

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	- (2006)
Heft:	4
Artikel:	Vallotton et la photographie : arrêt sur images
Autor:	Poletti, Katia
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870099

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

VALLOTTON ET LA PHOTOGRAPHIE: ARRÊT SUR IMAGES

Paru en mars 2005, le catalogue raisonné de l'œuvre peint de Félix Vallotton a permis de mettre à jour les sources visuelles de certains tableaux. Dans ce cadre, la relation entre la peinture de Vallotton et la photographie s'est révélée particulièrement intéressante. À l'aide de trois exemples – un portrait d'Émile Zola par Nadar, un cliché représentant une femme nue paru dans la revue *L'Étude académique* et enfin un instantané réalisé par Vallotton, mais conservé dans les archives Vuillard, nous tenterons de comprendre comment – dans le portrait, le nu et le paysage – la photographie s'intègre dans le processus créatif du peintre. Nous verrons qu'elle ira jusqu'à l'assujettir à une vision particulière, où elle n'est plus seulement un document à l'origine d'un tableau, mais un moyen d'expression dont le peintre exploitera le langage particulier, générateur de formes picturales nouvelles.

Le VIII^e colloque de la relève suisse en histoire de l'art m'a donné l'occasion de présenter les aspects de ma collaboration au catalogue raisonné de l'œuvre peint de Félix Vallotton, quelques mois avant sa publication. Paru en mars 2005, l'ouvrage répertorie 1704 tableaux et comprend trois volumes, totalisant quelques 1332 pages et 2300 illustrations¹.

Rappelons brièvement que le peintre, graveur, dessinateur, critique d'art et écrivain Félix Édouard Vallotton est né à Lausanne en 1865 et mort à Paris en 1925, après avoir été naturalisé français en 1900. Portraitiste à ses débuts, il se lance après 1890 dans la gravure sur bois, ressuscitant ainsi une technique grâce à laquelle il acquiert rapidement une renommée internationale. Lié d'amitié avec Édouard

¹ M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*. L'abréviation «CR» suivie d'un numéro y fait référence.

Vuillard, Pierre Bonnard et Maurice Denis, il rejoint le groupe des Nabis². En 1899, son mariage avec Gabrielle Rodrigues-Henriques, fille du marchand d'art Alexandre Bernheim, marque un tournant dans sa vie et dans sa carrière, puisqu'il se consacre désormais à sa vocation première: la peinture.

Si les sources visuelles de certains de ses tableaux se trouvent dans les œuvres d'artistes admirés, tels Rembrandt, Poussin ou Ingres, Vallotton use parfois de documents plus triviaux, comme la vignette du Petit Larousse dont il dit avoir tiré le taureau de son *Enlèvement d'Europe* (1908, Kunstmuseum, Berne, CR 665)³. Dans ce cadre, son recours à la photographie s'est révélé particulièrement intéressant. C'est la raison pour laquelle j'ai choisi de le développer à l'aide de trois exemples qui offrent un aperçu des découvertes auxquelles a conduit le catalogue raisonné de l'œuvre peint⁴. La relation entre la peinture de Vallotton et la photographie a déjà été abordée à plusieurs reprises, sans toutefois que tous les clichés convoqués – de Vallotton lui-même pour la plupart – puissent être considérés comme les documents dont s'est servi l'artiste⁵. En conclusion à son essai «Félix Vallotton's Photographic Realism», Eik Kahng espère voir publié dans le catalogue raisonné l'ensemble des photographies réalisées par

² Pour ce groupe de jeunes artistes, l'interprétation de la nature passe par une simplification du style. Le modelé et la perspective sont bannis au profit de l'arabesque, de l'aplat et de la couleur pure.

³ Voir H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, p. 128, 201.

