

## La complémentarité en ligne de mire. La relation entre les techniques chez Félix Vallotton

Christian Rümelin

La fin de l'intense activité de graveur de Félix Vallotton<sup>1</sup> est traditionnellement attribuée à un changement dans sa vie : son mariage en 1899 avec Gabrielle Rodrigues-Henriques, fille du marchand d'art Alexandre Bernheim. Malgré l'accroissement des opportunités de commercialisation de ses peintures et une première grande exposition en 1903<sup>2</sup>, cet événement ne peut constituer la raison d'une telle rupture. À ce propos, l'illustration du catalogue de l'exposition de 1903 est significative. Il s'agit en principe d'une planche reprenant une peinture (cat. 4), mais cette xylographie est si éloignée de son modèle qu'elle peut à peine être considérée comme une reproduction<sup>3</sup>. Les surfaces presque homogènes de la peinture correspondent aux hachures de l'estampe, l'échelonnement des formes isolées est réduit et l'abstraction est plus marquée. C'est aussi le cas des lignes existantes dans la peinture qui remplacent, comme au bord inférieur, l'effet mimétique voulu par la peinture. Même le jeu d'ombres et de lumières est différent : dans la gravure le ciel est obscurci avec du noir uniquement, les nuances de couleur, les lignes ou les traces de pinceau sont presque complètement éliminées. Ces changements évoquent ainsi une approche qui combine représentation d'après nature et reproduction d'œuvre d'art.

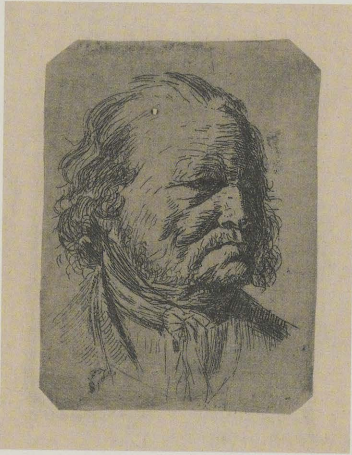
Ces différences ne peuvent pas être exclusivement attribuées au grand laps de temps écoulé entre la réalisation du tableau et celle de la xylographie. En fin de compte, Vallotton n'avait pas l'intention de créer une reproduction fidèle, mais de rendre une impression, de reproduire une atmosphère et de susciter des associations dans l'esprit du spectateur. L'artiste explicite ici le changement de l'essence de son approche de la gravure, qui endosse une nouvelle fonctionnalité au sein de ses œuvres. Julius Meier-Graefe avait déjà attiré l'attention sur le rapport entre peinture et gravure, expliquant que Vallotton était parvenu à un point de

1 Voir principalement les trois catalogues raisonnés par Julius Meier-Graefe (Meier-Graefe), Louis Godefroy (Godefroy) et Maxime Vallotton et Charles Georg (VG).

2 La page de titre du catalogue de cette exposition (Paris 1903) est une xylographie (cat. 12). L'exposition présentait aussi quelques œuvres de Vuillard, mais surtout des peintures de Vallotton.

3 Ducrey 162.





ill. 1 D'après Jean-Jacques de Boissieu (1736–1810), **Portrait d'un homme âgé**, 1881. Eau-forte, 85 x 65 mm (plaque, coins découpés), probablement unique, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 97-0424 (VG 221).



ill. 2 FÉLIX BRACQUEMOND (1833–1914), *Rue des Bruyères à Sèvres*, vers 1860. Eau-forte, 174 x 225 mm, British Museum, Londres, Inv. 1924, 0615.10.

4 Meier-Graefe, p. 10 et 11.

5 Voir à ce sujet Marie-Félicie PEREZ, *L'Œuvre gravé de Jean-Jacques de Boissieu (1736–1810)*, Genève, Cabinet des estampes et Éditions du Tricorne, 1994, n° 94.

6 D'abord Vallotton a créé *La mère de l'artiste dormant, de face*, 1887 (VG 1) et *La mère de l'artiste dormant, de profil*, 1887 (VG 2), plus tard : *Le Rieur (Deux jeunes Savoyards jouant du triangle)* 1888 (VG 222), à l'époque attribué à Velázquez, aujourd'hui considéré comme travail anonyme d'un peintre hollandais du XVII<sup>e</sup> siècle. La peinture se trouve au Musée d'art et d'histoire, Genève, Inv. 1825-0011. Les deux estampes suivantes d'après Rembrandt : *Portrait de Rembrandt âgé* (aujourd'hui à la National Gallery, Londres), 1889 (VG 223) et *Les Pèlerins d'Emmaüs* (aujourd'hui au Musée du Louvre, Paris), 1889 (VG 224).

7 Pour Bracquemond voir entre autres : Allison MOREHEAD, « Interlude : Bracquemond and Buhot », *The «writing» of modern life: the etching revival in France, Britain, and the U.S., 1850–1940*, exposition Smart Museum of Art, University of Chicago (18 novembre 2008–19 avril 2009), Chicago, Smart Museum, 2008, p. 57–65 ; *Bracquemond, Goncourt*, Musée du Dessin et de l'Estampe Originale en l'Arsenal, Gravelines (24 octobre 2004–16 janvier 2005), Paris : Somogy Éditions d'Art, 2004 ; *Félix Bracquemond, 1833–1914 : graveur et céramiste*, exposition Cabinet Cantonal des Estampes, Musée Jenisch, Vevey (2 octobre 2003–8 février 2004), Fondation Neumann, Gingins (2 octobre 2003–8 février 2004), Paris, Somogy, 2003 ; *Félix Bracquemond : 1833–1914*. Rijksmuseum Vincent van Gogh, Amsterdam, (26 novembre 1993–13 février 1994), éd. par Charlotte van Rappard-Boon, Amsterdam, Van Gogh Museum, 1993, *Felix Bracquemond and the etching process : an exhibition of prints & drawings*

non retour dans sa pratique de l'estampe<sup>4</sup>. Cet aspect sera repris plusieurs fois par la suite, mais sans qu'une analyse plus approfondie ne soit menée sur le rapport entre ces deux médiums artistiques, ni sur la manière dont Vallotton est arrivé à ce point, ou encore sur les stratégies qu'il a employées avec succès dans la gravure et qu'il a mises en œuvre dans la peinture pour trouver des solutions convaincantes, qui assureront sa réussite économique.

On distingue trois catégories dans l'œuvre imprimé de Vallotton. Tout d'abord, les gravures d'après des peintures ou des œuvres d'autres artistes. Ensuite, les xylographies, les eaux-fortes et les lithographies qui serviront de point de départ constructif pour ses peintures. Enfin, les planches exécutées en même temps que les peintures et qui leur sont donc complémentaires.

### Gravures d'après d'autres œuvres et premières réalisations « libres »

Ce premier groupe est marqué par une approche traditionnelle. Un exemple de début timide n'est autre que l'eau-forte d'après de Boissieu (ill. 1). Il s'agit d'un détail tiré d'une autre estampe<sup>5</sup> qui n'exige pas de transposition mais qui permet de comprendre le savoir-faire mis en œuvre. Comme à l'habitude, le trait est encore très hésitant, et Vallotton parvient à peine à exploiter toutes les possibilités techniques à sa disposition, restant clairement en deçà du modèle. Les lignes ne sont pas échelonnées comme dans l'eau-forte initiale ; elles restent proches les unes des autres ou sont placées les unes sur les autres de manière très resserrée, sans que le potentiel ou la fonction de cette densité ne soit encore interprétable ou compréhensible. De même, le croisement des traits isolés en hachures ou la création d'ensembles de lignes épaisses n'aboutit pas à un volume concret ou à une définition de lumière et d'ombre, mais apparaît au contraire comme une tentative maladroite résultant en zones sombres.





ill. 3 D'après Jean-François Millet (1814–1875), *L'Aumône*, 1889. Eau-forte, édition b/b, 225 x 255 mm, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost, Inv. E 97-0421 (VG 230).



ill. 4 JEAN-FRANÇOIS MILLET (1814–1875), *L'Aumône*, 1858. Huile sur toile, 40 x 45 cm, Musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville, Inv. MTH 2006.0.213.

Vallotton conserve dans un premier temps cette approche initiale<sup>6</sup>. La rupture dans son œuvre se produit avec sa première eau-forte, un paysage intitulé *Vue de Lausanne* (ill. 61). La combinaison de pointe sèche et d'eau-forte, la morsure profonde et les effets d'ombre très marqués du premier plan constituent une méthode très souvent employée par Félix Bracquemond (ill. 2), qui sert alors à Vallotton comme point de départ au développement de ses idées<sup>7</sup>.

Ici Vallotton ne reprend pas seulement les idées de Bracquemond, mais il se réfère aussi au nouvel engouement pour l'eau-forte en France, qui était considérée comme un dessin imprimé<sup>8</sup>. A l'époque, sur le continent comme en Angleterre, a lieu un retour en grâce de l'impression en creux comme moyen d'expression artistique moderne à part entière<sup>9</sup>. Les hachures se font de plus en plus présentes : elles ne servent pas à représenter une matérialité précise, mais donnent au contraire une impression d'ensemble subjective et cohérente. La fondation de la Société des Aquafortistes française à la suite de *l'Etching Revival* anglais jette les bases d'un point de vue technique et substantiel.

