

Exposition Félix VALLOTTON

(Le feu sous la glace)

au Grand Palais

(du 02-10-2013 au 20-01-2014)

(un rappel en quelques photos –dans l'ordre des sections présentées- d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).

Félix Vallotton (1865-1925) est un artiste unique qui, bien que proche des nabis, garde sa vie durant un style à la fois très personnel et résolument moderne. Reconnaisables entre toutes, ses toiles se distinguent par des couleurs raffinées et un dessin précis découpant la forme qu'il met également au service de la gravure.

Félix Vallotton, peintre d'origine suisse naturalisé français en 1900, est un artiste à cheval sur deux siècles, deux pays et plusieurs tendances esthétiques, des Nabis à la Neue Sachlichkeit [Nouvelle Objectivité]. S'il est aujourd'hui moins connu en France qu'en Suisse, c'est pourtant à Paris, dans les années 1890, que ses gravures sur bois novatrices lui ont valu une renommée qui s'est rapidement étendue à l'Europe entière.

Tout au long de sa vie le "Nabi étranger", comme il était surnommé, s'est intéressé à une gamme étendue de sujets récurrents - intérieurs, toilettes, nus féminins, paysages, natures mortes ... - rendus étranges par son style lisse et froid, aux couleurs raffinées, aux découpages et aux cadrages audacieux. Et bien qu'il ne fût pas toujours compris par la critique de son temps, Vallotton a su s'imposer comme une figure en vue de la scène artistique parisienne et trouver sa place dans le courant moderne, notamment en participant à de nombreuses manifestations internationales d'avant-garde devenues mythiques.

Première rétrospective de l'artiste présentée dans un musée national parisien depuis 1979, cette exposition aborde toute la carrière de Vallotton en regroupant ses créations autour des différents thèmes ayant marqué son oeuvre.

La bande annonce : <http://www.grandpalais.fr/fr/article/felix-vallotton-la-bande-annonce>

Découvrez en vidéo, la présentation de l'expo par Isabelle Cahn et Marina Ducrey, commissaires d'exposition : <http://www.grandpalais.fr/fr/article/307-793-rencontres-avec-vallotton>

Présentation de l'expo sur le site de Télérama : <http://www.telerama.fr/scenes/visite-guideee-felix-vallotton-au-grand-palais,103306.php>

Sur wikipedia biographie de Félix Vallotton : https://fr.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Vallotton

Un artiste prolifique

Vallotton a peint plus de mille sept cent peintures et environ deux cent cinquante gravures et des centaines d'illustrations imprimées dans des revues et des livres, ainsi que de très nombreux dessins. En tant qu'écrivain, il a écrit trois romans, dix pièces de théâtre et une trentaine de critiques et textes sur l'art.

Chronologie

1865

Naissance à Lausanne, le 28 décembre, de Félix Édouard Vallotton, fils d'Armand Adrien Vallotton, droguiste puis fabricant de chocolat, et d'Emma Roseng.

1874-1881

Après l'école préparatoire, scolarité au Collège classique cantonal de Lausanne. Premiers tableaux (1878-1880) ; premiers dessins datés et une pointe sèche (1881). Écrit et illustre Les Misères du jour de l'an, cinq actes (1877, inédit).

1882-1885

S'installe à Paris et entre à l'Académie Julian dans les ateliers des peintres Jules Lefebvre et Gustave Boulanger. Se lie d'amitié avec le peintre Charles Maurin et le graveur Félix Jasinski.

1885

Début de son Livre de raison, répertoire chronologique de ses œuvres.

1886

Son Autoportrait à l'âge de vingt ans obtient une mention honorable au Salon des Champs-Élysées.

1887

Copie les maîtres au Louvre et peint des portraits, dont Félix Jasinski tenant son chapeau.

1889

Début de sa liaison avec Hélène Chatenay, une modeste ouvrière. À l'Exposition universelle de Paris, son portrait de vieillard, Monsieur Ursenbach (1885 Zurich, Kunsthaus Zürich) obtient une mention honorable.

1890

Précarité économique. Premier article publié dans la Gazette de Lausanne. Jusqu'en 1897, le quotidien lausannois publiera 28 articles de sa main.

1891

Année la plus prolifique en matière de critique d'art. Première participation au Salon des Indépendants (11 tableaux). Son propre compte rendu paru dans la Gazette de Lausanne fait l'éloge du Douanier Rousseau. Premières xylographies dont son Autoportrait.

1892

Un article monographique d'Octave Uzanne, illustré de plusieurs de ses xylographies, le révèle comme graveur sur bois. Présente des bois gravés au Salon des Indépendants, ainsi qu'au 1^{er} Salon de la Rose+Croix : il y est remarqué par les Nabis.

1893

Année la plus prolifique en matière de xylographie (54 gravures). Rallie le groupe des Nabis, qui le surnomment le « Nabi étranger ». Lie une étroite amitié avec Vuillard, par qui il fait la connaissance de Thadée Natanson, co-fondateur de La Revue blanche. Au Salon des Indépendants, expose La Valse et Le Bain au soir d'été, qui provoque la risée. Présente La Malade à l'Exposition de la Société suisse des Beaux-Arts.

1894

Première contribution à La Revue blanche, dont il sera l'illustrateur attitré et prolifique de 1895 à 1902. Le Bain est sa première œuvre à paraître dans The Chap book (Chicago). Réalise de nombreux bois gravés et peint Clair de lune. Début de son amitié avec Jules Renard. Chez Tristan Bernard, fait la connaissance de sa future épouse Gabrielle Rodrigues-Henriques, née Bernheim, une jeune veuve, mère de trois enfants.

1895

Nommé directeur artistique de La Revue franco-américaine. Le Bain au soir d'été est acquis par l'écrivain Lucien Muhlfeld. Fait la connaissance de Félix Fénéon, le successeur de ce dernier au poste de Secrétaire de rédaction de La Revue blanche. Rencontre l'écrivain et critique d'art allemand Julius Meier-Graefe qui répand sa notoriété en Allemagne.

1896

Autoportrait à l'âge de vingt ans est sa première toile acquise pour une collection publique, celle du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne. Grave La Paresse et les premières planches des Instruments de musique. Son portrait gravé de Dostoïevski est refusé au Salon du Champ -de-Mars, où il n'exposera plus jusqu'en 1903.

1898

En xylographie, achève sa suite Intimités. Exécute le portrait de Marthe Mellot et celui de Misia à sa coiffeuse. Expose son triptyque Le Bon Marché à l'exposition des Nabis chez Vollard, les Intimités dans les bureaux de La Revue blanche.

1899

Mariage avec Gabrielle Rodrigues-Henriques, le 10 mai. Voyage de noces en Suisse, puis emménagement 6 rue de Milan dans un appartement où se situe notamment Le Dîner. Durant l'été, il photographie et peint à Etretat des scènes de plage et d'intérieur. Au retour, visite aux Natanson, à Villeneuve-sur-Yonne dont naîtra Le Ballon.

1900

Naturalisé Français sans renoncer à sa nationalité suisse. À l'exposition des Nabis, chez Bernheim Jeune, présente 10 tableaux, dont Le Bain à Etretat, Le Dîner et La Salamandre. Expose Laveuses à Etretat à la Sécession de Berlin et Félix Jasinski tenant son chapeau à la Centennale de l'art français de l'Exposition universelle de Paris. Écrit son premier roman Les Soupirs de Cyprien Morus.

1901

Après dix ans d'absence, expose à nouveau au Salon des Indépendants ; son envoi inclut Vieille rue de Marseille et Pêcheurs à la ligne. Suicide de son ami Félix Jasinski.

1902

Sa série Crimes et châtements, 23 lithographies dénonçant l'injustice et la répression policière, paraît dans un numéro spécial de L'Assiette au beurre. Publication de Poil de carotte, de Jules Renard, dont il a réalisé les illustrations. Délaisse la gravure au profit de la peinture.

Félix Vallotton. Le feu sous la glace 11

1903

Les nabis se dispersent. Première exposition personnelle à la galerie Bernheim -Jeune (75 tableaux), aux côtés de Vuillard (10 tableaux). L'Etat français lui achète une première peinture à l'édition inaugurale du Salon d'Automne, dont il est membre fondateur et où il exposera chaque année jusqu'à sa mort. Écrit deux pièces de théâtre. L'une, Un Homme très fort, sera créée le 1^{er} février 1904 au Grand-Guignol. Sept autres suivront ; toutes sont inédites.

1904

Modèle plusieurs statuettes de femmes nues et peint ses premiers nus de grand format.

1905

Au Salon d'Automne, fait la connaissance de Charles Guérin, d'Henri Manguin et d'Albert Marquet, et fond en larmes à la vue du Bain turc inclus dans la rétrospective Ingres. Lui-même y expose 7 tableaux, parmi lesquels Le Repos des modèles, ainsi que Penthée et Soir antique.

1907

Son frère Paul commence à vendre ses œuvres en Suisse. Trois Femmes et une petite fille jouant dans l'eau affiche sa nouvelle manière au Salon des Indépendants. L'accueil est plutôt positif, de même qu'au Salon d'Automne pour le portrait de Gertrude Stein. Écrit son deuxième roman La Vie meurtrière et ses dernières pièces de théâtre.

1908

Premier achat des collectionneurs de Winterthur Arthur et Hedy Hahnloser. Expose son Bain turc au Salon des Indépendants et L'Enlèvement d'Europe au Salon d'Automne. Ouverture de l'Académie Ranson, où il enseignera bénévolement jusqu'en 1918. À la Sécession de Munich, Félix Jasinski tenant son chapeau est acquis par le musée d'Helsinki. C'est le premier tableau de Vallotton à entrer dans une collection publique non française ou suisse.

1909

La Mare inaugure son retour au paysage, délaissé depuis trois ans. Eugène Druet devient son marchand parisien attiré. Le Künstlerhaus de Zurich accueille sa première exposition personnelle en Suisse. Présente La Haine au Salon d'Automne.

1910

Mort de son ex-compagne Hélène Chatenay. Persée tuant le dragon est éreinté au Salon d'Automne. Figure à de nombreuses expositions collectives en Europe, dont Manet and the Post-Impressionists, à Londres, et l'exposition inaugurale du Kunsthaus de Zurich, où son portrait de vieillard Monsieur Ursenbach est acquis par le musée. Les Hahnloser et son frère Paul diffusent activement sa peinture auprès des collectionneurs suisses.