⁴ Dans la mesure où elles concernent la peinture de Vallotton, les photographies ont été systématiquement reproduites dans le catalogue raisonné. Voir également le chapitre intitulé: «Vallotton et la photographie: "Le droit de prendre mon bien où je le trouve"» (M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. I, p. 82-84). Je ne m'attarderai pas sur les rapports ambigus qu'ont entretenu peinture et photographie au cours du XIX^e siècle et me contente de renvoyer à l'abondante littérature traitant du sujet (voir par exemple V. D. Coke, *The Painter and the Photograph*, E. Billeter éd., *Malerei und Photographie im Dialog* ou plus récemment D. Kosinski éd., *The Artist and the Camera*).

⁵ Voir I. de la Brunière, Ph. Grapeloup-Roche, «Vallotton and the Camera» et, reprenant les mêmes exemples, E. Kahng, «Félix Vallotton's Photographic Realism». Les photographies associées à *Gabrielle Vallotton à sa table de toilette* (1899, Kunsthaus, Zurich, CR 289), *Femme en bleu fouillant dans une armoire* (1903, Musée d'Orsay, Paris, CR 478) et *Bateaux au port, soir* (1913, coll. part., CR 999) nous paraissent peu pertinentes, au contraire de celles rapprochées de *La chambre rouge, Étretat* (1899, The Art Institute of Chicago, CR 267) ou de *Gabrielle Vallotton assise dans un rocking* (1902, coll. part., CR 440), également reproduites dans M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. II, p. 163, 271, et sur lesquelles je ne reviendrai pas ici.

Vallotton⁶. Or en comparaison de celles de son ami Édouard Vuillard – quelque 1750 photographies conservées⁷ – les archives photographiques de Vallotton sont bien pauvres: elles ne comptent qu'une vingtaine de photos dont seulement quelques parallèles supplémentaires avec des peintures ont pu être tirés par rapport à ceux déjà publiés⁸. Pourquoi a-t-on retrouvé si peu de clichés – sans même parler d'albums – dans les archives de l'artiste qui, pourtant, s'est adonné à la photographie dès 1899? Les critiques virulentes formulées à son égard à Winterthour lorsqu'il s'avéra qu'il avait peint une figure d'après photographie⁹ ont pu le pousser à détruire d'autres preuves analogues¹⁰.

Les trois photographies présentées ici ne proviennent pas des archives de Vallotton. Il s'agit d'un portrait d'Émile Zola par Nadar, d'un cliché représentant une femme nue paru dans *L'Étude académique* – revue à l'usage des peintres – et enfin d'un instantané réalisé par Vallotton mais conservé dans les archives Vuillard. Nous tenterons de comprendre comment, dans chacun des genres concernés (portrait, nu, paysage), la photographie s'intègre dans le processus créatif du peintre; en quoi elle influe sur son travail, sachant que l'usage de ce médium, lorsqu'il ne constitue pas un substitut bon marché aux séances de pose avec modèle, assujettit l'artiste à une vision particulière, génératrice de formes picturales nouvelles.

⁶ «These few published examples of Vallotton's work as a photographer raise more questions than they answer. As in the case of Vuillard, no firm conclusions can be drawn without recourse to all of Vallotton's extant photographs. It is to be hoped that the eventual publication of the *catalogue raisonné*, along with the extant photos preserved in the Vallotton family archives, will help to clarify those specific cases in which photographs and paintings are clearly intertwined.» (E. Kahng, «Félix Vallotton's Photographic Realism», p. 234).

⁷ Conservées dans une collection particulière, les photographies d'Édouard Vuillard ont fait l'objet de nombreux essais dont je me bornerai à citer le dernier en date: G. Cogeval, «Vuillard et ses photographies: mode d'emploi».

⁸ Ainsi, outre les cas exposés ici, des photographies ont été rattachées aux tableaux suivants: *Plage d'Étretat* (1899, coll. part., CR 272), *Le bain à Étretat* (1899, coll. part., CR 274), *Vieille rue de Marseille* (1901, coll. part., CR 351), *Le repos* (1911, The Art Institute of Chicago, CR 842).

⁹ Voir ici p. 106 et note 29.