Vallotton se retrouve toutefois face à un dilemme complexe. D'une part, il considère l'eau-forte comme un moyen d'expression à part entière. D'autre part, il est contraint d'utiliser ce médium pour reproduire d'autres œuvres. Les estampes gravées d'après des peintures et des feuilles d'autres artistes tels que Jean-François Millet explicitent cette contradiction<sup>10</sup>. Ainsi, Vallotton remplit son eau-forte *L'Aumône* (ill. 3) de petits groupes de hachures courtes, dont l'orientation diverge (hachures croisées, fines lignes et contours doublés). Ces traits sont accompagnés d'une deuxième série de hachures parallèles, dont l'aspect dépend de la fonction de la partie de l'image à laquelle ils correspondent. La typologie des lignes leur est propre, car Vallotton ne vise pas à une structure d'ensemble. Il reprend la composition de Millet (ill. 4) et la suit à la lettre pour s'approcher au mieux de la toile. Pourtant, la présence ou la suppression de

from the John Taylor Arms Collection, a gift of Ward M. and Mariam C. Canaday to the College of Wooster, College of Wooster Art Center Museum, OH (3 février–24 février 1974), John Carroll University, Cleveland, Ohio (23 mars–20 avril 1974), éd. par Robert H. Getscher, Wooster, College of Wooster, 1974.

8 Maxime Lalanne met ce point en exergue dans son traité sur l'eau-forte. Voir : Maxime LALANNE, *Traité de la Gravure à l'Eau-Forte*, Paris, Cadart et Luquet, 1866, notamment p. 5.

9 Quant à l'*Etching Revival* voir entre autres dernièrement : Emma CHAMBERS, *An indolent and blundering art? The etching revival and the redefinition of etching in England 1836–1892*, Aldershot, Ashgate, 1999 et *The «writing» of modern life*, op. cit. Voir aussi le compte-rendu de ce dernier catalogue par Emma CHAMBERS, *Print Quarterly*, XXVI, 2009, n° 3, p. 314–316.

10 Vallotton a fait trois eaux-fortes d'après Millet : VG 225 (1889) d'après *Le Bout de village de Gréville*, 1856, Huile sur toile, 46,4 x 55,9 cm, Museum of Fine Arts Boston, don de Quincy Adams Shaw par le biais de Quincy A. Shaw, Jr. et Mrs. Marian Shaw Houghton, N° Inv. 17.1501 ; VG 228 (1889) d'après *La Gardeuse de Dindons*, vers 1873, Huile sur toile, 81 x 99,1 cm, The Metropolitan Museum of Art, Mr. and Mrs. Isaac D. Fletcher Collection, Bequest of Isaac D. Fletcher, 1917 (Inv. 17.120.209) ; et VG 230 (1889) d'après *L'Aumône*, 1858, Huile sur toile, 40 x 45 cm, Musée d'art Thomas-Henry, Cherbourg-Octeville, Inv. MTH 2006.0.213. Les deux premières planches ont été enregistrées par Vallotton sous le même numéro dans son *Livre de raison* (n° 77), la troisième planche ensuite sous le n° 82. – Contemporain à ces estampes : *Catalogue descriptif des peintures, aquarelles, pastels... de J.F. Millet : réunis à l'École des Beaux-Arts*, Paris, Edition Quantin, 1887.





ill. 5 *L'Enfant au béret*, vers 1888.  
Pointe-sèche, état 2d/2e, 269 x 236 mm,  
Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts  
graphiques, Genève, Inv. E 97-0364 (VG 3).



cat. 1 *Autoportrait à l'âge de vingt ans*, 1885  
70 x 55,2 cm.

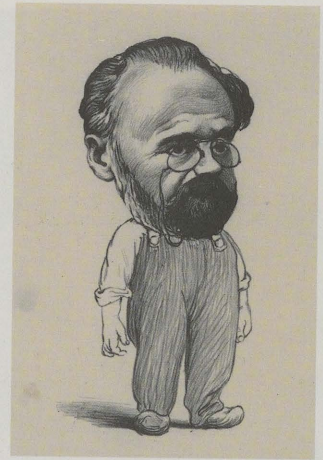
quelques détails montre à quel point il est partagé entre le principe de l'eau-forte comme œuvre à part entière et l'exigence d'une reproduction fidèle et précise.

Mais Vallotton ne se limite pas à employer cette technique de graveur dans la reproduction d'œuvres d'autres artistes. Il l'utilise aussi pour l'eau-forte correspondant à son autoportrait peint (cat. 2 et 1). Les couleurs y sont d'une tonalité plus sourde. D'ailleurs, Vallotton n'a pas besoin de produire différentes hachures sur sa planche ou d'utiliser un éventail de traits différents : cet aspect est particulièrement visible dans l'harmonisation des arrière-plans, où les hachures parallèles, étendues et horizontales font place à des traits courts et fins desquels ressortent les nuances d'ombre du visage ou du costume. Dans le cas de son portrait, Vallotton peut bien évidemment se détacher du modèle pour en produire une variante libre via un autre médium. Les répercussions de cette démarche sont importantes et montrent un changement dans sa pensée. L'artiste a enfin touché à une nouvelle fonctionnalité de la gravure : dorénavant, celle-ci ne vise plus à reproduire strictement une œuvre d'art, mais à développer des solutions techniques indépendantes et adéquates. Des exemples de cette nouvelle démarche sont *L'Enfant au béret* (ill. 5)<sup>11</sup>, le portrait de Pavard Charpentier ou deux représentations de jeunes femmes<sup>12</sup>. Toutefois Vallotton ne grave plus à l'eau-forte, mais réalise une pointe sèche, ce qui le force à développer d'autres méthodes. Les hachures sont clairement redimensionnées et les formes isolées accentuées. Elles suivent les exigences de la représentation et recouvrent sans cesse les parties non travaillées comme déterminantes pour l'image. Ce faisant, il suit une tendance qui a connu un grand succès au sein de la Société des Aquafortistes, et qui sera reconnue par la suite comme courant dominant.

11 Le portrait peint *Étude de tête d'enfant* (vers 1888, Ducrey 67) est au moins en partie lié à cette estampe.

12 Il s'agit de *Buste de femme nue*, 1891 (VG 7), *Jeune fille en buste*, 1891 (VG 8) et *Pavard Charpentier*, 1893 (VG 10).





ill. 6 Émile Zola, planche d'*Immortels, passés, présents ou futurs*, 1893. Lithographie, état II/II, 205 x 91 mm, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 79-0461 (VG 31).

### Gravures autonomes comme point de départ à des peintures

Dès 1891, Vallotton se met à exécuter un grand nombre d'estampes autonomes. Il s'agit de *l'Enfant au béret* (ill. 5) et de son autoportrait (cat. 2), de quelques xylographies et du portrait de *Paul Verlaine* (ill. 44). Pour ce dernier, il achève tout d'abord un dessin en 1888 (ill. 43). Trois ans plus tard, il réalise une xylographie, puis, en 1902, quelques années après la mort du poète, une peinture (ill. 45)<sup>13</sup>. C'est le seul exemple dans son œuvre où le dessin, la xylographie et la peinture sont à ce point détachés les uns des autres, et où la relation entre les médiums est montrée de façon si nette. Le dessin relève directement du travail d'après nature, contrairement aux nombreux autres *Portraits décoratifs* faits à partir de photographies connues<sup>14</sup>. Pour ce qui est de la xylographie, le cadrage est drastiquement réduit, car Vallotton ne représente que le buste, qu'il agrandit pour ses peintures où il ne représente plus une figure entière comme il le faisait dans le dessin. Les différences sont donc très nettes. Vallotton ne se contente pas d'un rendu moins précis ; il se rapproche de plus en plus d'un rendu subjectif de la personne. C'est parfois en rapport avec le portrait : le personnage se trouve dans un arrière-plan brunâtre neutre. Une attention toute particulière est portée à la caractérisation du personnage et au traitement de l'expression faciale. En fait, avec cette série de portraits de Verlaine, Vallotton reprend l'idée séculaire de la représentation des hommes illustres qu'il répétera largement par la suite. Mais contrairement aux *Immortels* (ill. 6 et 63) ou aux *Portraits choisis*, il ne s'agit ni de caricature ni de simplification extrême, mais d'une tentative de créer un personnage avec un vocabulaire corporel réduit<sup>15</sup>.

Cette technique se retrouve dans des estampes relevant d'autres thématiques. À l'occasion de son séjour curatif à Zermatt à l'été 1888<sup>16</sup>, il commence à peindre des toiles représentant des montagnes. Sont ainsi conçues un *Cervin* (cat. 3) et

13 Uzanne l'a utilisée pour illustrer son article important sur Vallotton, mais cette planche a sûrement été créée de manière indépendante. Pour la peinture, voir Ducrey 405.

14 Vallotton a utilisé des photographies pour Ducrey 368 (Edgar Poe), Ducrey 369 (Victor Hugo), Ducrey 394 (Émile Zola, ill. 6). Ducrey 395 (Alfred de Vigny), Ducrey 397 (Charles Baudelaire) et Ducrey 404 (Hector Berlioz). Un autre portrait, celui d'Ambroise Vollard (Ducrey 396) était probablement fait d'après nature.