1911

Le musée de Winterthur lui achète un premier tableau, un paysage d'Honfleur.

1912

Refuse la Légion d'honneur. Expose L'Été au Salon d'Automne.

1913

Exécute La Blanche et la Noire. Expose Homme et femme (Le Viol) au Salon d'Automne et 43 toiles à l'Exposition de janvier du Kunsthaus de Zurich. Participe à l'Exposition de la Société suisse des Félix Vallotton. Le feu sous la glace 12 Beaux-Arts (Turnus), à l'Armory Show (New York, Chicago, Boston) et présente L'Enlèvement d'Europe à l'Exposition universelle de Gand.

1914

Se lie d'amitié avec Louise Hervieu, peintre, graveur, écrivain, et avec le peintre honfleurais Paul-Élie Gernez. Troisième exposition personnelle chez Druet et première à Lausanne, dans la succursale de Bernheim-Jeune ouverte depuis peu par son frère Paul. Figure à l'Exposition nationale suisse, à Berne, malgré la controverse soulevée par sa nationalité française. À Honfleur, peint Orphée dépecé.

À la déclaration de la guerre, son engagement volontaire est refusé.

1915

Mort de son ancien ami Charles Maurin. Son beau-fils Jacques Rodrigues-Henriques est prisonnier en Allemagne. Baisse drastique de ses revenus. Après une période d'improductivité, il trouve de nouveaux sujets d'inspiration dans la guerre. Il se remet à la xylographie pour tailler les 6 planches de l'album C'est la Guerre ! et peint 1914, Paysage de ruines et d'incendies.

1916

Souvenir des Andelys restitue ses émotions ressenties dans la patrie de Poussin. Boude le vernissage de l'exposition inaugurale du nouveau musée de Winterthur suite au refus de sa grande toile L'Été. Mort d'Eugène Druet ; sa veuve prend sa succession à la tête de la galerie. Peint L'Homme poignardé pour le Dr Hahnloser.

1917

Mort de son ami Octave Mirbeau. En juin, se rend sur le front en mission artistique aux armées. Présente huit paysages de guerre à l'exposition Peintres aux armées, au musée du Luxembourg. En décembre, peint Verdun.

1918

Peint L'Yser, pendant à Verdun. Expose chez Druet Le Provincial et La Loge de théâtre, le monsieur et la dame. Écrit son troisième et dernier roman Corbehaut dont le cadre s'inspire des environs de Ploumanach.

1919

Brouille avec Thadée Natanson, celui-ci n'ayant pas tenté de racheter à la vente de la collection Mirbeau le portrait fait de lui en 1897. Revenu de captivité, son beau-fils Jacques Rodrigues-Henriques devient son agent occasionnel. Critiques élogieuses de son exposition personnelle chez Druet, en particulier pour L'Yser et les deux autres grandes toiles de guerre. Au premier Salon d'Automne d'après-guerre, ses vastes décorations exécutées en 1914 et 1915, Orphée dépecé et Le Crime châtié sont en revanche éreintées.

1920

Première alerte de santé.

1921

Dessine les illustrations destinées à son roman La vie meurtrière, écrit en 1907. Au Salon d'Automne, ses nus déplaisent. D'humeur morose à la fin de l'année, il interrompt définitivement son Journal sur cette note néanmoins positive : « Il reste la peinture, heureusement. »

1922

Ouverture 20 rue Bonaparte de la galerie de son beau-fils Jacques Rodrigues-Henriques. Paul Vallotton reprend à son nom la galerie Bernheim-Jeune de Lausanne.

1924

À Cagnes, achète un terrain avec une bergerie en ruine dont il dessine les plans de réhabilitation en vue d'en faire sa résidence d'hiver.

Présente 6 tableaux au Salon d'Automne, dont Les Andelys, le soir. Le Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne acquiert L'Été.

1925

Aggravation de son état de santé. Au Salon d'Automne, expose un paysage de la Dordogne et sa grande nature morte Dame-jeanne et caisse. Peint son dernier tableau avant d'entrer en clinique pour être opéré d'un cancer. Il meurt le 29 décembre, trois jours après l'opération et au lendemain de ses

60 ans.

Idéalisme et pureté de la ligne

À l'époque du triomphe de l'impressionnisme et des recherches scientifiques sur la couleur, Vallotton adopte un style radical qui s'appuie sur le dessin. Il pratique une peinture de contour, où la ligne souple et incisive découpe le motif avec la précision d'un scalpel. La couleur intervient dans un second temps comme un remplissage des surfaces dessinées. La netteté du trait confère à ses sujets – portraits ou nus présentés souvent sur un fond neutre – une présence forte et objective et un réalisme parfois dérangent.

La pratique intensive de la gravure sur bois (xylographie) – une technique par enlèvement de la matière pour dégager le trait – confirme l'engagement de Vallotton dans la tradition des peintres-graveurs allemands de la Renaissance – Dürer, Holbein, Cranach – et, plus près de lui, Ingres, le maître du dessin qu'il admire sans réserve au point de le citer parfois, comme dans le portrait de Gertrude Stein évoquant celui de M. Bertin.

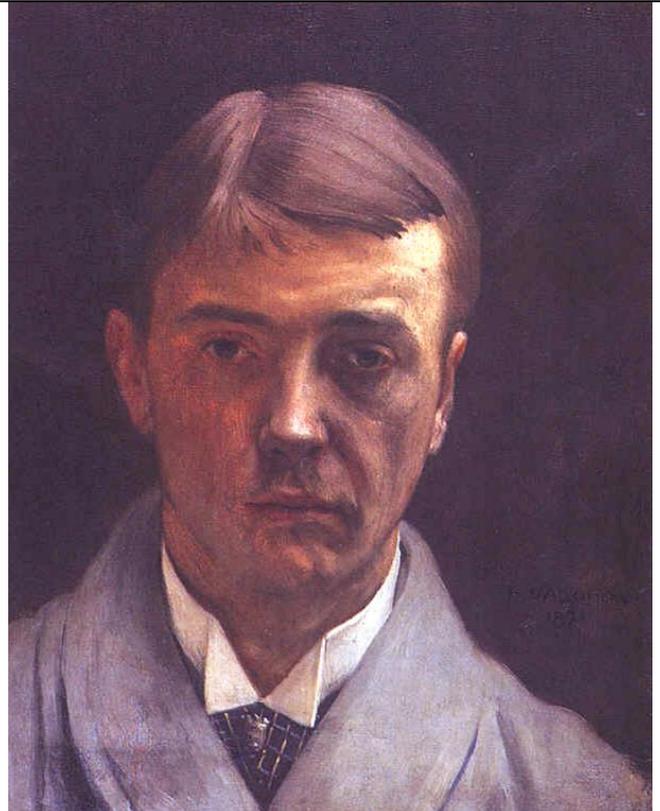
Cette filiation lui permet de s'émanciper brillamment des courants à la mode mais aussi d'une esthétique passiste faisant de l'art une pâle imitation de la nature. À l'ère de la photographie instantanée et de la naissance du cinéma, Vallotton dédaigne le flou du mouvement pour privilégier, au contraire, un arrêt sur image où se cristallisent la plénitude de la forme et l'immobilité du temps.



Élix Vallotton et sa femme Gabrielle à Honfleur en 1911



Autoportrait à l'âge de 20 ans
1885 (70x55cm)
musée Cantonal des Beaux Arts Lausanne



Autoportrait
1891
Galerie Vallotton Lausanne



Autoportrait à la robe de chambre 1914
Musée des Beaux Arts Lausanne



Portrait de Madame Vallotton
1905 (89x116cm)
Musée des Beaux Arts Bordeaux



Portrait de Gertrude Stein
1907
Baltimore Museum of Art



Les 5 peintres (Vallotton, Bonnard, Vuillard, Cottet,
Roussel)
1902-1903 (145x187cm)
Kunstmuseum Winterthur



Marthe Mellot
1898 (73x60cm)
Zurich, Kunsthaus Zurich



Quatre torses
1916 (92x73cm)
Musée des Beaux Arts Lausanne



Femme au perroquet
1909-1913 (114x163cm)
Suisse Coll. particulière



Femme couchée de dos sur un canapé rouge
1906 (90x116cm)
Coll. particulière



Misia à sa coiffeuse
1898 (36x29cm)
Musée d'Orsay



Le bain turc
1907 (130x195cm)
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève



Le repos
1911 (89x117cm)
The Art Institute, Chicago



Félix Jasinski tenant son chapeau
1887 (65x60cm)
Helsinki, Ateneum Art Museum

Perspectives aplaties

Après le tournant du siècle, presque tous les paysages de Vallotton s'inspirent de lieux existants. Ils sont peints à huis clos, à l'aide d'esquisses tracées sur place dans un petit carnet et complétées d'un code chiffré pour les couleurs. Souvent, toutefois, le motif retenu dans le croquis résulte déjà d'une manipulation de la vue contemplée par le peintre en fonction du tableau qu'il en a conçu mentalement. Puis cette vision intériorisée, mémorisée à la pointe du crayon, est soumise à un nouveau processus de recomposition au moment de sa transposition sur la toile, dans l'atelier. Cette étape porte sur trois aspects principaux : simplification des formes, exacerbation des contrastes et interprétation à but tantôt consonant, tantôt dissonant des annotations de couleurs. La distance topographique et temporelle ménagée par rapport à la nature et la transfiguration des éléments lors de l'exécution en peinture expliquent qu'il est quasiment impossible de déterminer où Vallotton a bien pu se placer pour cadrer telle ou telle portion de paysage. Stylistiquement, ces métamorphoses se fondent sur des principes qui remontent à ses gravures sur bois et à ses tableaux des années 1890, lorsqu'il est passé de la représentation réaliste à une écriture décorative, combinaison de lignes et d'aplats déployés dans un espace affranchi des règles de la perspective régie par un point de fuite unique. Le moyen le plus simple qu'il utilise pour varier son angle de vision consiste à dessiner le premier plan de son esquisse debout, le second assis, avec pour conséquence un basculement de la perspective qui, au lieu de progresser vers une profondeur illusoire, se déroule de bas en haut jusqu'à parfois éjecter le ciel du tableau. La conjugaison de ces procédés confère à ses paysages l'aspect intemporel, surnaturel, d'images captées en rêve.