¹⁰ «Je range des paperasses et détruis ce que je puis», note-t-il dans son *Journal* en 1919 (F. Vallotton, *Documents*, vol. III, p. 237).

«Cependant il s'amuse une fois encore à peindre une série de têtes illustres, choisies parmi les plus "photogéniques" du XIX^e siècle.»¹¹

Au cours des années 1880 et au début des années 1890, le jeune Vallotton est avant tout portraitiste: il peint des membres de sa famille ou des relations, en règle générale d'après nature. Dans son *Livre de raison*¹², il cite cependant quatre portraits de commande exécutés «d'après photo», en 1885, 1888 et 1892¹³. Ce sont là les rares mentions d'un recours à la photographie¹⁴, qui s'explique en l'occurrence par l'indisponibilité des modèles. Les années 1890 voient la production de portraits peints diminuer, Vallotton s'étant entre temps tourné vers la gravure sur bois, qui le rend célèbre tout en lui assurant des revenus réguliers.

Le portrait peint reprend tous ses droits en 1901 avec une série de huit «portraits décoratifs» ou «peintures décoratives» – selon les termes du *Livre de raison* – d'hommes célèbres, parmi lesquels sept écrivains et un compositeur. Elle comprend, dans l'ordre, Fedor Dostoïevski, Edgar Poe, Victor Hugo, Émile Zola (fig. 2), Alfred de Vigny, Charles Baudelaire, Hector Berlioz et Paul Verlaine¹⁵. Ce panthéon, qui ne répondait pas à une commande, était accroché dans le hall de l'appartement de Vallotton¹⁶. Hormis celui de Verlaine – issu d'une esquisse réalisée d'après nature –, les sept autres portraits ont vraisemblablement tous été peints d'après des photographies, de

¹¹ H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, p. 113.

¹² Dès sa première apparition au Salon des artistes français, en 1885, et jusqu'à sa mort, Vallotton a tenu un répertoire de ses œuvres. Conservé à la Fondation Félix Vallotton, Lausanne, le manuscrit est reproduit intégralement dans M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. I, p. 268-311.

¹³ Il s'agit des tableaux suivants: *Le colonel Auguste Borgeaud* (1885, coll. part., CR 15), *Portrait de Monsieur Duponchelle* (1885, localisation actuelle inconnue, CR 18), *Portrait de Monsieur Gorostiaga* (1888, localisation actuelle inconnue, CR 82), *Suky Amaudruz-Bujard* (1892, coll. part., CR 122).

¹⁴ En 1888 et 1889, deux lettres de Vallotton à ses parents font allusion à une pratique semblable (voir F. Vallotton, *Documents*, vol. I, lettres 13 et 24).

¹⁵ *Portrait décoratif de Fedor Dostoïevski* (1901, Fondation pour l'art, l'histoire et la culture, Winterthour, CR 367), *Portrait décoratif d'Edgar Poe* (1901, localisation actuelle inconnue, CR 368), *Portrait décoratif de Victor Hugo* (1901, coll. Feilchenfeldt, Zurich, CR 369), *Portrait décoratif d'Émile Zola* (fig. 2), *Portrait décoratif d'Alfred de Vigny* (1901, coll. Feilchenfeldt, Zurich, CR 395), *Portrait décoratif de Charles Baudelaire* (1901, coll. Feilchenfeldt, Zurich, CR 369), *Portrait décoratif d'Hector Berlioz* (1902, coll. part., CR 404), *Portrait décoratif de Paul Verlaine* (1902, coll. Feilchenfeldt, Zurich, CR 405).

¹⁶ Voir H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, p. 113.

Nadar notamment¹⁷. En renonçant aux accessoires et autres fonds peints au profit d'un fond neutre, le photographe avait tout loisir de modeler un visage à l'aide de l'ombre et de la lumière pour rendre la vérité psychologique de la personne. Cette démarche, si proche de la sienne dès son plus jeune âge, n'a pu que séduire Vallotton et le pousser à exécuter son portrait d'Émile Zola (fig. 2) d'après une photographie issue de l'atelier Nadar et datant de 1898 (fig. 1).