15 Concernant les *Immortels passés, présents ou futurs*, voir VG 24–VG 40, les *Portraits choisis* de 1894–1895 (VG 150–160). En général, Vallotton a xylografié ou lithographié des portraits, desquels une toile est faite, dont : Berlioz (VG 83, 1891, d'après la photographie illustrée chez Ducrey 404a), Edgar A. Poe (VG 147, 1894, la peinture Ducrey 368 n'est pas localisée), Baudelaire (VG 97, 1892, mais d'après une autre photographie que pour la peinture Ducrey 397), Dostoïevski (VG 163, voir Ducrey 367).

16 *Lettres et Documents*, I, p. 38–44.





ill. 7 KATSUSHIKA HOKUSAI (1760–1849), *Trente-six vues du Mont Fuji : L'orage sur le sommet de la montagne (Sanka haku-u)*, vers 1829–1833. Xylographie en couleur, 241 x 365 mm, British Museum, Londres, Inv. 1937,0710,0.120.



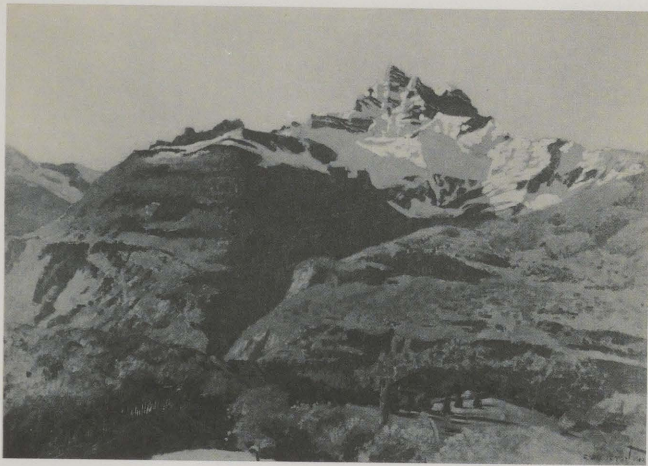
ill. 8 UTAGAWA HIROSHIGE II (1797–1858), *La Cascade de Nikko (Shimotsuke Nikko-yama Urami no taki)*, vers 1853–1856. Xylographie en couleur, 328 x 222 mm, British Museum, Londres, Inv. 1902,0212,0.397.43.

un *Breithorn* (ill. 60), édités quelques années plus tard en xylographie (cat. 5 à 11).<sup>17</sup> Dans les vues imprimées du *Cervin* (cat. 6) et du *Breithorn* (cat. 5), l'on trouve encore l'influence initiale des peintures qui ont servi de modèle. Comme les peintures sont de petit format, les estampes conservent un même cloisonnement, et les planches finissent par correspondre à une reproduction des peintures sans parvenir à s'en émanciper. Il est évident que Vallotton ne peut pas directement transposer ses peintures en gravure. Il reprend la composition, mais arrange les surfaces et les couleurs selon une structure linéaire indépendante, selon une logique interne, mais aussi pour reproduire sa composition peinte. Dans cette perspective, cette série est pour lui un nouveau défi. Il peut certes de temps à autre recourir à son expérience de graveur de reproduction, mais il se doit de trouver des solutions inédites. Les deux xylographies témoignent ainsi d'une remarquable proximité avec les peintures, mais les lignes structurales sont si éloignées du modèle que la gravure s'est émancipée. Cela n'est pas seulement dû à l'introduction de nuages, à la mise en valeur d'un détail, à l'éclaircissement des éléments isolés ou au traitement différent des arrière-plans. C'est surtout que Vallotton livre une conception nouvelle du paysage et fait allusion à une atmosphère. Dans ce cas, les estampes sont un moyen d'élargir les horizons de son univers pictural.

Pour les autres planches de cette série, l'artiste choisit de commencer différemment. Ainsi, dans *Glacier du Rhône* (cat. 9) et dans *Mont-Blanc* (cat. 7), il développe des formes pratiquement isolées et abstraites qui ne sont pas représentables picturalement avec une telle spécificité. Il ne cite pas d'œuvre en particulier, mais reprend la tradition extrême-orientale de l'estampe japonaise, où la perspective recourt à des parties hautes de chaque côté et à des représentations liées à ces points de vue. En général, les estampes japonaises sont de format vertical et donnent à voir, de manière consciente ou retravaillée, une montagne lointaine,

17 Ducrey 75 et 76. Une autre version du *Cervin* chez Ducrey 86, sans que celle-ci soit transposée en xylographie.





ill. 9 **Dents du Midi**, 1900. Huile sur carton, 50,5 x 70 cm, collection particulière (Ducrey 331).



ill. 10 **Coucher de soleil jaune et vert**, 1911. Huile sur toile, 54 x 81 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 873).

avec une ligne d'horizon assez élevée et un premier plan seulement suggéré<sup>18</sup>. Vallotton était assez familier de ces estampes, notamment grâce à la grande exposition organisée à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1890. Il se méfie toutefois de l'approche hâtive et superficielle des Européens<sup>19</sup>. Il ne s'intéresse bien évidemment pas à la couleur, mais plutôt à la variété des formes et à la différenciation des espaces ou des sentiments qui pourraient être évoquées dans une suite de paysages. Ces emprunts se retrouvent dans l'autre vue du Mont-Blanc (cat. 8), et celles de la Jungfrau (cat. 10) et du Mont-Rose (cat. 11). De nombreuses parties de l'image sont éminemment simplifiées, les nuages sont réduits à des contours purs, les montagnes sont à chaque fois retranchées derrière le point de fuite d'une idée ou d'une atmosphère, comme dans les estampes de Hokusai (ill. 7) ou de Hiroshige (ill. 8).

Cette nouvelle approche est répercutée dans les images de montagnes qui vont suivre. Car, si auparavant la description topographique importe à elle seule, le mode descriptif change une fois que l'œuvre est transposée en gravure. Par exemple, dans *Hauts Sommets* (cat. 4), le point de vue est plus rapproché. Et même si la partie inférieure des montagnes est réaliste, Vallotton n'accorde plus beaucoup d'attention à la stricte représentation des détails<sup>20</sup>. Dans *Les Dents du Midi* (ill. 9), il recourt à cette technique une fois encore<sup>21</sup>. Il n'avait jamais vraiment prévu de la graver, mais, tout comme dans *Hauts Sommets* (cat. 4), on constate déjà une réduction croissante de la précision des motifs. Cette peinture n'est comparable à aucun autre paysage conçu en Suisse cette année-là : tandis que ses contemporains se limitent à des éléments plutôt décoratifs et présentent une similarité notable, Vallotton, en partie à cause de son passé de xylograeur, revient ici à une vision caractéristique déjà utilisée précédemment, mais qu'il n'avait pas réussi à dépasser au travers d'autres conceptions de paysages.

Or, il ne pouvait pas encore se montrer aussi radical dans la peinture qu'il ne l'était en xylographie. Les reflets de cette approche ne se retrouvent plus dans

18 Voir entre autres : Hahnloser 1936, notamment p. 146–148 ; Meyer zu Eissen 1983 et Koella dans Bietigheim-Bissingen 2003, p. 27–28 avec la référence sur une xylographie d'Ando Hiroshige. Concernant la popularité des estampes japonaises à Paris après 1880, voir Oldenburg 2007 et dernièrement Ellis TINIOS, *Japanese Prints: Ukiyo-e in Edo, 1700–1900*, Londres, British Museum Press (publication en cours).

19 *Exposition de la gravure japonaise*, Paris, École nationale des Beaux-Arts, 25 avril–22 mai 1890, 2 vols., Paris, École des Beaux-Arts, 1890). Concernant l'appréciation de la gravure japonaise et la critique d'une reprise non reflétée, voir le compte-rendu de Vallotton dans la *Gazette de Lausanne*, 6 mai 1892, p. 3 avec une critique plutôt vive contre Henri Rivière.

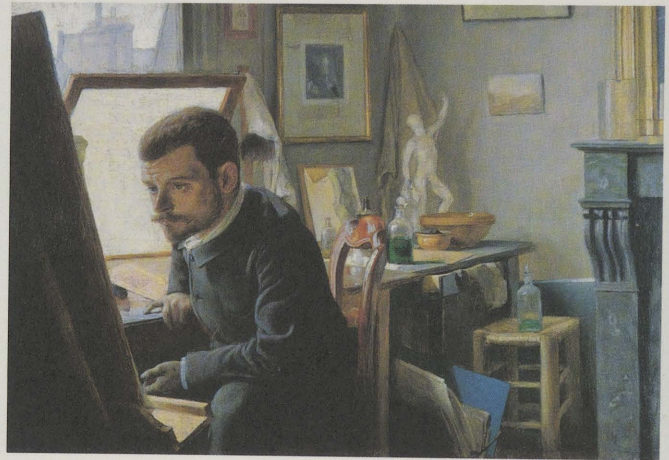
20 Vallotton utilise une autre méthode dans *Clair de lune* de 1894. Il fait notamment référence aux deuxième et troisième vues du Mont Fuji de la série des *Trente-six vues du Mont Fuji* de Hokusai. Aussi, la ligne d'horizon relativement basse pourrait indiquer des notions japonisantes. La comparaison à la *Jungfrau* (cat. 10) n'est pas, sauf pour la situation de nuit, très convaincante.