Pêcheurs à la ligne
1901 (60x73cm)
Coll. particulière



Femme nue assise dans un fauteuil rouge
1897 (28x28cm)
Musée de Grenoble



Scène de rue à Paris
Vers 1895-1897 (36x30cm)
Metropolitan Museum New-York



Le Luxembourg
1895 (54x73cm)
Kodansha Company Ltd



Scène de rue
1895 (26x34cm)
Coll. Particulière



Vue cavalière de la Cagne
1921
coll. particulière



La grève blanche, Vassouy
1913 (73x54 cm)
coll. particulière



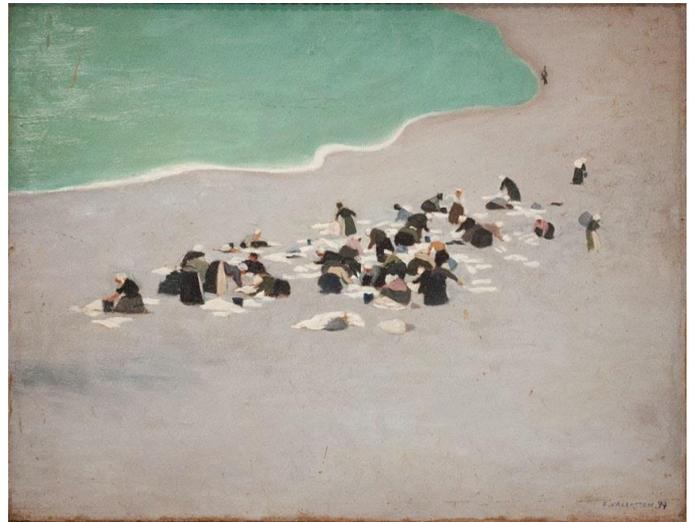
Souvenir des Andelys
1916 (114x146cm)
Coll. particulière



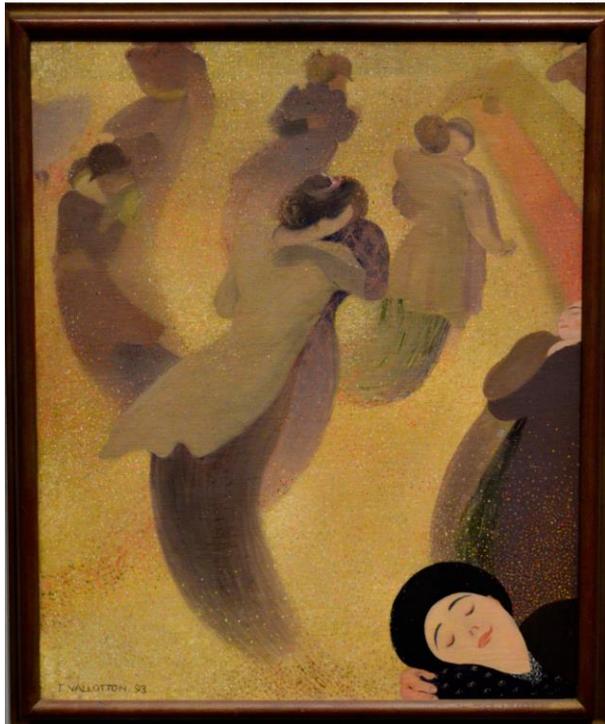
Des sables au bord de la Loire
1923 (73x100cm)
Kunsthau Zurich



Derniers rayons
1911
Musée des Beaux Arts, Quimper



Laveuses à Etretat
1899 (40x52)
Coll. particulière



La valse
1893 (61x50cm)
Musée d'Art moderne Le Havre

La Valse

1893

Huile sur toile

Collection Senn, Le Havre, musée d'art moderne André-Malraux

Emportés par la musique, les couples enlacés virevoltent dans la poussière irisée des cristaux soulevés par leurs patins. Car, à voir leurs vêtements, ces valseurs n'évoluent pas dans une salle de bal : ils sacrifient à la vogue de la danse sur glace qui fleurit à Paris dans les années 1890. En haut à droite, la patinoire est délimitée par un muret où s'appuie un spectateur. C'est l'unique allusion à un vague effet de perspective dans un espace totalement plane et déstructuré, où les silhouettes tourbillonnent presque en flottaison. L'extase procurée par la musique, la vitesse et la fusion des corps se lit sur le visage de femme qui émerge de l'angle droit inférieur, le seul dont les traits ressortent distinctement.

Refoulement et mensonge

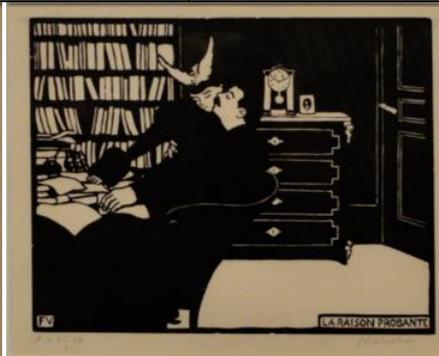
Proche de Vuillard et de Bonnard au temps des Nabis, Valtotton se lance en 1897-1899 dans un ensemble de tableaux et d'estampes montrant des intérieurs avec personnages dans des scènes de la vie intime. Il s'attaque à ce thème en donnant au décor un rôle aussi important qu'aux protagonistes. Les couleurs chaudes des murs et du mobilier expriment symboliquement l'intensité des passions et les conflits entre pulsions et interdits. Mais Valtotton s'arrête toujours au bord du gouffre, suspendant l'action à un moment paroxystique. Espaces clos, portes entrouvertes, enfilades de pièces, reflets dans un miroir dédoublant l'espace, accessoires métonymiques concourent à créer le suspense tout en suggérant le pire.

Dans le labyrinthe des pensées surgissent des images de drames bourgeois où l'artiste distribue les rôles. La femme y figure presque toujours froide, cruelle, intéressée. Lorsqu'elle s'abandonne, c'est pour mieux anéantir l'homme naïf qui a succombé à ses charmes. L'argent joue un rôle central dans le contrat amoureux comme dans celui conclu par les amants de Jules Renard dans *La Maîtresse*, illustrée par Valtotton en 1896, un an avant ses *Intimités*, une série de dix bois gravés sur le thème du couple.

Succédant à la suite des intérieurs composés dans son atelier, des toiles exécutées quelques années plus tard renouent sur un mode ironique avec les sujets de tromperie (*Le Provincial*, *La Chaste Suzanne*). Ces séquences de séduction, étalées aux yeux de tous, expriment d'une manière magistrale la justesse et la profondeur des observations d'un artiste au tempérament réservé qui préférerait garder ses distances pour mieux jouir du spectacle.



Le mensonge
1898 (24x33cm)
Baltimore Museum of Art



Le mensonge (1897)

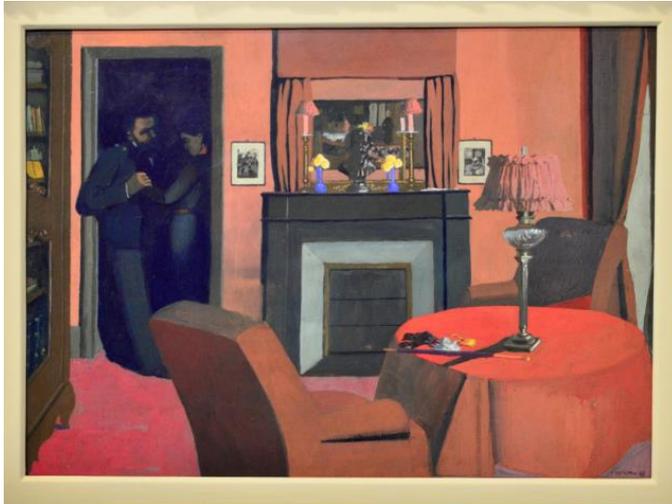
Série « Intimités » gravure sur bois 1898



La loge de théâtre, le monsieur et la dame
1909 (46x38cm)
Coll. Particulière



Henriette Bernheim, belle-mère de l'artiste
Madame Alexandre Bernheim
1902 (48x67cm)
Musée d'Orsay



La chambre rouge
1898 Musée des Beaux Arts Lausanne

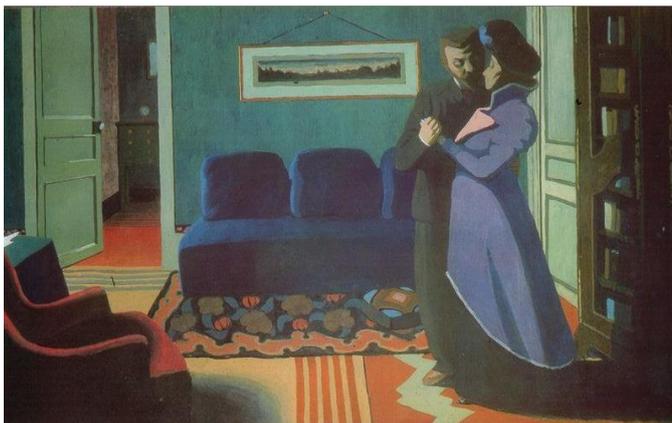
La Chambre rouge

1898

Tempéra sur carton

Lausanne, musée cantonal des Beaux-Arts, acquisition 1983

La Chambre rouge inaugure un cycle sur le thème de la vie amoureuse constitué de huit tableaux et d'une série de dix estampes. La couleur suggère ici l'incandescence de la passion mais aussi l'enfer sentimental. La symétrie du décor pourrait faire croire à la parfaite harmonie du couple si plusieurs indices ne venaient signaler un danger imminent. Ainsi la canne posée en équilibre précaire sur la table ou encore la présence d'un tableau de Vuillard sur le drame de l'adultère, le *Grand Intérieur aux six personnages* (Zurich, Kunsthaus Zürich), que Vallotton venait de recevoir. La répartition des ombres dans cet intérieur sans plafond ni limite, et où la source de lumière reste mal définie, joue un rôle dans la mise en scène, comme le buste de Vallotton placé au centre de la cheminée dans la position du témoin, à la manière des sculptures figurant dans certaines assemblées galantes de Watteau.