Si Vallotton se conforme à la composition de Nadar et travaille dans une gamme chromatique restreinte, proche du noir-blanc de la photographie, il se livre à une synthèse propre à sa manière en évacuant tout détail superflu¹⁸: sont ainsi supprimés la chaîne du binocle, le bouton au revers de la veste ainsi qu'une boutonnière. Mais surtout, il atténue les ombres sur le visage, ce qui a pour résultat d'en aplatiser les traits. À ce travail sur la surface vient s'ajouter un travail sur la ligne, caractéristique lui aussi de ce style synthétique. Il se traduit par le cerne qui entoure la face de Zola et par l'accentuation des trois rides sur le front. Plus que de restituer fidèlement la ressemblance physique de l'homme, il importe à Vallotton, «cet implacable analyste des moi», de saisir l'essentiel de la personnalité de l'écrivain¹⁹.

Les portraits peints d'après des photographies de personnalités connues réalisées par des photographes de renom – tels Nadar ou Carjat – constituent une pratique courante en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle²⁰. Les «portraits décoratifs» de Vallotton

¹⁷ Voir les photographies de Félix Nadar pour Victor Hugo (M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. II, repr. p. 225), de l'atelier Nadar pour Émile Zola (fig. 1), de Félix Nadar pour Alfred de Vigny (*ibid.*, repr. p. 242), d'Adolphe Neydt pour Charles Baudelaire (*ibid.*, repr. p. 244), de Reutlinger pour Hector Berlioz (*ibid.*, repr. p. 250).

¹⁸ L'adjectif «décoratif» se réfère naturellement à cette synthèse.

¹⁹ «Cet implacable analyste des moi entend que le modèle lui avoue non ses secrets mais son secret; c'est son individu moral qu'il extrait de son physique, et, simplificateur audacieux et sûr, accuse tout ce qui le signifie, sous-entend le reste: il est topique qu'il a de préférence imaginé des gens morts, mais que leurs œuvres lui révéleront en physionomie plus nettement que s'il les avait vus.» (F. Fagus, «Bonnard, Maurice Denis, Maillol, Roussel, Vallotton, Vuillard», p. 216-217). Dans le même ordre d'idées, Henry Bidou écrira: «L'un [des portraits], celui de Verlaine, est d'une belle ressemblance et encore très vivant. Les autres sont tout à fait abstraits. Ils marquent l'extrême limite de la synthèse que peut réaliser la peinture, sans qu'on puisse dire qu'elle y gagne. Le portrait d'Alfred de Vigny est la formule algébrique la plus succincte et la plus précise de ce grand homme.» (H. Bidou, «Le Salon des Indépendants», p. 264).

²⁰ Ainsi, de nombreux portraits de Baudelaire seront réalisés de son vivant



Fig. 1. Émile Zola en 1898, photographie de l'atelier Nadar.