21 Ducrey 331 avec référence sur la thèse de doctorat de Rudolf Koella en 1969.





ill. 11 **Le Graveur Félix Jasinski**, 1892. Xylographie, édition a/c, 82 x 92 mm, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 97-0370 (VG 95).



ill. 12 **Félix Jasinski dans son atelier de graveur**, 1887. Huile sur toile, 26 x 37,5 cm, collection particulière, Munich (Ducrey 38).

les paysages de montagne, mais dans des paysages marins composés, comme des couchers de soleil (ill. 10), dont certains petits détails semblent insignifiants, comme les pierres au premier plan. L'on y remarque aussi un effet de stratification ou d'échelonnement des éléments individuels. Une accentuation de la situation lumineuse provient finalement de ce que Vallotton avait déjà mis en œuvre dans ses gravures sur bois figurant des montagnes, et qu'il peut enfin utiliser librement.

Dans le domaine du portrait, les conséquences de l'utilisation de cette technique sont bien plus perceptibles, notamment dans celui de son ami Félix Jasinski (1862–1901) (ill. 11)<sup>22</sup>, qui est inspiré d'une peinture (ill. 12). Mais dans cette estampe, l'objectif est totalement différent des reproductions de tableaux réalisées auparavant. L'artiste prend une liberté sans précédent dans sa carrière : le portrait xylographié suit de près la composition peinte, mais n'a plus d'intention reproductive ou mimétique. Les éléments se limitent aux contours. Vallotton accorde plus d'importance à la personne et à la légèreté de la composition qu'il souligne sans oublier de mettre en avant le regard du personnage représenté. Il ne donne plus à voir, comme en peinture, une scène d'atelier, mais se concentre sur un aspect spécifique : l'acte créatif de peindre et l'activité d'artiste. Si les deux œuvres restent liées, elles sont en définitive indépendantes l'une de l'autre, car chaque technique nécessite des moyens spécifiques.

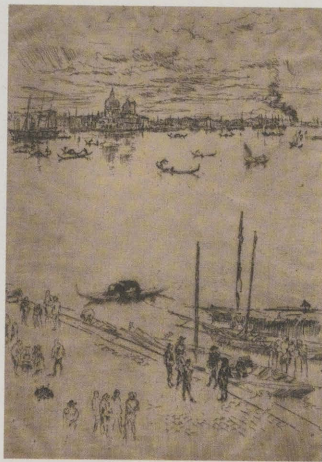
Toutefois, le portrait imprimé est un domaine d'intérêt limité pour Vallotton en raison des conventions et traditions qui le restreignent. En revanche, le paysage imprimé lui permet de développer un nouveau vocabulaire créatif en se concentrant sur des vues de villes. À l'instar de ses paysages de montagne, il semblerait qu'il n'avait pas pour intention d'en faire une série. Comme ses compositions alpestres, les *Vues de Paris* (cat. 13 à 24) forment une série hétérogène sur les plans formel et technique. Ces eaux-fortes n'ont pas été créées d'après des

22 Vallotton crée deux estampes avec le portrait de Jasinski : VG 5 (1889) et VG 95 (1892). Ces planches réfèrent aux peintures Ducrey 29 et 38, outre deux autres peintures (Ducrey 41 et 60) qui n'ont pas été transposées en estampe.





ill. 13 CHARLES MERYON (1821–1868),  
**Le Pont-Neuf**, 1853. Eau-forte et pointe sèche,  
 état IX/X, 168 x 166 mm, Musées d'art et d'histoire,  
 Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 2004-0020.



ill. 14 JAMES MCNEILL WHISTLER (1834–1903),  
**Upright Venice**, 1878. Eau-forte, 252 x 177 mm  
 (feuille), British Museum, Londres,  
 Inv. 1887,1010.74.

tableaux ou des dessins, mais directement d'après nature<sup>23</sup>, ce qui n'exclut pas pour autant une référence à d'autres artistes, bien au contraire. Charles Meryon a par exemple démontré dans ses vues parisiennes comment la perception d'une ville peut changer en associant un format vertical à une vue en contre-plongée (ill. 13). Félix Bracquemond a quant à lui fortement élargi les horizons de l'eau-forte en utilisant les lignes différemment (ill. 2). Enfin, James McNeill Whistler (ill. 14) a mis en évidence la puissance évocatrice des parties sans hachures. En général, l'intérêt s'est déplacé de représentations spectaculaires vers des scènes du quotidien, un rendu de l'atmosphère ou du sentiment d'une ville<sup>24</sup>.

Dans ses *Vues de Paris*, Vallotton s'efforce de mettre en œuvre une partie au moins de ces idées. La suite n'est pas homogène et se divise en trois groupes, qui ont fini par être unis. Le premier représente des ponts, toujours en format vertical et le plus souvent vus d'en-dessous. Le deuxième groupe consiste en de grands angles de vue structurés par ces ponts, tous en format oblong, « à l'italienne ». Le troisième comporte des vues du jardin du Luxembourg.

À chaque fois, il utilise diverses techniques porteuses d'un résultat pictural différent, alternant hachures et lignes. Par exemple, dans *La Terrasse* (cat. 13) et *Le Vert-Galant* (cat. 15), il emploie des perspectives en plongée, moyen qu'il utilisera à plusieurs reprises dans des tableaux postérieurs, notamment dans *Le Ballon* (ill. 15) – qui n'est pas une vue urbaine mais le détail d'un parc où un enfant joue. Certes, la composition est basée sur une photographie, également datée de 1899, mais la perspective en plongée montre bien le grand intérêt porté à ce type d'angle de vue<sup>25</sup>. Pour la première fois, Vallotton peut l'utiliser dans ses eaux-fortes d'après nature en observant des ponts. Cela lui permet non seulement de représenter différents plans, mais aussi, comme Whistler avant lui, d'éliminer absolument le premier plan. L'espace est défini grâce à une diagonale qui va vers le fond, un raccourcissement des lignes par rapport à l'eau-forte, et une diminution de la profondeur des lignes vers l'arrière-plan.

23 Lettre du 18 avril 1893 à son frère Paul (*Lettres et Documents*, I, p. 89–90).

24 Pour les vues de Paris, Meryon n'est pas le seul à susciter un intérêt particulier, Eugène Béjot, Félix Buhot, Maxime Lalanne ou Adolphe Appian aussi.

25 Concernant l'intérêt de Vallotton pour la photographie, voir Brunière/Gradeloup-Roche 1994.





ill. 15 **Le Ballon**, 1899. Essence et gouache sur carton, 48 x 61 cm, Musée d'Orsay, Paris, Inv. R.F. 1977-353 (Ducrey 286).

L'artiste revient sur le sujet des vues de ville quelques années plus tard, en peinture cette fois-ci. Il commence avec trois scènes de rues de Marseille (ill. 16) et de Nice (ill. 17). Contrairement à ses paysages précédents, il se focalise sur des ruelles étroites, les représentant au travers d'une perspective rapprochée – qui se trouvait en principe déjà dans ses eaux-fortes mais qu'il n'avait pas encore utilisée dans de telles représentations. Dans ses planches, il s'était contenté de créer des évocations, avec les bords de Seine, des vues en contre-plongée. Or, dans ces trois tableaux, il approfondit les solutions qu'il a découvertes auparavant. Il s'agit pour Vallotton d'une véritable invention, sans que le résultat souhaité ne se manifeste immédiatement. Cela nécessitait probablement aussi une nouvelle méthode de travail. Pour ses eaux-fortes, il crée d'après nature et d'après des sensations immédiates. Pour ses tableaux, il travaille en atelier et utilise des photographies<sup>26</sup>. D'un côté, cela lui permet de mettre à profit son expérience de graveur et de consacrer plus de temps à des compositions d'une complexité accrue. D'un autre, il perd la sensation de perception immédiate et la spontanéité du trait. Tandis qu'il travaille, comme pour dessiner, directement sur la plaque pour les eaux-fortes, il est contraint de développer d'autres moyens pour atteindre un résultat comparable en peinture. Il recourt, par exemple, dans *Les Chalands, bords de la Seine* (ill. 18) à un tracé linéaire et à une diagonale dirigée vers le centre de la composition. Ces moyens semblent, à première vue, identiques à ceux utilisés pour l'eau-forte. Pourtant, ils diffèrent du tout au tout. Dans ses estampes, Vallotton a pu utiliser des diagonales grâce à son point de vue élevé et par conséquent à la vue vers le bas. Combinées à des hachures horizontales et parallèles, ces diagonales confèrent une forte impression de spatialité. Comme il utilisait des aplats de couleurs, ce rendu n'était pas possible en peinture. Seule la représentation de personnes, de vagues, d'ombres, d'arbres, d'immeubles de l'autre côté de la Seine ou de ponts avec des passants produisent l'effet d'une profondeur, endossant ainsi la fonction des ha-

26 Ducrey 351, 352 et 353. Au vu de la grande taille des trois tableaux, il semble plutôt improbable que Vallotton ait peint ces œuvres d'après nature.





ill. 16 **Vieille rue de Marseille**, 1901. Huile sur toile, 74 x 100 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 351).



ill. 17 **Ruelle à Nice**, 1901. Huile sur carton, 68 x 53 cm, Kunstmuseum Saint-Gall, Kunstverein Saint Gall, Inv. G. 1951.6 (Ducrey 352).

chures des estampes. L'artiste recourt à d'autres moyens dans certains paysages urbains, notamment à des lignes légèrement courbées ou à un échelonnement de différents détails, comme dans *Pêcheurs à la ligne* (ill. 19), où les cannes à pêche et le corps des protagonistes endossent la fonction originale des hachures, ou encore dans *Tas de sable blancs* (ill. 20) où les ombres, les vagues et les personnes forment encore une structure similaire. *Pêcheurs à la ligne* (ill. 19) reprend de manière presque identique la composition de *La Terrasse* (cat. 13) : on y retrouve même le flâneur penché sur la balustrade. Toutefois, ces tableaux ont perdu un peu de la finesse et de la fragilité qui émanait des estampes. Dans ses peintures, Vallotton est obligé de tout montrer. Il ne peut plus laisser isolées les parties éloignées ni se contenter d'évoquer des formes avec quelques traits.