La visite
1899 (55x87cm)
Kunsthaus Zurich



Cinq heures ou intimité
1898
Coll. Particulière



Le dîner, effet de lampe
1899 (58x90cm)
Musée d'Orsay

Le Dîner, effet de lampe

1899

Huile sur carton marouflé sur bois

Paris, musée d'Orsay

Vallotton s'est représenté de dos au premier plan pour introduire le spectateur dans ce dîner familial et le plonger dans ses pensées. La scène redouble d'éloquence par la distribution de l'ombre et de la lumière sur les convives réunis sous la lampe. Le plus saisissant d'entre eux est probablement la petite fille qui fixe intensément le peintre de ses yeux noirs. Sa mère, Gabrielle, qui venait juste d'épouser le peintre, se tourne vers elle avec sollicitude tandis que son frère, Max, un adolescent de quinze ans croque dans un morceau de pain. La tension règne dans ce huis clos.

Avec son mariage, Vallotton se trouve engagé dans une vie familiale compliquée qui le perturbe, ayant pris symboliquement la place du père des trois enfants, Gustave Rodrigues-Henriques, qui avait mis fin à ses jours en 1894.



Le provincial
1909 (50x53cm)
coll. particulière

Sensible au beau sexe, l'artiste n'est pas de bois. Pour autant, la situation s'avère plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. Sans céder au portrait facile de l'artiste en « chaud lapin » frustré, on serait tenté d'analyser (au sens freudien) l'homme dans toute sa complexité. A lui seul, l'impossible synthèse de l'amant impétueux et du critique implacable. « Un érotomane et un mécanicien-ajusteur », écrira Léon-Paul Fargue.

Chez cet artiste au tempérament réservé, adepte du *self-control*, le refoulement, la pulsion, l'idée du mensonge sont omniprésents. Les sentiments surgissent, parfois violents, enfouis sous les apparences du plaisir. Le spectateur (voyeur) entre alors, à son corps défendant, dans le domaine de son inconscient (et du sien). Non sans humour, à travers une forme de théâtralité, dénotant à l'occasion un soupçon de perversité. Vallotton garde ses distances. Une distanciation qui en dit long sur sa relation aux femmes, entre adulation et défiance. Énigmatique, proche de l'incommunicabilité. Pour mieux jouir du spectacle ? En 1919, le peintre écrit dans son *Journal* : « Il me semble que je peins pour des gens équilibrés, mais non dénués toutefois, – très à l'intérieur – d'un peu de vice inavoué. – J'aime d'ailleurs cet état qui m'est propre aussi. »

On a pu parler de double féminin. Certaines de ses mises en scène sont lourdes de sous-entendus. Un érotisme équivoque, inspiré du maître Ingres – la sensualité débordante en moins. Ces corps qui l'affolent sont corsetés par une ligne de contour qui enserre les formes. Froides, intéressées, ses femmes ne semblent s'abandonner que pour mieux anéantir le malheureux ayant succombé à ses charmes. Ailleurs, Vallotton dénonce la névrose sociale du mariage. A ses yeux, ni plus ni moins qu'un carcan bourgeois, réduisant l'idéal amoureux à des rapports de domination, d'intérêts. Des êtres poussés à la caricature (*Homme et femme* ou *Le viol* ; *La haine*). Le contrat amoureux y est indissociable de l'argent. La séduction va de paire avec la tromperie (*Le Provincial*, *La Chaste Suzanne*). Constat accablant. Frustration, délire de persécution obsessionnel ou réquisitoire lucide ?



La chaste Suzanne
1922 (54x73cm)
Musée des Beaux Arts Lausanne

Parce qu'ils «voient» Suzanne, deux anciens du peuple juif désobéissent aux commandements divins et convoitent cette femme mariée, qu'ils «épiant» nue alors qu'elle se baigne. Parce qu'ils mentent en prétendant l'avoir «surprise» avec un amant, ils seront jugés et exécutés.

Que reste-t-il ici de ce sujet si souvent traité en peinture, d'Altdorfer à Rubens, d'Artemisia Gentileschi à Rembrandt? *La chaste Suzanne* (1922) est une vision fantasmagorique, une œuvre érotique, pornographique. Comme chez Bataille (*L'Histoire de l'œil*, 1928), ou encore chez Buñuel et Dalí (*Un chien andalou*, 1929), la représentation de la pulsion scopique (dialectique entre "regarder" et "être regardé") y tient lieu de représentation de la pulsion sexuelle. Les objets, le divan rose chair, le manteau rouge sang, le chapeau scintillant comme un vol de lucioles, revêtent une importance étrange que l'on ne rencontre que dans les rêves ou dans les réminiscences de certaines images honteuses. Le décor interlope hésite entre une arrière-salle de café et une baignoire de théâtre. Le regard de la femme trahit une assurance professionnelle et un pouvoir confinant au sadisme. Celui des deux hommes d'âge mûr demeure caché derrière leurs oreilles rosies de plaisir et leurs crânes luisants, en tension vers l'objet désiré. Seul contact suggéré par le raccourci, le sourcil d'un des deux hommes qui vient effleurer le visage de la femme et y déposer comme une mouche, évoquant là encore une phrase du récit de Bataille: «La caresse de l'œil est d'une douceur excessive.»

Le pinceau de Valloton, âgé de près de soixante ans, est ici d'un érotisme excessif.



Scène d'intérieur
1900 (55x30cm)
Musée d'Orsay



Intérieur avec femme en rouge de dos
1905 (89x116cm)
Musée des Beaux Arts Bordeaux

Un regard photographique

Vallotton inaugure sa pratique de la photographie au cours de l'été 1899 à Étretat, alors qu'il vient d'acquérir un appareil Kodak. Rien ne distingue ses images prises à des fins privées des clichés qu'il destine à des tableaux. Ses photographies d'intérieur comme de plein air – celles de son univers familial ou d'estivants – lui permettent de peindre notamment une suite de scènes de plage. Plus tard, il réalise, en amateur, des prises de vue à caractère domestique, principalement des instantanés de sa vie quotidienne. Les sujets qu'il traite en peinture et en photographie sont d'ailleurs les mêmes, pour l'essentiel des intérieurs animés par son épouse Gabrielle. La photographie participe cependant intimement au processus créatif de Vallotton, dans la mesure où il en exploite le langage spécifique jusqu'à s'assujettir à un mode de vision particulier, source de formes picturales nouvelles. Points de vue audacieux, cadrages évocateurs d'éléments hors champ ou encore effets de lumière inédits apparaissent désormais dans ses œuvres. Ainsi le contre-jour dont il use entre 1899 et 1901 dans les intérieurs permet-il un traitement de la figure en silhouette privée du moindre modelé. En évacuant les qualités tridimensionnelles de la nature, le médium photographique est en effet en parfaite adéquation formelle avec l'esthétique de l'aplat chère aux Nabis. Vallotton fera par la suite un usage plus traditionnel de la photographie. En 1901, il exécute une série de portraits d'après des clichés issus notamment de l'atelier Nadar. Pour certains nus enfin, il puisera dans les photographies parues dans la revue *L'Étude académique*, véritable catalogue de nus féminins saisis dans les positions et sous les éclairages les plus divers auquel nombre d'artistes avaient recours.



Le bain à Étretat
1899
Coll. Particulière



Vieille rue de Marseille
1901 (74x100cm)
Dallas The Barret Collection



Le ballon
1899 (48x61cm)
Musée d'Orsay

Le Ballon

1899

Huile sur carton marouflé sur bois

Paris, musée d'Orsay, legs de Carle Dreyfus, 1953

En l'absence d'esquisse connue pour *Le Ballon*, tout laissait soupçonner qu'il dérivait d'une photographie, seule à même de saisir un sujet en mouvement tout en figeant l'élan en une forme immobile. Cette hypothèse a été confirmée par la découverte d'un cliché de Vallotton inclus dans un lot de photographies envoyé à Vuillard en automne 1899. Le cadrage de la photographie sur l'allée de gravier incurvée recoupe la moitié droite du tableau, dans lequel coexistent cependant deux angles de vision divergents. En bordure du chemin, la photographie ne montre toutefois qu'une végétation impénétrable, au contraire d'une vue prise par Alfred Athis Natanson où l'on voit une Misia Natanson minuscule, perdue sous de hautes ramures. C'est donc par le recours à la combinaison de deux photographies que s'explique la dualité manifeste de la composition.



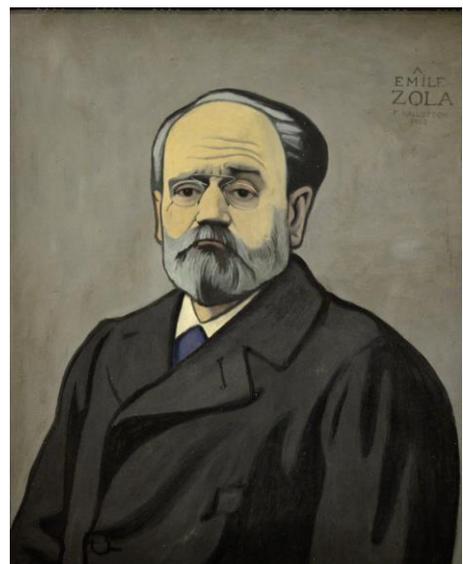
Sur la plage
1899
Coll. particulière



Femme fouillant dans un placard
1901 (78x40cm)
Fondation Vallotton Lausanne



Le sommeil
1908 (113x162cm)
Genève, musées d'Art et d'Histoire de la Ville
de Genève



Portrait décoratif d'Emile Zola
1901 (76x64cm)
Zurich, collection Walter Feilchenfeldt



Intérieur, femme en bleu fouillant dans une armoire
1903 (81x46cm)
Musée d'Orsay



Gabrielle allotton à La Naz



Gabrielle Vallotton à La Naz
Le Mont-sur-Lausanne
1900
(photographie de Félix Vallotton)





La chambre roUGE, Etretat
1899 (49x59cm)
Chicago, The Art Institute



Nu dans la chambre rouge
1897 (43x60cm)
Coll. particulière



Photographie anonyme parue dans L'Etude
académique. Revue artistique illustrée, 1904. Paris,
Bibliothèque nationale de France.