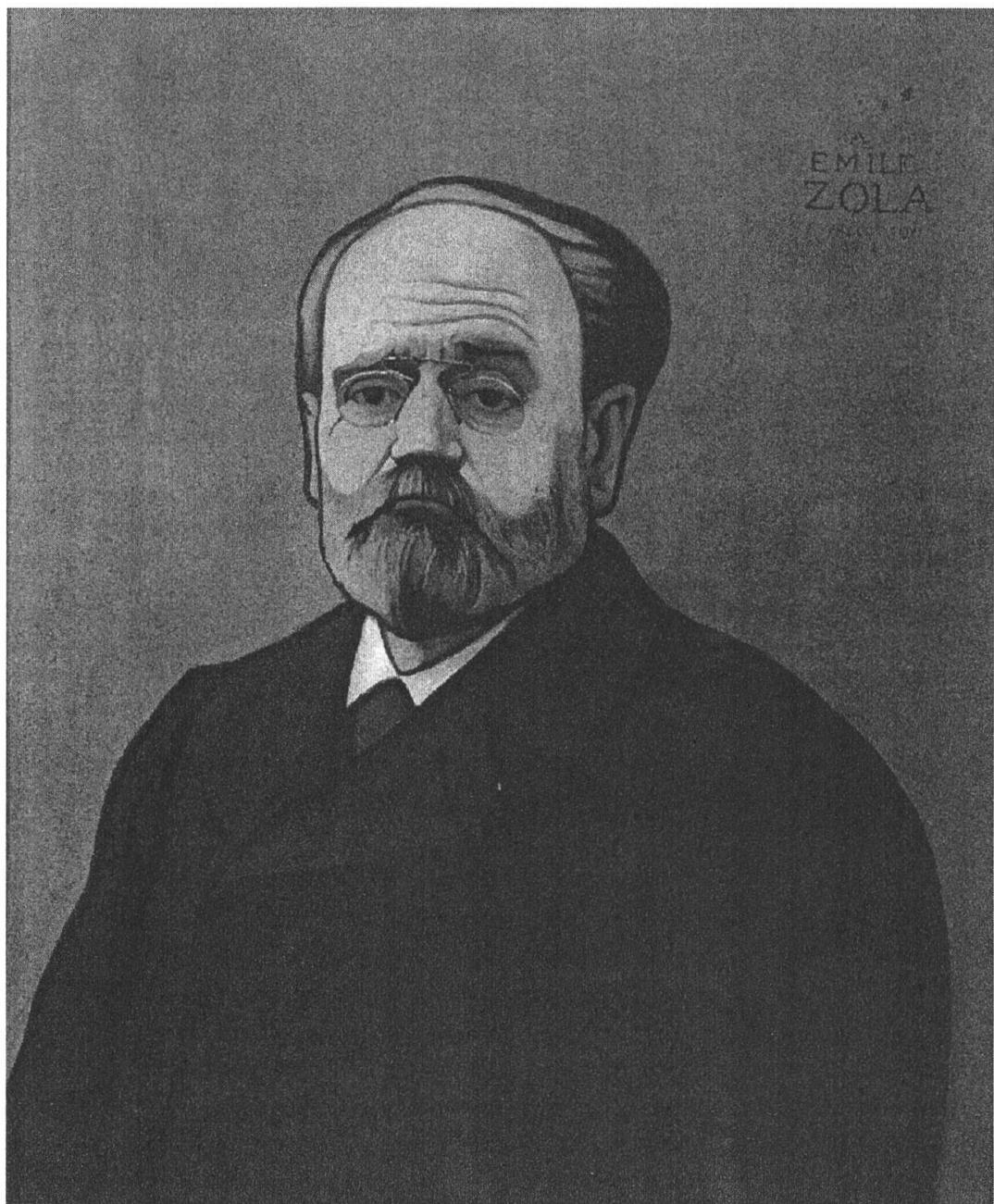


Fig. 2. Félix Vallotton, *Portrait décoratif d'Émile Zola*, 1901, huile sur carton, 75 x 63 cm, collection Feilchenfeldt, Zurich (CR 394).

s'inscrivent donc dans un usage commun, voire traditionnel, de la photographie. Mais on ne saurait faire abstraction dans leur cas des portraits xylogravés et des «masques» d'illustration qui les ont précédés dans les années 1890, et dont ils sont en quelque sorte les collaires peints, à un moment où Vallotton a abandonné la gravure. La conjonction de quelques traits et de quelques taches noires y suffit à l'artiste pour identifier un personnage. Cette formulation synoptique, il l'obtient le plus souvent en travaillant d'après des photographies²¹ dont il accentue les contrastes en éliminant les gris, ne gardant que la forte opposition entre le noir et le blanc. En 1898, le critique et historien d'art allemand Julius Meier-Graefe devient le premier biographe de Vallotton. Il rapporte à l'usage de la photographie la capacité du graveur à restituer la physionomie et la psychologie d'un personnage avec une telle économie de moyens:

Ce procédé de conception, des plus subjectifs, explique le fait que Vallotton fait presque tout – et non seulement les portraits – de tête. Ses portraits naissent souvent de petites photographies très médiocres. Il n'a besoin de la nature que pour y découvrir sa formule; dès qu'il la tient son modèle ne peut plus que le gêner²².

