur dans la bordure droite de la toile ; les branches enchevêtrées qui passent par-dessus la clôture irrégulière ; les touches vives de blanc, de gris et de beige du ciel froid et menaçant ; la façade d'un blanc rugueux, marquée par les intempéries qui dominent la composition. Le moulin fut sauvé de la destruction en 1915, à peu près au moment où Utrillo a peint cette toile. La composition évoque cette menace à laquelle il fut confronté – comme le reste de Montmartre – tant par l'avancée de la modernité que par son propre délabrement. Le pathos naît de la sympathie du peintre et de son identification au sujet en tant qu'artiste dont le travail nie ou du moins minore la modernité envahissante, et dont la propre détérioration mentale et physique a menacé le travail tout au long de sa carrière. *Le Lapin Agile* (1910) [Fig. 3] témoigne de l'intérêt d'Utrillo pour l'esthétique de la carte postale et montre l'artiste jouant avec le pittoresque comme modalité artistique. D'une part, Utrillo donne une image idéale de l'attrait champêtre de Montmartre – du chemin de terre à la barrière de piquets blancs, des délicats arbres en fleurs à la composition colorée que forment les façades et aux minuscules personnages gravissant la colline dans le lointain. La palette est vive et riche, la composition pleine de charme et diversifiée. D'autre part, la scène paraît tellement mise en scène, aplatie, que la dimension pittoresque est soulignée comme par des guillemets. Le charme qui se dégage de la scène semble précaire, et les façades pourraient aussi bien se replier sur elles-mêmes à la façon de petites maquettes en

carton-pâte¹⁰. Ainsi Utrillo donne-t-il une forme à cette impression de traverser un décor que pouvaient ressentir les passants et les touristes de Montmartre, particulièrement par rapport à la culture artistique bohème du quartier (dont le Lapin Agile est l'un des symboles). L'omniprésence de la carte postale était le signe visible de ce phénomène. Bien avant l'époque d'Utrillo, le village rural de Montmartre, perché sur une colline dominant Paris, avait été intégré au tissu urbain de la capitale – c'était un quartier animé, bouillonnant d'artistes, et le pôle incontournable de la vie nocturne et du tourisme. En représentant Montmartre sous l'aspect d'un village désuet, tranquille et peu peuplé, Utrillo renvoie au passé rural de Montmartre dont l'industrie du spectacle, alors en plein essor, profitait en capitalisant sur son charme pittoresque. L'approche d'Utrillo dans des toiles comme *Le Lapin Agile* [Fig. 3] affirme l'artifice du mode pictural qu'il s'est choisi. Certains des sujets sur lesquels il revient sans cesse – la maison de Berlioz [Fig. 1], le moulin de la galette [Fig. 2] sont parmi ses préférés – soulignent la connotation pittoresque mais nostalgique qui caractérise déjà Montmartre dans les premières années du xx^e siècle, et l'esthétique de carte postale qu'il adopte peut se lire comme une critique subtile de la marchandisation de la nostalgie sous une forme picturale.

En dernière analyse, c'est la sympathie qu'Utrillo ressent pour Montmartre, son identification profonde avec le délabrement progressif et la commercialisation du site qui donnent à ses vues leur pathos. Il a non

10. Concernant le rendu des vues montmartroises d'Utrillo, Ara Merjian parle, à propos de la qualité irréaliste et théâtrale de ces images aux perspectives dramatiquement raccourcies et à l'espace aplati, de scènes « [qui sont] plus vaguement scénographiques qu'anecdotiques ». Voir Ara Merjian, « Suzanne Valadon et Maurice Utrillo », *Artforum*, été 2009 ; <http://artforum.com/picks/id=23168&view=print> (consulté le 12 juin 2015). Cet aspect est central à leur esthétique de cartes postales ; l'artiste allait plus tard traduire cette approche en scénographies réelles : il réalisera des décors et des costumes pour les Ballets russes de Diaghilev en 1926 et pour une production de l'opéra de Charpentier, *Louise*, en 1948.

seulement passé son temps à se ruiner, presque littéralement, dans les rues et les bars de Montmartre, mais il y a construit une carrière lucrative en vendant ses œuvres à ceux-là mêmes (Parisiens aussi bien que touristes) qui ont transformé la culture du quartier en marchandise. Pour en revenir à Ruskin, les œuvres d'Utrillo ne sont pas *simplement* pittoresques, il s'agit plutôt de réflexions « sympathiques » sur un pittoresque superficiel et séducteur et sur son aspect « vendeur » dans le monde moderne. La quantité surprenante de toiles qu'il a peintes – plus de cinq mille œuvres achevées en cinquante ans de carrière – prend ici tout son sens. Un peu comme si, en accumulant des peintures d'assez petit format mais très nombreuses, Utrillo cherchait à concurrencer par la quantité (bien que ce soit impossible) l'industrie émergente de la carte postale. Les quinze premières années de sa carrière coïncident avec l'âge d'or de la carte postale en France et dans le monde, alors que l'insertion d'images transforme la carte postale en moyen de communication puissant, non seulement pour les échanges privés mais aussi comme support de mémoire, de nostalgie et de publicité. Les restaurants, les hôtels, les night-clubs et autres entreprises distribuent des cartes postales en guise de tracts publicitaires et de souvenirs ; elles sont indissociables de la marchandisation de Montmartre comme relique pittoresque et Mecque du tourisme. Dans la seconde moitié du xx^e siècle, l'une des façons de souligner le « pittoresque » d'une scène était de dire qu'elle ressemblait à « une carte postale », pas à une peinture, refermant ainsi la boucle conceptuelle. Il est aujourd'hui on ne peut plus approprié que les touristes qui visitent Montmartre puissent acheter des cartes postales d'Utrillo, mais il leur faut observer ses toiles plus attentivement s'ils veulent en saisir la réflexion sympathique sur le déclin spectaculaire de Montmartre.