« La violence tragique d'une tache noire »

Entre 1891 et 1901, Vallotton a exécuté un peu plus de cent vingt xylographies ; par la suite, il s'est pour ainsi dire entièrement consacré à sa véritable vocation, la peinture, influencée de manière décisive par le synthétisme de ses images en noir et blanc. C'est l'atmosphère, plus encore que le style et la technique, qui confère à l'art graphique de Vallotton son originalité. Si certains de ses sujets s'apparentent à ceux des Nabis – les intérieurs, la vie moderne parisienne avec l'artiste comme spectateur du théâtre de la vie urbaine –, son travail présente pour le reste peu de similitude avec le leur. Tension et effervescence, plein et vide, ligne incisive, cadrage surprenant caractérisent ses gravures, où sous l'humour se dissimule une véritable critique sociale. Fasciné par les foules, il les représente sous la forme d'ensembles bigarrés d'où ressortent quelques individus-types et où se lit en filigrane la dénonciation des abus sociaux et de l'oppression du pouvoir. L'image de la femme et l'hypocrisie des mœurs, des thèmes récurrents dans la peinture de Vallotton, jouent aussi un rôle fondamental dans son œuvre gravé. L'artiste a développé un style virtuose fondé sur l'expressivité décorative de l'arabesque, associée à l'éloquence du noir, qui, progressivement, dévore de plus en plus le blanc. Ce phénomène est la parfaite illustration de « la violence tragique d'une tache noire », ainsi que l'a perçue Thadée Natanson en 1899.







Le double féminin

Vallotton ponctue son œuvre de tableaux où sont réunies deux femmes dans des mises en scène lourdes de sous-entendus, reflet de son propre état d'esprit, avoué à son *Journal* en 1919 : « Il me semble que je peins pour des gens équilibrés, mais non dénués toutefois, – très à l'intérieur – d'un peu de vice inavoué. – J'aime d'ailleurs cet état qui m'est propre aussi. » Il se dégage de ces scènes énigmatiques une impression d'incommunicabilité qui se traduit par l'absence de contact physique et visuel entre les personnages. Au jeu des regards répond un jeu de contrastes entre chevelures et carnations. Parfois même un élément du décor semble faire barrière à tout échange.

La profusion de femmes dévêtues figurées dans les situations et les postures les plus diverses, voire insolites, illustre l'attraction maintes fois attestée qu'exerçait le beau sexe sur Vallotton : « C'est par des gestes, dont il ne restait pas toujours maître, que se trahissait une sensualité toujours en appétit de toutes sortes de gourmandises, d'aucune plus que de la chair féminine », se souvient Thadée Natanson en 1948.

Les duos de femmes révèlent la complexité des pulsions paradoxales de Vallotton. Léon-Paul Fargue en a dégagé les caractéristiques en 1912 : « Deux hommes se répriment l'un l'autre en ce peintre : un amant et un critique, un sensible et un contrôleur implacable, un érotomane et un mécanicien-ajusteur. »



La malade
1892 (74x100cm)
Coll. particulière



Le repos des modèles
1905 (130x195cm)
Kunstmuseum Winterthur,

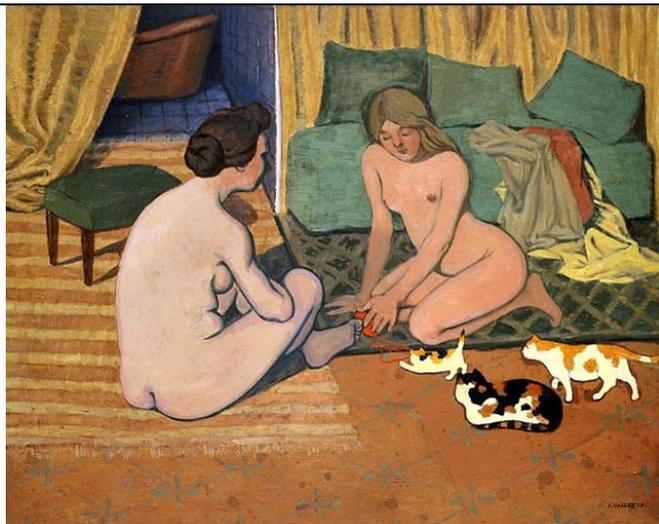
Le Repos des modèles

1905

Huile sur toile

Winterthur, Kunstmuseum Winterthur,
don de Hedy Hahnloser-Bühler, de Lisa Jäggli-Hahnloser
et du professeur Hans R. Hahnloser, 1946

En 1905, Vallotton fait de cette grande toile le manifeste de sa nouvelle démarche. Plutôt que de renvoyer l'image convenue du peintre au chevalet, le miroir informe d'autre manière sur Vallotton lui-même et sur la signification du tableau, où sont exposés tous les genres traités par l'artiste. Une lecture effectuée dans une sorte de travelling arrière révèle, dans le reflet de la glace, d'une part un portrait de jeunesse de 1886, d'autre part un paysage de 1901 marqué de survivances nabis. Or, en 1905, portrait et paysage sont temporairement délaissés par le peintre, dont tant la manière académique que le style nabi appartiennent au passé et se trouvent donc littéralement derrière lui. Placé au premier plan sous la forme des deux figures, le nu s'impose comme genre désormais central dans l'œuvre de Vallotton, un revirement discrètement souligné par l'anémone tenue par la femme allongée, symbole de rupture et de renaissance.



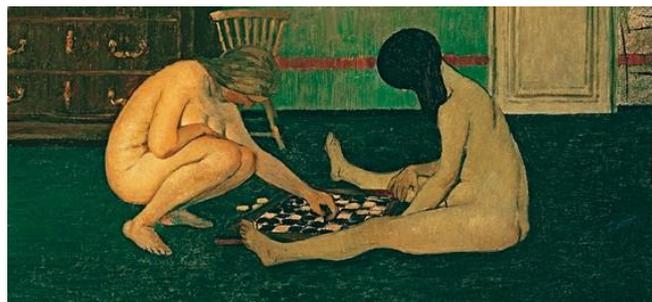
Femmes nues aux chats
1897-1898 (41x51cm)
Musée des Beaux Arts Lausanne



La blanche et la noire
1913 (114x147cm)
Villa Flora, Wintherthur



La maitresse et la servante
1897
Coll. particulière



Femmes nues jouant aux dames
1897 (25x52cm)
musées d'Art et d'Histoire de la Ville
de Genève

Érotisme glacé

Passant de la brune à la blonde, de la mince à la plantureuse, Vallotton n'a cessé de peindre des nus féminins dotés d'une forte individualité. Debout, allongés, à mi-cuisse dans l'eau, les corps peints dans une matière souple et lisse contrastent par leur modelé avec la sécheresse des décors qui les entourent.

L'attirance que l'artiste éprouve pour la beauté féminine est palpable dans ces mises en scène artificielles où les tentatrices redoublent de coquetterie par des poses lascives et des accessoires de charme, bas de soie noire et tissus transparents qui attirent le regard sans rien cacher. Mais leur sensualité débordante est contenue par une ligne de contour incisif qui enserre les formes. Vallotton corsète volontairement ces corps qui l'affolent. Il dresse comme un écran invisible entre lui et son modèle, surpris dans sa nudité ou, au contraire, relevant le défi du regard en fixant le spectateur droit dans les yeux. Cette distanciation confirme l'ambiguïté de ses sentiments – entre adulation et haine – à l'égard du beau sexe. L'érotisme équivoque de ses odalisques, riches en références classiques – Ingres principalement –, constitue une démonstration de l'immense talent de Vallotton à renouveler un genre suranné.

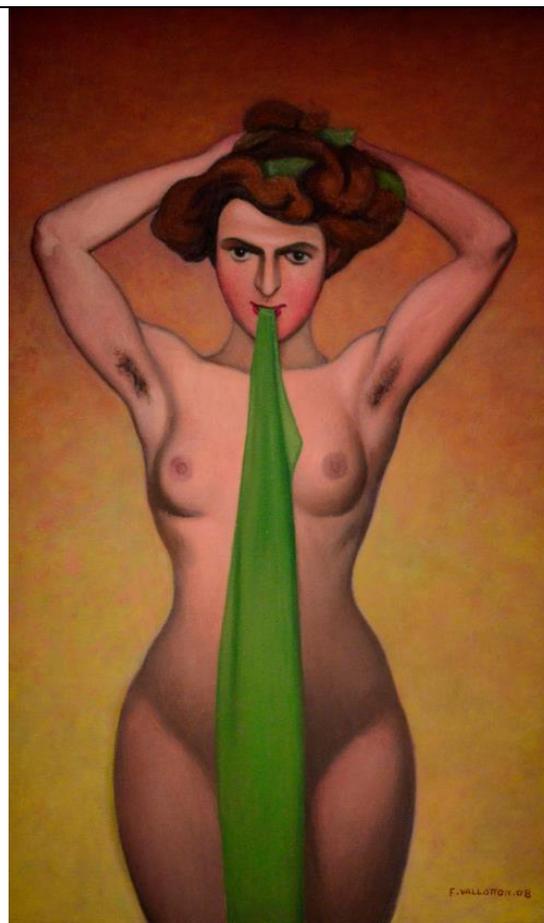
En 1892-1893, il réalise une composition toujours mystérieuse aujourd'hui, *Le Bain au soir d'été*, représentant un sujet hybride où s'additionnent réminiscences culturelles, fantaisie, idéalisme et parfaite linéarité des motifs. Ce chef-d'œuvre des années de jeunesse a été prêté de manière exceptionnelle à l'exposition.