La série des «portraits décoratifs» marque une transition dans la peinture de Vallotton pour ce qui est de la représentation de la figure humaine. Le peintre, dès lors, oscillera entre une veine réaliste et un art libéré de la réalité²³, selon que le modèle est présent ou absent au moment où son effigie est transposée sur la toile. La photo permet d'établir une distance d'avec le sujet, comme le fera par la suite le dessin préparatoire lorsque le modèle ne peut se prêter à de longues séances de pose. En revanche, dans le cas d'un modèle disponible le temps nécessaire, l'esquisse devient inutile et le portrait se situe dans la veine plus réaliste des œuvres de commande exécutées par le jeune Vallotton²⁴.

d'après photographie par des artistes qui étaient souvent ses amis proches (voir V. D. Coke, *The Painter and the Photograph*, p. 45-47).

²¹ C'est le cas notamment pour son autoportrait xylogravé (M. Vallotton, Ch. Goerg, *Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, VG 82). Pour les «masques», les photographies lui étaient procurées par l'éditeur ou par l'intéressé lui-même (voir sur ce point la correspondance in F. Vallotton, *Documents*, vol. I, lettres 88 et 96).

²² J. Meier-Graefe, *Félix Vallotton*, p. 21-22.

²³ Il confiera à son *Journal* en 1916: «Je rêve d'une peinture dégagée de tout aspect littéral de la nature» (F. Vallotton, *Documents*, vol. III, p. 128).

²⁴ S'explique ainsi la différence flagrante que l'on observe entre les effigies d'Ambroise Vollard (1901, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam,

«Cela vaut mieux de se servir de documents impersonnels comme la photo, que d'aller chiper les idées des autres [...] et de les triturer comme siennes.»²⁵ Lorsque l'épreuve se fait preuve.

Le nu fait une entrée spectaculaire dans l'œuvre de Vallotton avec *Le bain au soir d'été* (1892-1893, Kunsthau, Zurich, CR 140), premier tableau nabi, qui va bouleverser la démarche du peintre. Sont désormais évacués le modelé, la perspective, les détails et toute conformité à la réalité, au profit de la surface plane et de l'arabesque. La stylisation des physionomies et les invraisemblances morphologiques manifestes par exemple dans *Femme nue assise dans un fauteuil rouge* (1897, Musée de Grenoble, CR 235) ou *Femme aux coussins* (1897, coll. part., CR 222), de même que l'absence d'esquisses connues donnent à penser que les figures reposent sur l'imagination plutôt que sur des modèles²⁶. Dans ce contexte esthétique nabi, *Nu dans la chambre rouge* (fig. 4), pourtant signé et daté 1897, ne manque pas de surprendre. Le corps au modelé réaliste et la perspective qui s'ouvre sur une enfilade de pièces donnant sur un jardin le rapprocheraient plutôt des grands nus exécutés à partir de 1904.

Cette date n'est pas fortuite vu la parenté évidente de la figure avec celle d'une photographie parue en 1904 dans *L'Étude académique*²⁷. Pour échapper à la contrainte de longues et onéreuses séances de pose avec modèle, nombre d'artistes avaient recours à ce véritable

CR 396) ou d'Octave Mirbeau (1902, Musée de Grenoble, CR 411), qui dérivent d'un dessin très abouti et sont stylistiquement proches des «portraits décoratifs», et des portraits tels que celui de Charles Guérin (1906, localisation actuelle inconnue, CR 574) ou d'Arthur Hahnloser (1909, Fondation Hahnloser/Jäggli, Winterthour, CR 690).

²⁵ Lettre de Félix Vallotton à Hedy Hahnloser, 1916, citée in H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, p. 225.