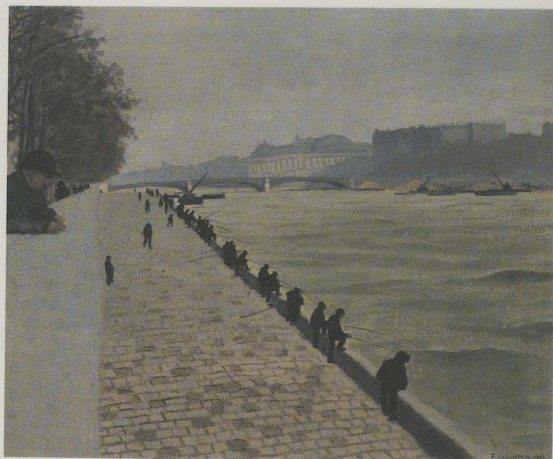
Dans ses vues peintes de ponts, il tire profit de ses expériences passées. Il montre par exemple dans ses différentes versions du *Pont-Neuf* (cat. 14, 16, 17, 25 et ill. 21) ou dans le tableau un peu plus tardif, *Le Point du Jour* (ill. 22), la grande variété de solutions qu'il a élaborées pour ce type de vue urbaine en particulier. Dans ce cas, les eaux-fortes ne constituent qu'un point de départ à des solutions nouvelles. Vallotton y privilégie également d'autres angles de vue que dans ses eaux-fortes, complexifiant ainsi ses compositions, qui comportent des éléments absents des estampes. En fin de compte, c'est un moyen de construire des vues de villes et d'utiliser le potentiel inhérent à l'eau-forte. Ensuite, il passe à une vue détaillée et quasi « frontale » d'une ville, comme dans *Place Clichy* (ill. 23) ou recourt à des perspectives extrêmes, comme dans *La Grève blanche*<sup>27</sup>. Pour *Place Clichy*, il combine scène de rue et vue, ce qu'il n'a pas encore fait dans ses estampes. En revanche, sa manière de peindre les immeubles, sa perception de l'espace et sa représentation de la situation lumineuse reflètent clairement ses habitudes de graveur.

27 Ducrey 343.

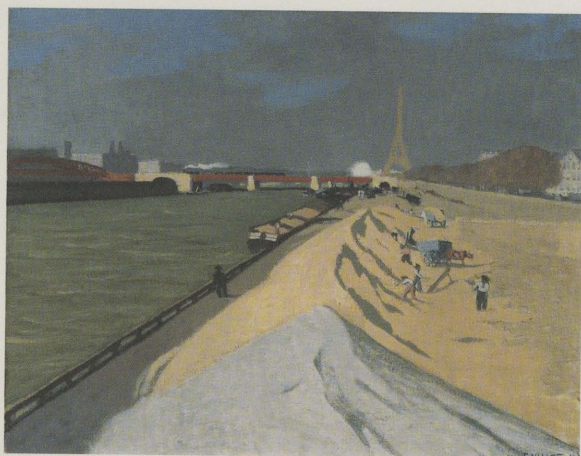




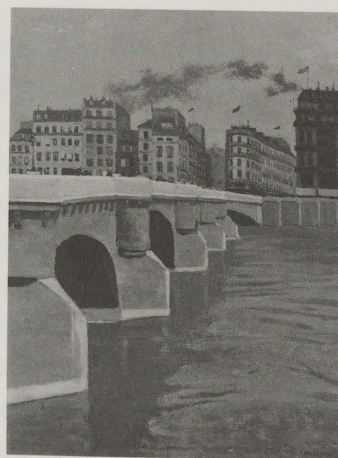
ill. 18 **Les Chalands, bords de la Seine**, 1901. Huile sur toile, 45 x 55 cm, collection particulière (Ducrey 356).



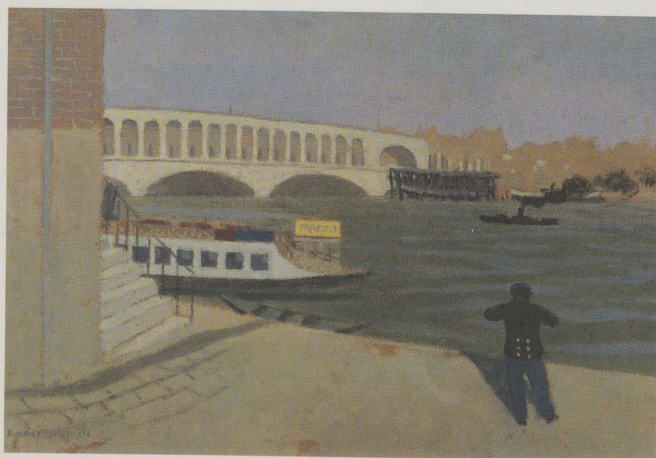
ill. 19 **Pêcheurs à la ligne**, 1901. Huile sur toile, 60 x 73 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 358).



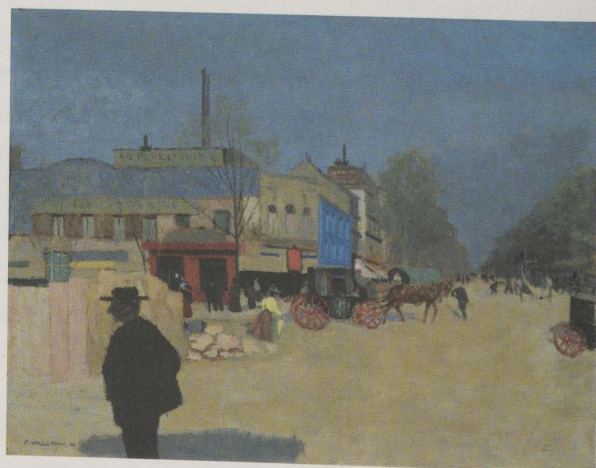
ill. 20 **Tas de sable blanc**, 1901. Huile sur toile, 50 x 65 cm, Villa Flora, Winterthour (Ducrey 361).



ill. 21 **Le Pont-Neuf**, 1902. Huile sur carton, 79 x 58 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 413).



ill. 22 **Le Point du Jour**, 1901. Huile sur carton, 40 x 58 cm, collection particulière (Ducrey 362).

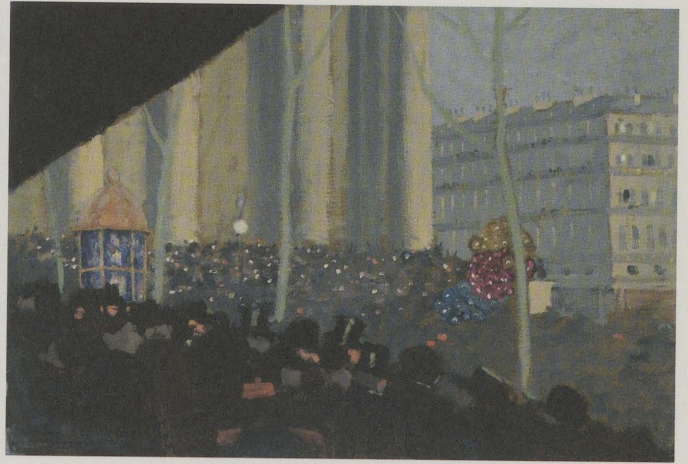


ill. 23 **Place Clichy**, 1901. Huile sur carton, 43,5 x 57 cm, collection particulière (Ducrey 365).