Nu couché au tapis rouge
1909 (78x100cm)
Association des amis du Petit Palais (Genève)



Baigneuse de face, fond gris
1908 (130x97cm)
Kunsthau Galrus, Glaner



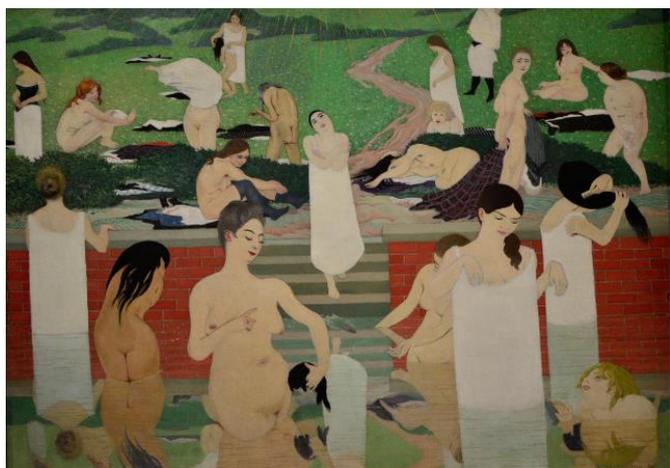
L'automne
1908 (115x73cm)
Suisse, collection Mirabaud



Femme aux mandarines
1913 (89x116cm)
Collection Mr. And Mrs. nWalter F.Brown



Femme couchée sur fond violet
1924 (54x73cm)
Brême, Kunsthalle Bremen-Der Kunstverein



Le bain au soir d'été
1892-1893 (97x131cm)
Kunsthhaus Zürich



Femme au bain se coiffant
Vers 1897 (59x36cm)
coll. particulière

Opulence de la matière

À propos des natures mortes, nombreuses dans sa production tardive, Vallotton note dans son *Journal* en 1919 : « Le trompe-l'œil ne me déplairait pas, au moins comme but, car j'ai par avance la certitude de n'y pas arriver, mais il ne me semble pas oiseux de mettre à son effort les limites les plus reculées, voire l'inaccessible. » Artiste exigeant, Vallotton n'a pas pour habitude de céder à la facilité et fait dialoguer avec dextérité transparence et opacité des matières, matité et brillant des surfaces, rotundité et angularité des formes, concavité et convexité des objets.

Un processus d'élaboration identique à celui des natures mortes, caractérisé par l'absence de dessin préalable, préside à la réalisation de figures anonymes, plus ou moins dévêtues, que Vallotton appelle « simili-portraits ». À l'instar des natures mortes, ils sont prétexte à des recherches liées à la forme, aux textures, à l'ordonnance des masses et aux accords ou aux discordances des couleurs.

Le peintre se dégage cependant de l'imitation et de la copie servile dans des tableaux où, derrière l'apparence lissée des matières et l'opulence des formes, se distille en filigrane une dialectique de l'exhibition et de la dissimulation. Considérées sous cet angle, les natures mortes de Vallotton privilégient les objets aux formes pleines, dont l'intérieur est pudiquement caché et dont l'extérieur offre des surfaces réfléchissantes. En y reproduisant sous une forme miniaturisée une portion de la pièce exclue de la composition, les reflets servent de révélateur à ce qui est caché. Dans les simili-portraits de Vallotton, ce sont les étoffes et leurs plis qui cachent et suggèrent en même temps. Le jeu entre disponibilité et réserve, où le corps de la femme se donne à voir tout en se soustrayant au regard, est à lire dans les bretelles ou les vêtements glissant négligemment des épaules et, avec les nus, dans les chutes de reins à voir comme l'envers cachant l'endroit.



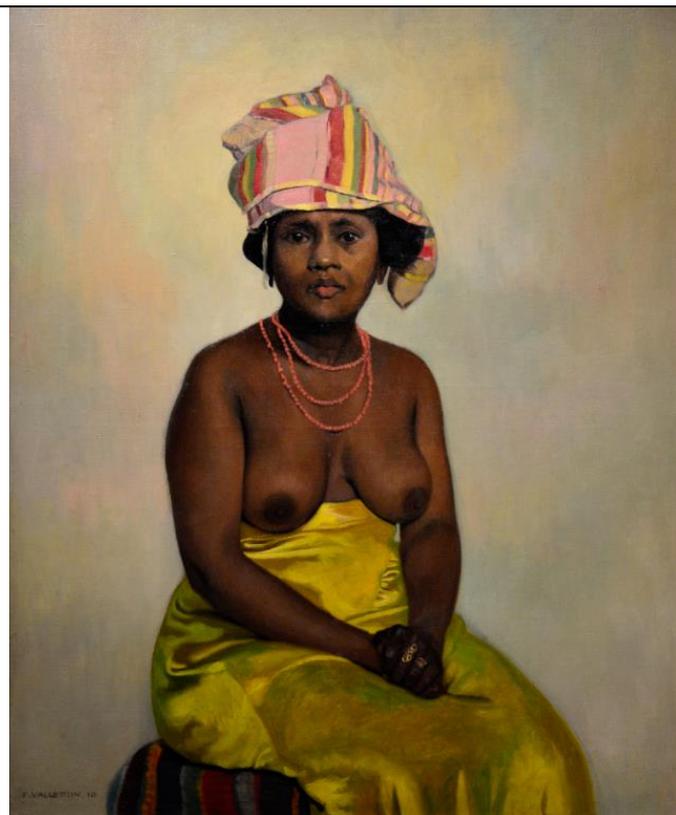
Tulipe et statuette de Maillol
1913 (80x65cm)
Coll. particulière



Le retour de la mer
1924 (81x100cm)
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève



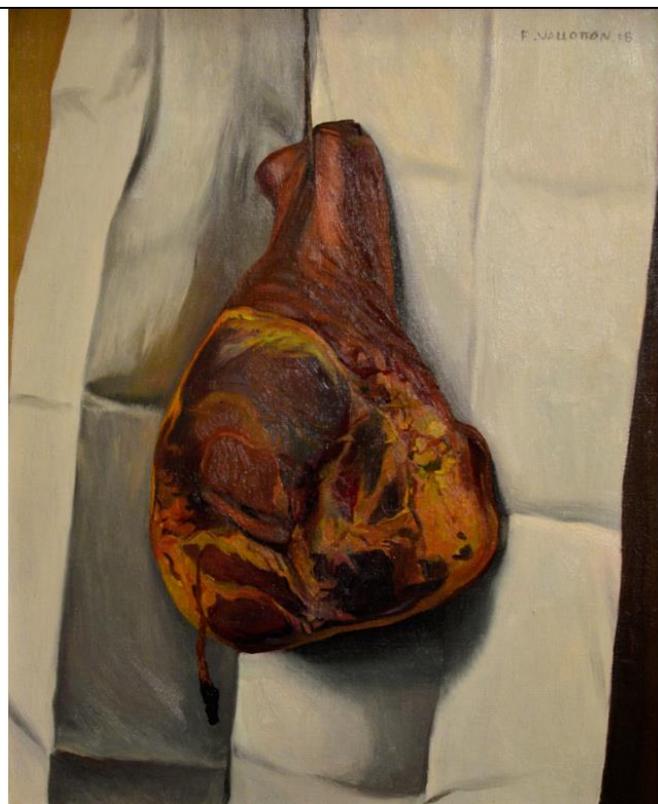
La roumaine en robe rouge
1925 (106x81cm)
Centre Pompidou (Paris)



Africaine
1910 (100x61cm)
Musée d'art moderne, Troyes



Etude de fesses
Vers 1884 (38x46)
Coll. particulière



Le jambon
1918 (61x50cm)
Dallas, The Barret collection



Poivrons rouges
1915
Kunstmuseum Solothurn

Poivrons rouges

1915

Huile sur toile

Soleure, Kunstmuseum Solothurn, Fondation Dübi-Müller

Cinq poivrons posés sur le plateau blanc d'un guéridon au design moderniste, voilà un motif à première vue inoffensif. Il a été rapproché du Pop Art américain pour son dépouillement et pour la virtuosité quasi hyperréaliste appliquée au rendu des fruits, dans leur forme spécifique, leurs couleurs, la fermeté de leur peau lustrée et les reflets qu'elle renvoie. Au point qu'ils en appaissent presque palpables. Une menace pèse pourtant sur eux, personnifiée par la lame d'acier, symboliquement ensanglantée, du couteau qui s'appête à leur faire un sort. Comme la terrible guerre en cours scelle celui des jeunes hommes en pleine santé partis pour le front la fleur au fusil.



La salamandre
1900 (80x110cm)
Coll. Particulière

La Salamandre

1900

Détrempe sur carton

Collection particulière

La scène se situe dans l'atelier de Vallotton, 6 rue de Milan à Paris. Le décor en est décrit par le menu dans une gamme chromatique chaleureuse. À commencer par la salamandre, moderne poêle de fonte placée dans la cheminée. Celle-ci supporte deux bougeoirs, ainsi qu'une coupe de bronze doré et verre bleu ornée d'une plante. Leur reflet dans le miroir se détache sur celui d'un paravent et d'un tableau. Au pied d'un fauteuil rouge sont jetés la chemise et le jupon du modèle. Au milieu de ce désordre étudié, le tronc sculptural surmonté d'une tête, mais en apparence privé de jambes, s'érige comme une anticipation du fameux *Violon d'Ingres* de Man Ray, avec toute la symbolique érotique qu'implique le rapprochement.



Dame-Jeanne et caisse
1925 (73x100cm)
Dallas, The Barret collection



Le chapeau violet
1907 (81x65cm)
Villa Flora, Wintherthur



Nu à l'écharpe verte
1914 (112x145cm)
Musée des Beaux Arts La Chaux de Fonds



Capucines et prunes
1923 (54x72cm)
Coll.particulière

Mythologies modernes

Vallotton, qui ambitionnait d'égaliser les plus grands, se voulait à la fois moderne et rattaché à la tradition. Aussi se devait-il de traiter la peinture d'histoire, et de préférence sous la forme de « grandes machines » à présenter au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne, celles-là mêmes dont il avait déploré la débauche comme critique d'art. Malgré les quolibets essayés par la plupart de ses ouvrages à sujet mythologique ou allégorique, il a persévéré. Sans doute pour prouver son savoir-faire en grand format, mais aussi par plaisir d'épingler la peinture officielle sur son propre terrain et, par détournement de sens, les avatars de la société contemporaine, plus particulièrement la guerre des sexes induite par l'avènement du féminisme. Mais il ne se borne pas à s'approprier la thématique des mythes, il puise également dans la tradition iconographique, toutes périodes confondues. Ainsi retrouve-t-on des attitudes propres à la sculpture et à la peinture de vases antiques dans *Persée tuant le dragon* ; des réminiscences d'Uccello et d'Ingres dans le dragon de *Roger délivrant Angélique* ; d'un cavalier barbare de Böcklin dans la posture d'Europe, de néréides du même Böcklin dans *Trois femmes et une petite fille jouant dans l'eau*. Même le chromatisme des figures se réfère à la tradition, en l'occurrence à une convention du XVIII^e siècle voulant que les corps des déesses soient d'un ton plus clair que celui des dieux. C'est dire qu'au-delà de l'adaptation du mythe au contexte contemporain, Vallotton invite le spectateur à un troisième degré de lecture, à un jeu de devinettes consistant à identifier ses sources.