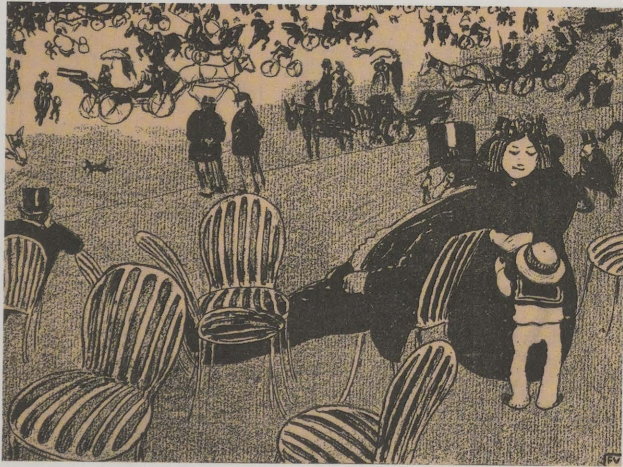




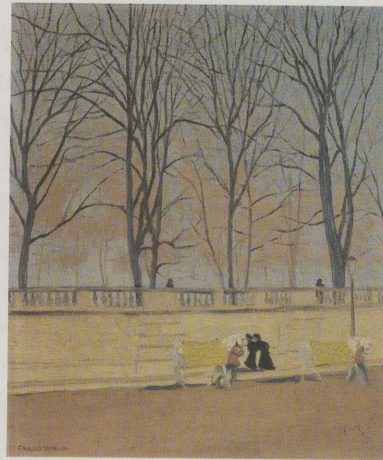
ill. 24 **Le Luxembourg**, 1895. Huile sur toile, 54 x 73 cm, collection particulière, Tokyo (Ducrey 188).



ill. 25 **Les Ballons**, 1900–1902. Huile sur carton, 39 x 56,5 cm, Aargauer Kunsthau, Aarau, Inv. 1601, Dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Inv. 1124 (Ducrey 343).



ill. 26 **Le Beau dimanche**, paru dans *Le Rire*, 13 avril 1895. Lithographie, état unique, 198 x 268 mm, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 84-0444.



ill. 27 **Les Tuileries**, 1901. Huile sur toile, 36 x 30,5 cm, collection particulière (Ducrey 359).



ill. 28 **Le Jardin du Luxembourg**, 1905. Huile sur toile, 73 x 100 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 565).





ill. 29 **Le Bon Marché**, 1898. Huile sur carton, triptyque, 70 x 50, 70 x 100 et 70 x 50 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 241).

Ses différentes vues de jardins présentent une situation similaire, mais dans un ordre chronologique différent. Vallotton commence par utiliser ses idées et son expérience d'aquafortiste pour ses peintures quelques années avant de réaliser *Les Vues de Paris*. Il peint deux scènes du jardin du Luxembourg (ill. 24 et 28)<sup>28</sup> et *Les Ballons* (ill. 25), une représentation de foule dans un décor de ville<sup>29</sup>. La composition et les stratégies visuelles dérivent directement des estampes, comme en témoignent *Le Bassin du Luxembourg* (cat. 22), *Les Chanteurs* (cat. 33), les illustrations pour *Les Rassemblements* (cat. 118) ou encore les lithographies pour *Le Rire* (ill. 26). Le sujet n'est pas la nouveauté de ces peintures, c'est plutôt la disposition des éléments ou l'utilisation de l'espace qui évoluent, ce qui a pour conséquence une première autonomisation des modèles d'eaux-fortes<sup>30</sup>. Ce phénomène se manifeste dans une perspective radicale, analogue à celle du *Ballon* (ill. 15), dans une vue plongeante sur des bateaux ou une scène de foule vue d'assez près. Ce type de perspective n'existait pas sous cette forme dans *Les Vues de Paris*<sup>31</sup>. Après ses scènes de foules, Vallotton essaye d'intégrer de plus en plus de personnages dans ses paysages, renonçant aux parcs et paysages déserts. Par exemple, dans ses vues du jardin du Luxembourg, Vallotton figure très peu de personnes, ce qui va changer dans ses peintures. Dans *Les Tuileries* de 1901 (ill. 27) notamment, il est évident que les personnages entretiennent une relation avec le décor, ici les arbres. Ils ne servent plus seulement de motif ou de moyen suggérant une échelle, mais font partie intégrante de la composition. Quatre ans plus tard, l'artiste ajoute à sa manière de représenter des arbres et arbustes un peu floue, dérivée de l'eau-forte, un grand nombre de personnes vues de près (ill. 28). Dans ce tableau, il intègre parfaitement une foule dans un paysage urbain. Ses xylographies et lithographies telles que *Paris intense* (cat. 31 à 38), *La Charge* (ill. 77) ou *Les Rassemblements* (cat. 118) reçoivent par ailleurs l'éloge de la critique. Pourtant, Vallotton ne parvient pas au résultat souhaité dans sa transposition picturale. Les quelques tableaux de foules des années 1890 n'ont été que rare-

28 Ducrey 177 et 188. Un autre tableau, représentant également le jardin du Luxembourg : Ducrey 189, mais avec un point de vue beaucoup plus rapproché que celui adopté pour les eaux-fortes.

29 Ducrey 343.

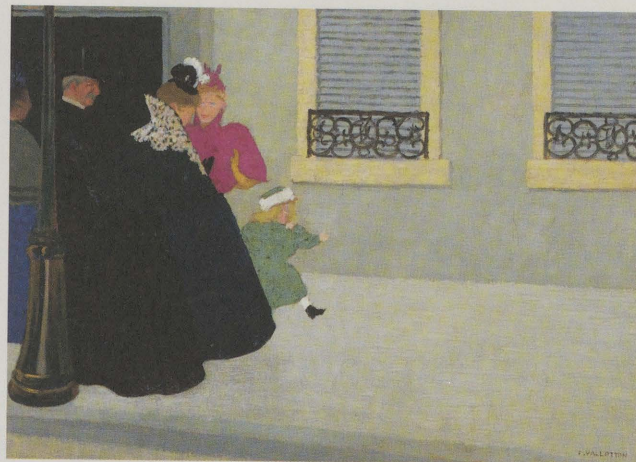
30 Voir Perucchi-Petri dans Winterthour 2007/2008, notamment p. 22-33.

31 Pour les bateaux, voir par exemple Ducrey 382 et 454.





ill. 30 **Le Joyeux Quartier Latin**, 1895. Xylographie, édition a/d, 178 x 222 mm, Musées d'art et d'histoire, Cabinet d'arts graphiques, Genève, Inv. E 79-0519 (VG 165).



ill. 31 **En promenade**, vers 1895. Huile sur carton, 33,2 x 45,6 cm, collection particulière (Ducrey 187).

ment exposés<sup>32</sup>. Ainsi, dans *Le Luxembourg* (ill. 24), il ne s'éloigne pas beaucoup des solutions offertes par la gravure, mais réussit au moins à développer une nouvelle approche.

Ce n'est que dans le triptyque *Le Bon Marché* (ill. 29) qu'il se détache entièrement du passé, et des dessin et xylographie qu'il a réalisés quelques années auparavant (cat. 29 et 30)<sup>33</sup>. La focalisation sur le centre de l'image est caractéristique du dessin et de la xylographie, ce qu'il reprend pour les planches publiées l'année suivante. Les détails du dessin ont presque entièrement disparu, la foule apparaît comme une masse peu articulée, mais l'agitation, la tension des clients et les efforts des vendeurs demeurent très visibles. Dans son tableau (ill. 29), Vallotton va encore plus loin : il ne présente plus un, mais plusieurs aspects thématiques et picturaux, et utilise d'une part un changement d'échelle des personnages, et d'autre part la perspective centrale des tableaux. L'angle de vue des deux volets latéraux du triptyque reste assez rapproché, tandis que la partie centrale montre une dynamique beaucoup plus ample et un point de vue plus éloigné. En fait, cette solution dérive de la xylographie *Le Joyeux Quartier Latin* (ill. 30), dont Vallotton reproduit la confusion spatiale, l'utilisation de formes de soutien à l'arrière-plan et sur les côtés, ainsi que la concentration des personnages en une masse dont les individus sont difficilement distinguables.

Il est du reste manifeste que les volets latéraux sont en lien avec les estampes : l'espace est construit pour la première fois à l'aide du mobilier et de lignes auxiliaires dans *Les Instruments de musique* (cat. 40 à 51). Mis à part quelques portraits où il a montré le mobilier comme partie de l'arrière-plan, Vallotton n'a jamais représenté de scènes d'intérieur dans ses estampes. Son approche ne change qu'avec *Les Instruments de musique* (cat. 40 à 51) et les peintures qui vont suivre, sans oublier la série des *Intimités* (cat. 53 à 63)<sup>34</sup>.

Comme d'autres tableaux, le triptyque *Le Bon Marché* (ill. 29) est révélateur des problèmes rencontrés par l'artiste. Il dispose certes, comme auparavant avec

32 Les exemples peu nombreux sont : Ducrey 159 et la xylographie VG 137 de la même année. Voir les remarques détaillées chez Ducrey. – Ducrey 161, ainsi que la xylographie VG 161 de la même date. – Ducrey 184, malgré les différents personnages, fait référence à VG 107. Il semble que ce tableau n'a été exposé que très tard dans la carrière de Vallotton. – Ducrey 185, elle le compare déjà à VG 101, mais les situations restent très différentes. En dépit du bar comme lieu d'évènement, ni les personnes ni l'action ou la dynamique et la maîtrise des formes individuelles sont comparables. Le tableau ressemble à une tentative de transfert de xylographie en peinture, sans vraiment pouvoir parvenir à rendre la clarté de l'espace, le mouvement ou l'intensité dramatique de la scène.

33 Voir notamment la contribution de Caroline Guignard, p. 37–38. Concernant les œuvres d'intérieur, voir aussi les remarques de Ducrey, I, p. 126–132.

34 Son portrait de Félix Jasinski (VG 95) d'après son propre tableau (Ducrey 38, ill. 12) est une première tentative. Dans son portrait d'Octave Uzanne (ill. 79), l'espace reste parallèle au premier plan. Par contre, le contour du mobilier au moins est montré dans *L'Assassinat* (VG 113), même s'il y a ensuite une divergence entre le mouvement ou le délit et la représentation de l'espace. Finalement, dans *Le Couplet patriotique* (ill. 72), la balustrade ne sert pas à définir l'espace, mais seulement à structurer la foule.





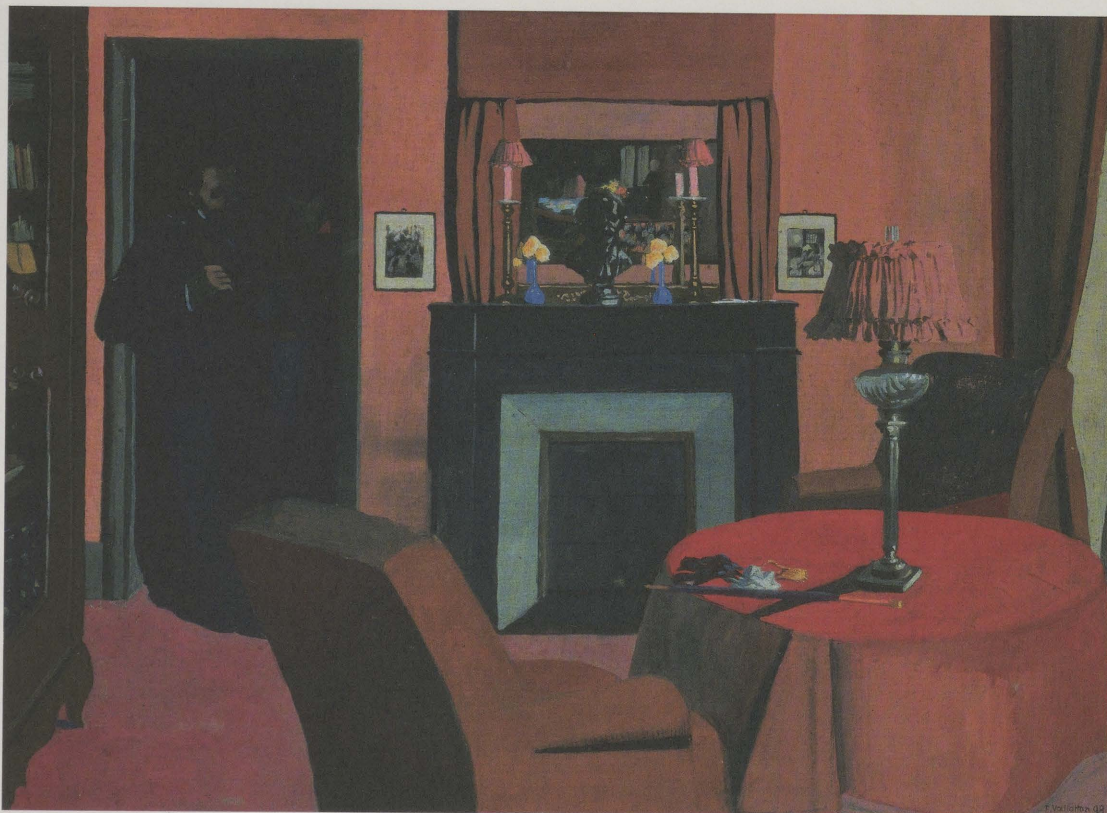
cat. 29 Le Bon Marché, 1893, 250 x 320 mm.



cat. 30 Le Bon Marché, 1893, 200 x 250 mm.

*Les Vues de Paris*, d'une grande expérience et de solutions graphiques qu'il peut mettre à profit dans ses peintures. Mais le rôle de l'estampe n'est alors pas totalement clair pour lui. En témoigne le traitement de l'espace dans ses œuvres réalisées autour de 1896. On doit toutefois distinguer la manière dont Vallotton approche l'estampe en général et celle dont il envisage la xylographie en particulier, car toutes les questions relatives à sa technique sont liées à cette dernière. Il faut ensuite mesurer les conséquences de son approche sur la représentation de l'espace et sa fonction dans l'œuvre en elle-même. Finalement, la nouvelle manière de créer des espaces met Vallotton face à un dilemme : d'une part, il a beaucoup de succès avec ses xylographies à fond noir. D'autre part, il a besoin de lignes de fuites pour construire son espace. Auparavant, la définition de l'espace était subalterne à l'idée d'image, comme dans *Le Confiant* (ill. 68) ou *La Paresse* (ill. 69). L'espace était éventuellement évoqué par quelques lignes, mais n'avait pas la même importance. Cette notion évolue avec *Les Instruments de musique* (cat. 40 à 51) : dès lors, la disposition des personnages dans l'espace représenté devient essentielle. Les actions ne sont plus développées sur différents niveaux séparés et parallèles, mais dans un espace articulé avec une profondeur bien définie. Comme il préfère utiliser des aplats et un échelonnement de formes individuelles extrêmement réduit, il ne peut pas établir de spatialité directe, et se trouve contraint d'utiliser des moyens indirects pour construire la perspective. Pour y parvenir, Vallotton doit réviser sa perception de l'estampe ainsi que sa méthode de travail. Depuis *Les Instruments de musique* il est confronté à deux méthodes xylographiques opposées : la manière conventionnelle, où les lignes et les aplats s'impriment en noir, et la technique de la ligne blanche, où les lignes sont taillées dans la matrice en bois et s'impriment en négatif. Pour les dessins préparatoires, il ne s'agit que d'une inversion. On ne dessine plus ce qui s'imprimera, mais on dessine les parties qui restent, la ligne qui s'imprime étant soit épargnée, comme dans *Le Bon Marché* (cat. 29 et 30), soit rehaussée de





ill. 32 **La Chambre rouge**, 1898. Détrempe sur carton, 50 x 68,5 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Inv. 1983-067 (Ducrey 251).



cat. 52 **Le Colloque sentimental**, 1898, 455 x 655 mm.





ill. 33 **L'Attente**, 1899. Détrempe sur carton, 35 x 50 cm, collection particulière, Suisse (Ducrey 257).

gouache blanche appliquée par la suite sur une surface noire, comme c'est le cas de quelques-uns des *Instruments de musique* (cat. 40 à 51). Pour ce faire, Vallotton doit élaborer l'espace en plusieurs étapes : après avoir au préalable défini les contours et les principales zones d'ombres, il établit des structures individuelles, en renforçant ou en recouvrant parfois ces éléments. Si nécessaire, il ajoute des touches de gouache blanche, ce qui ne remet pas en question la composition en général, mais définit la préparation de la matrice<sup>35</sup>.

Ces réflexions dépassent nettement la production manuelle des matrices. Il en résulte alors une interaction. Les solutions spatiales et lumineuses (équilibre entre zones d'ombre et de lumière) provoquent un intérêt croissant en faveur des formes colorées similaires aux aplats noirs ou blancs des xylographies. Ce processus s'accompagne d'une clarification de la compréhension de l'espace. Même si l'intensité dramatique des aplats dans les xylographies n'est pas transférable telle quelle en peinture, on remarque qu'une nouvelle perception de l'espace se dégage<sup>36</sup>. Les volets du triptyque sont un premier exemple par excellence. Tout comme les xylographies, ils divisent l'espace et proposent une définition de profondeur, sans devenir trop colorés<sup>37</sup>.

### ***C'est la guerre ! – La complémentarité comme objectif***

Cette nouvelle conception de l'espace permet de radicaliser davantage la xylographie. Vallotton a déjà introduit des personnages à l'arrière-plan dans *La Symphonie* (ill. 66) ou *Les Instruments de musique* (cat. 40 à 51) et, par la suite, dans quelques peintures, comme *Le Bon Marché* (ill. 29). Dans les *Intimités*, il franchit une étape supplémentaire<sup>38</sup>. Il réduit les éléments décoratifs et les personnages à de simples contours, visant à une dissolution totale de toute forme isolée, qu'il s'agisse de personne, de mobilier ou de tout autre élément pictural.

35 Voir aussi l'analyse plus détaillée de Caroline Guignard, p. 37–39.

36 Il s'agit de Ducrey 213, 214, 220 et 221 (basé sur une xylographie de 1894, VG 148), mais principalement Ducrey 223, 224, 227, 235, 236, 238 et 239.

37 Vallotton utilise cette approche aussi dans deux autres tableaux : Ducrey 223 et 224, mais alors en relation avec des nus dans un intérieur.

38 Voir en détail Newman 1991, notamment p. 144–152 et Winterthour 2007, p. 34–46.





ill. 34 **Cinq heures**, 1898. Détrempe sur carton, 35,6 x 58,2 cm, collection particulière (Ducrey 252).