Satyre enlevant une femme au galop
1910 Musée des Beaux Arts Lausanne



Trois femmes et une jeune fille jouant dans l'eau
1907 (130x195cm)
Bâle, Kunstmuseum Basel



Roger délivrant Angélique
1907 (80x100cm)
Zurich, Kunsthaus Zürich



L'enlèvement d'Europe
1908 (130x162cm)
Kunstmuseum Berne

L'Enlèvement d'Europe

1908

Huile sur toile

Berne, Kunstmuseum Bern, don du professeur Hans R. Hahnloser

Vallotton adapte aux temps modernes la tradition du mythe voulant que Zeus, tombé amoureux de la fille d'Agénor, le roi de Phénicie, se déguise en taureau pour la séduire et l'emporter malgré elle en Crète. Au lieu d'une captive qui se retournerait éplorée vers ses suivantes restées sur la plage, son Europe semble avoir enfourché *in extremis* l'animal en fuite, à en juger par les remous qu'il soulève dans la mer. Fermement agrippée aux cornes fleuries – unique concession à la tradition – elle a même pris les commandes de l'équipée, car lui n'y voit rien, aveuglé qu'il est par le bras de sa cavalière. L'intention décorative s'affirme dans les arabesques japonisantes des vagues, le contour stylisé du gros nuage et les couleurs surréelles.



Persée tuant le dragon
1910
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève

Persée tuant le dragon

1910

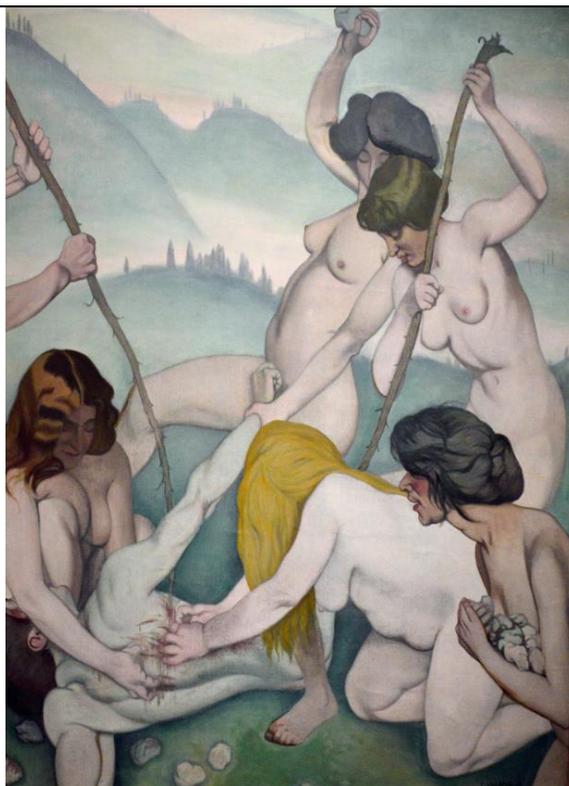
Huile sur toile

Musées d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève, inv. 1974-0012

Vallotton prend ses aises avec la tradition du mythe voulant que la jolie Andromède, offerte en sacrifice à un monstre marin, soit délivrée de ses liens par Persée arrivé sur son cheval ailé Pégase. Il remplace la jeune fille par une matrone qui semble regretter sa délivrance, fait l'impasse sur la monture du héros et figure le monstre marin sous les traits d'un crocodile, le tout dans un paysage imaginaire dont les contours découpés au scalpel rappellent le graphiste qu'il fût. Si un alligator du Jardin des plantes a servi de modèle au dragon, la gestuelle des figures s'inspire, elle, de la sculpture et de la peinture de vases antiques : une autre manière de rattacher la composition à la tradition.



Homme et femme ou Le viol
1913
Coll. particulière



Orphée dépecé
1914 (250x200cm)
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève



La haine
1908 (206x146cm)
Musée d'Art et d'Histoire de la ville de Genève

La Haine

1908

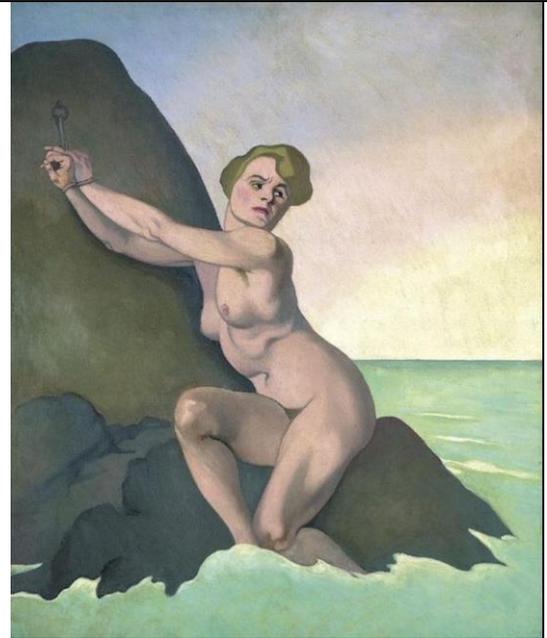
Huile sur toile

Musées d'Art et d'Histoire de la Ville de Genève, inv. BA 2001-0025

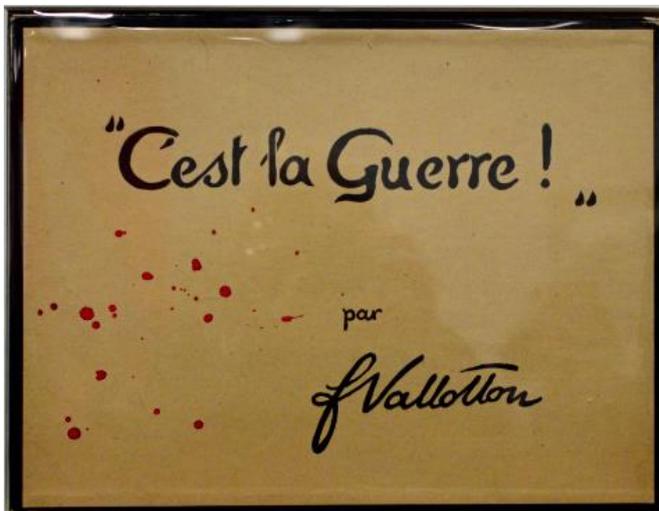
« Qu'est-ce que l'homme a donc fait de si grave qu'il lui faille subir cette terrifiante "associée" qu'est la femme ? » s'exclamera Vallotton en 1918 dans son *Journal*. Dix ans plus tôt, alors que la vie familiale lui était particulièrement pénible, la monumentale *Haine* illustre cette interrogation. Dans le contexte d'un terrain désolé, opposé à la végétation luxuriante de la Création, le peintre détourne l'iconographie traditionnelle d'Adam et Ève au Paradis pour dénoncer l'enfer de la vie en couple à l'époque où la femme revendique le droit à la parole. Mais il se montre plus misanthrope que misogyne, puisque son mâle, un fat aux muscles hypertrophiés, n'est pas plus flatté que la mégère rageuse qui lui sert de compagne.



Femme nue lutinant un silène
1907 (88x53cm)
Musée des Beaux Arts Lausanne



Andromède
1918 (100x81cm)
Berne, Kunstmuseum Bern



C'est la Guerre !
1915-1916
portefeuille en carton beige à rabats, montage
de toile noire, impression en noir et rouge ; plat
supérieur faisant office de page de titre avec
la lettre en noir, et taches d'encre rouge
orangé ; 27 x 34,8 cm
Genève, Cabinet d'arts graphiques des
musées d'Art et d'Histoire de la Ville de
Genève

Lorsque la guerre éclate, il n'est pas mobilisable et décrit dans son journal au fil des mois son sentiment d'inutilité. Dès fin 1914, il participe à la publication collective *La Grande Guerre par les artistes* en fournissant principalement des portraits dont des dessins préparatoires sont conservés à la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine. En 1915-1916, il réalise seul un album de six bois gravés intitulé « C'est la guerre ! » où il évoque les tranchées, la barbarie ennemie, les civils terrés dans les caves.

En 1917, avec une centaine d'artistes dont d'anciens nabis comme lui (Maurice Denis, Édouard Vuillard, Pierre Bonnard), il obtient de participer aux missions d'artistes aux armées organisées par le sous-secrétariat aux Beaux-Arts. Il part du 7 au 23 juin 1917 et fait quelques croquis sur place (Châlons-sur-Marne, Souain, Les Hurlus entre autres). Soumis à des délais très brefs par l'État, il réalise avec difficulté plusieurs toiles au mois de juillet.

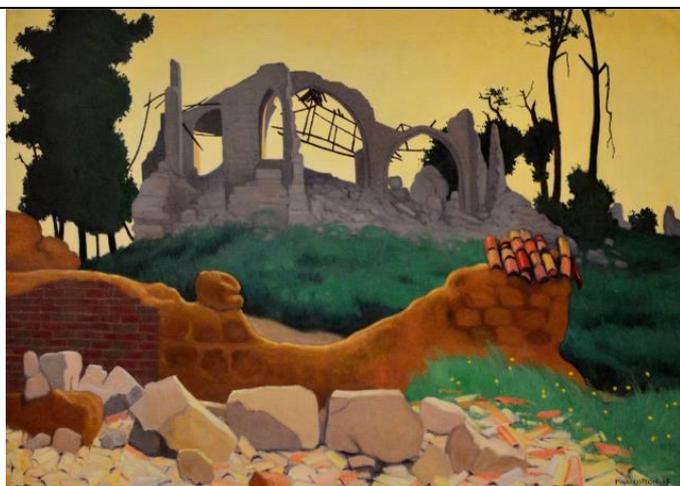
Ses « toiles de guerre » sont exposées en octobre 1917 au Musée du Luxembourg avec celles d'autres peintres missionnés. Impressionné par ce qu'il a vu à proximité du front, il réfléchit à la manière dont la guerre peut être représentée et publie à la fin de l'année « Art et guerre » (*Les Écrits nouveaux*, n° de décembre 1917), bilan des missions d'artistes et des productions vues jusque-là, réflexion sur la difficulté, voire l'impossibilité, de représenter la guerre, mais aussi sur l'esthétique à adopter pour traduire ses « visions du front », car il continue de travailler sur ce thème au-delà des obligations contractées dans le cadre de la mission et peint encore

C'est la Guerre !