Sur le plan thématique, Vallotton commence par traiter cette série au travers de quelques planches, comme *Le Confiant* (ill. 68), puis *La Sortie*<sup>39</sup>, et finalement dans une première version de *La Belle épingle* (ill. 70). Dans la suite même, il recourt à certains éléments déjà utilisés dans des xylographies ou des peintures précédentes, comme le papier-peint rayé, le mobilier placé de biais pour donner une impression de profondeur, ou l'introduction de protagonistes sur les bords de l'image, dont la position excentrée attire davantage l'attention. Ceci lui permet de donner du mouvement et de créer un grand espace, comme dans *En Promenade* (ill. 31)<sup>40</sup>. Ici, l'objectif n'est pas d'exprimer un sentiment de proximité ou d'éloignement émotionnel, comme ce le sera ensuite dans *L'Argent* (cat. 58) ou *Cinq heures* (cat. 60), mais de créer un espace d'action plus vaste pour les personnages et de libérer le centre de l'image.

Les conséquences de l'utilisation de cette technique sont d'une ampleur considérable, surtout dans sa peinture. Les contrastes très forts et la nouvelle définition spatiale sont devenus ses moyens privilégiés, et donnent la possibilité de transférer les solutions trouvées dans la peinture et le pastel. Or, pour y arriver, il est nécessaire de transposer la confrontation des aplats dans des tons de couleur. Deux difficultés se présentent, encore une fois très similaires aux expériences qu'il vient de faire avec le transfert des eaux-fortes des *Vues de Paris* en peinture. D'un côté, Vallotton essaye de projeter dans ses tableaux tous les effets qu'il peut créer dans ses estampes. De l'autre, il ne peut pas se contenter de suggérer, et doit gagner en spécificité et en lisibilité dans ses peintures. Il en résulte des tableaux nettement plus achevés, dénués de l'ouverture désinvolte ou des imprécisions volontaires des xylographies antérieures. Contrairement aux estampes, les personnages des peintures et des pastels sont directement placés dans des zones d'ombre. Ils ne sont plus un point de départ pour développer une zone, mais y sont quasiment absorbés. *La Chambre rouge* (ill. 32), *Le Colloque sentimental* (cat. 52) ou *L'Attente* (ill. 33) sont des exemples parlants. Dans d'autres peintures,

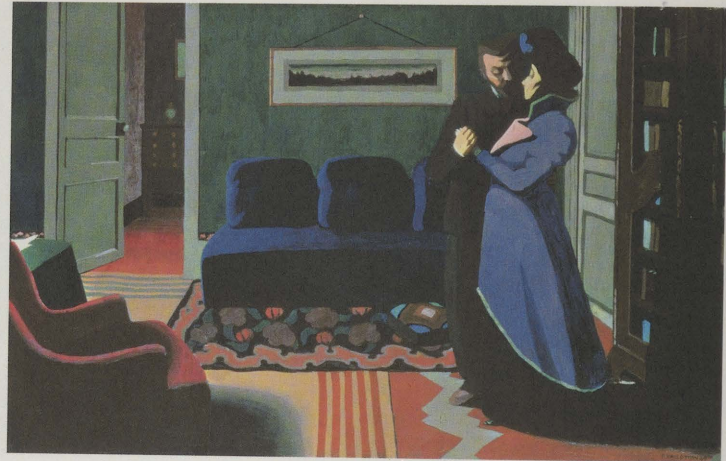
39 VG 162.

40 C'est sûrement sur l'instigation d'autres Nabis que Vallotton commence à disposer ses protagonistes sur les bords.





ill. 35 **Intérieur fauteuil rouge et figures**, 1899.  
Détrempe sur carton, 46,5 x 59,5 cm, Kunsthaus, Zurich, Inv. 1305  
(Ducrey 256).



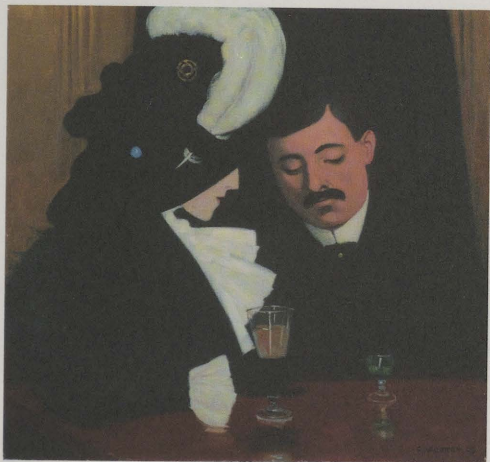
ill. 36 **La Visite**, 1899. Détrempe sur carton, 55,5 x 87 cm,  
Kunsthaus Zurich, Inv. 883 (Ducrey 255).

Vallotton montre les préparatifs ou l'échange de tendresse, comme dans *Cinq heures* (ill. 34) ou dans *Intérieur fauteuil rouge et figures* (ill. 35). Certes, les tableaux reprennent la situation spatiale et le sujet des *Intimités*, mais ils s'émancipent assez vite des solutions déjà établies. Ils initient quelques œuvres moralisatrices relativement proches des xylographies par leur sujet et leur schéma de composition, mais dont la perspective très rapprochée est inhabituelle chez Vallotton. Impossible d'imaginer des tableaux comme *Le Provincial* (ill. 37) ou *La Chaste Suzanne* (ill. 38) sans les xylographies précédentes<sup>41</sup>. On remarque à ce propos que l'artiste est de plus en plus conscient de la croissance de sa cote en tant que peintre, même s'il emploie encore des solutions anciennes. Dès lors, ses œuvres peintes et gravées gagnent de plus en plus en indépendance.

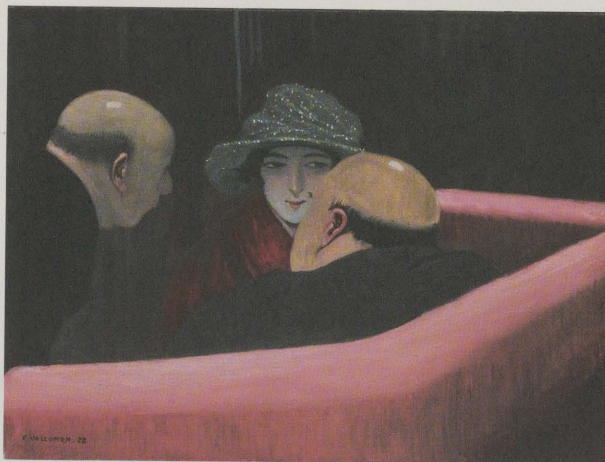
Cette autonomie nouvelle trouve sa formulation finale dans les images traitant de la guerre. Les peintures, dessins ou estampes ont comme sujet commun la Première Guerre mondiale, les champs de bataille et les atrocités commises par les soldats allemands, mais les solutions sont pour chaque médium très distinctes. Même si Vallotton conserve la technique qu'il a déjà utilisée pour *Les Instruments de musique* (cat. 40 à 51) ou les *Intimités* (cat. 53 à 63), et un peu la technique de la ligne blanche, les tableaux se distinguent fondamentalement des estampes sur le plan thématique. Les xylographies et les dessins préparatoires apparaissent comme une ultime tentative de faire appel à une méthode de travail et à une approche fructueuses, mais qui sont devenues obsolètes depuis la série *Crimes et Châtiments* (cat. 64 à 94). L'ambivalence du dessin et de la ligne dans les *Intimités* ne se ressent déjà plus dans les lithographies parues peu après. En fait, le radicalisme des *Intimités* n'était pas à surpasser, car Vallotton avait réussi avec brio à utiliser en peinture de nouvelles solutions artistiques, même si elles n'étaient pas appréciées d'emblée par la critique. Ainsi, même si l'estampe devient un médium à part entière, son vécu de graveur lui permet de trouver des solutions réutilisables dans ses tableaux. Dans le domaine de l'estampe, il a déjà réalisé tout ce

41 Il est impossible de comprendre sa conception de l'espace pictural sans les xylographies des années 1898 et 1900, car dans plusieurs tableaux après 1900 Vallotton utilise l'espace comme une «scène» similaire à celle des xylographies.





ill. 37 **Le Provincial**, 1909. Huile sur toile, 50 x 53 cm, collection particulière (Ducrey 739).



ill. 38 **La Chaste Suzanne**, 1922. Huile sur toile, 54 x 73 cm, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Inv. 1993-017, dépôt de la Fondation Gottfried Keller, Inv. 1240. (Ducrey 1492).

qu'il pouvait imaginer. Même s'il recourt encore de temps à autre à des solutions du passé, par exemple dans certains de ses paysages comme *La Grève blanche*<sup>42</sup> ou des scènes d'intérieur, il ne le fait plus de manière aussi directe qu'auparavant. L'origine des schémas de composition reste visible, mais comme le changement est très marqué, on croit à une manière indépendante et nouvelle. En fin de compte, l'estampe constitue pour Vallotton, surtout dans les années 1890, la possibilité idéale de développer des solutions, de réfléchir à la manière dont un vocabulaire artistique si réduit peut être transposé en peinture, et aux conditions nécessaires pour connaître le succès en tant que peintre dont il a rêvé depuis le début de sa carrière.

42 Ducrey 1006.