L'opposition farouche des hommes à l'avènement du féminisme a conduit de nombreux artistes et écrivains du tournant du siècle à dépeindre la femme sous des traits monstrueux. Vallotton n'échappe pas à la règle. La femme tient déjà un rôle néfaste dans ses tableaux et ses xylographies des années 1890. Puis, ses propres rancœurs domestiques aidant, la guerre des sexes explose au grand jour dans *La Haine*, tourne à la violence physique dans *Homme et femme (Le Viol)*, avant d'atteindre son paroxysme dans *Orphée dépecé*. Illustration des massacres qu'entraînerait selon Vallotton l'ère féminine de l'humanité, cette toile anticipe en même temps les carnages de la Grande Guerre. Trop âgé pour s'engager lorsqu'elle éclate, Vallotton vit les événements avec passion et en conçoit bientôt de nouvelles idées. Avec pour tout modèle les images publiées dans la presse ou projetées au cinéma, il peint d'imagination 1914, *Paysage de ruines et d'incendies* et, dans la foulée, grave les six planches de l'album *C'est la Guerre !*, où sont représentées la vie tragique dans les tranchées, la sauvagerie de l'ennemi, la brutalité des combats corns à corps et les souffrances des civils. En juin 1917, l'occasion lui est donnée de se rendre sur le front comme missionnaire artistique aux armées. Au retour, il peint sans relâche d'après ses esquisses des paysages de guerre dont il réalise qu'ils restituent les « endroits où se sont passées les choses », mais non l'action elle-même. Cela l'amène à douter que représenter la guerre moderne en peinture soit encore possible. Il s'y attelle néanmoins et, décidé à se fier uniquement aux souvenirs restés gravés dans sa mémoire, réalise *Le Cimetière militaire de Châlons*, expression parfaite du carnage mathématique en cours, puis *Verdun*, la synthèse la plus accomplie de sa vision d'une guerre désormais dominée par la technique.



1914, Paysage de ruines et d'incendies
1915 (115x147cm)
Berne, Kunstmuseum



Eglise de Souain en silhouette
1917 (97x130cm)
Washington DC National Gallery of Art



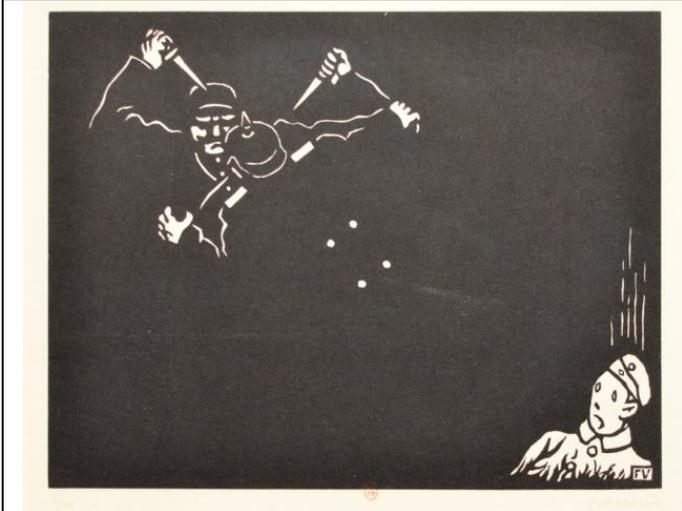
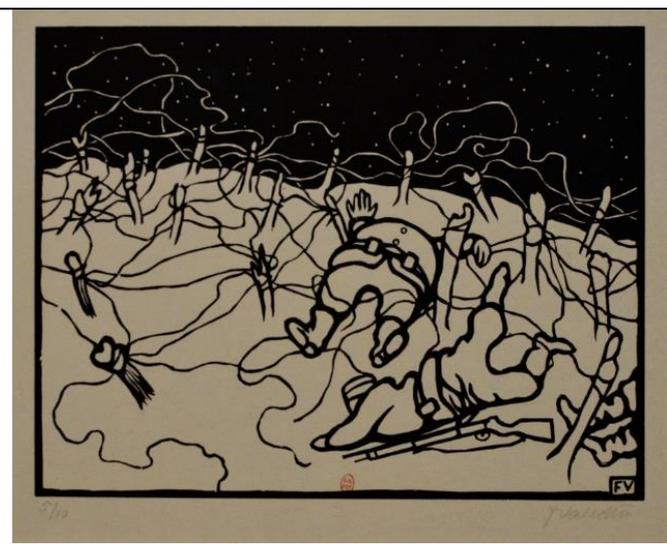
Verdun
1917 (114x146cm)
Coll. Musée de l'Armée Paris



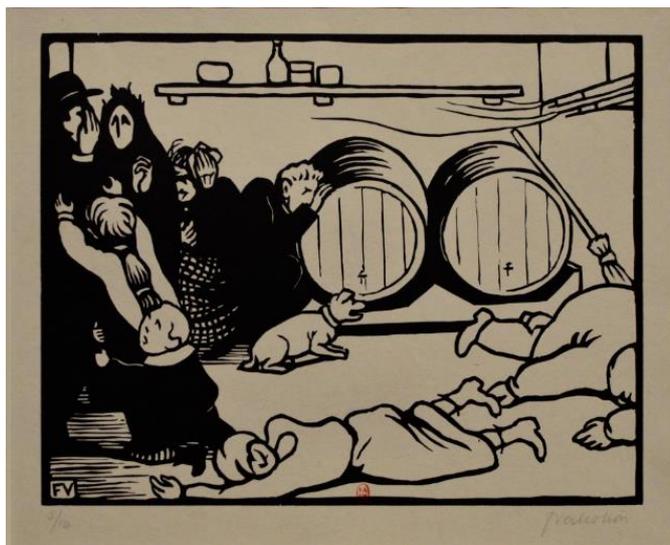
Eglise des Hurlus en ruine
1917 (73x100cm)
Musée d'Orsay



Le cimetière militaire de Châlons
1917 (54x81cm)
La Bibliothèque de documentation internationale
contemporaine



Le guetteur (C'est la guerre ! 5)
Xylographie (17,6x222,4)
Paris BNF



Félix Vallotton. *Les Civils (C'est la Guerre ! VI)*, 1916 xylographie ; 17,6 x 22,3 cm (planche). Paris, Bibliothèque nationale de France,

Beaucoup d'artistes sont mobilisés, certains blessés, mutilés, hantés par la vision de cette folie meurtrière. D'autres ne reviendront pas du front, tombés au champ de bataille. Du côté français comme allemand, mais aussi des autres nationalités engagées dans le conflit. Si certains échappent au carnage (originaires d'un pays neutre, exemptés, en exil), la question se pose pour tous de la représentation – ou non – de la guerre.

Comment représenter l'impensable ? Faire œuvre d'art face à une telle réalité ? Occulter le souvenir de cette expérience ou, au contraire, s'attacher à trouver des formes adéquates pour mieux traduire visuellement le conflit et ses conséquences ? L'art garde-t-il un sens devant ce déchaînement de violence ? Les cadavres en décomposition dans la boue, les rats, la faim, la guerre d'usure, la « saignée » de Verdun, l'épuisement des belligérants, les escouades sur la ligne de feu pris en embuscade sous les balles, les éclats d'obus, le bruit assourdissant des torpilles d'artillerie, les gaz. La problématique se pose pour toute une génération issue des avant-gardes européennes : cubisme français, expressionnisme allemand, futurisme italien, vorticisme britannique.

Vallotton n'échappe pas à ces questions. Fasciné et horrifié à la fois, il donne à voir les ruines, la guerre moderne mais aussi la « haine du Boche » qui règne alors dans la propagande officielle. Dans sa production, cette thématique prend le pas sur le conflit homme-femme, sujet de préoccupation jusqu'alors majeur dans son œuvre. Son tableau *Orphée dépecé*, achevé le 23 juillet 1914, marque une charnière, tel une anticipation prémonitrice des horreurs sur le point d'éclater. Dès lors, Vallotton se focalise sur les hostilités.

À la déclaration de la guerre, le peintre voit son engagement volontaire refusé, pour raison d'âge. Déprimé, il délaisse son atelier pour n'y revenir qu'en novembre et reprendre les pinceaux pour réaliser un autoportrait. Le goût du travail retrouvé au printemps, il s'attelle à montrer « quelque chose comme le cauchemar de la guerre ». Images de presse, actualités cinématographiques constituent ses sources d'inspiration. Et aussi, le souvenir des faisceaux de projecteurs entrecroisés dans le ciel parisien à la recherche de deux zeppelins dans la nuit du 20 au 21 mars. Il compose alors, sur la seule base de son imagination : *1914, Paysage de ruines et d'incendies*. En 1915, la guerre continue de lui fournir de nouveaux sujets d'inspiration. En témoignent les six planches xylographiques de l'album *C'est la Guerre !* On y voit des soldats étendus au milieu des fils de fer, morts à l'assaut, à peine sortis des tranchées ; la souffrance des populations civiles ; l'orgie et le viol ; la sauvagerie de l'ennemi.

En juin 1917, Vallotton est enfin confronté à la réalité du conflit après avoir pu se rendre deux semaines sur le front en mission artistique aux armées. Au retour, il peint d'après des esquisses des paysages de guerre, présentés à l'exposition « Peintres aux armées », au musée du Luxembourg. En octobre, il rédige un article intitulé « Art et guerre », dans lequel il résume ses interrogations sur la possibilité de représenter la guerre moderne en peinture. L'alignement des croix du *Cimetière militaire de Châlons* se veut ainsi l'« expression parfaite du carnage mathématique » en cours depuis trois ans. En décembre, il peint *Verdun*, apothéose funeste de ce moment paroxystique de l'histoire. Une puissante composition, quasi-abstraite, dont la radicalité formelle aspire à restituer sa vision du « phénomène guerre ». Des faisceaux droits, terrible son et lumière. Un déchaînement dominé par la technique. La toile recevra un accueil enthousiaste par la critique en 1919

Visuels de l'exposition

http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_V/vallotton/vallotton-V.htm