²⁶ Ainsi qu'il en va de manière générale pour les personnages des tableaux nabis et des œuvres graphiques contemporaines. Francis Jourdain le confirme lorsqu'il écrit à propos des intérieurs à figures nabis: «Que la plupart de ces horreurs aient été non pas copiées, mais (Vallotton m'en fit la confidence) composées – tout comme le furent les paysages de Nicolas Poussin – qu'elles aient été imaginées de toutes pièces – avec quel accent! – tout au moins reconstituées, voilà qui dénote de la part de l'impitoyable peintre une expérience assez peu banale et une connaissance approfondie de la laideur.» (F. Jourdain, *Félix Vallotton*, p. 33).

²⁷ La revue bimensuelle *L'Étude académique. Revue artistique illustrée* paraît à Paris de 1904 à 1914. Une recherche plus approfondie permettrait sans doute d'affirmer que Vallotton a recouru plus fréquemment aux photographies parues dans *L'Étude académique* que ne le laissent supposer les rares exemples connus jusqu'ici.

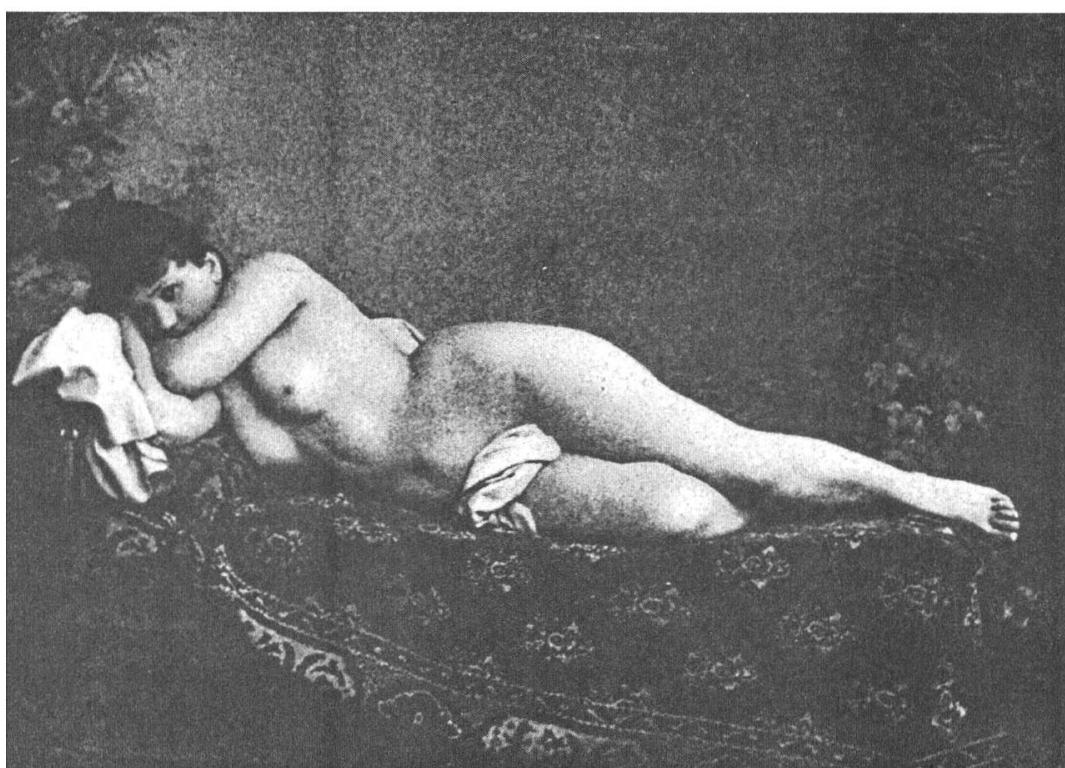


Fig. 3. Photographie anonyme parue dans *L'Étude académique. Revue artistique illustrée* (Paris), 1904, p. 84.

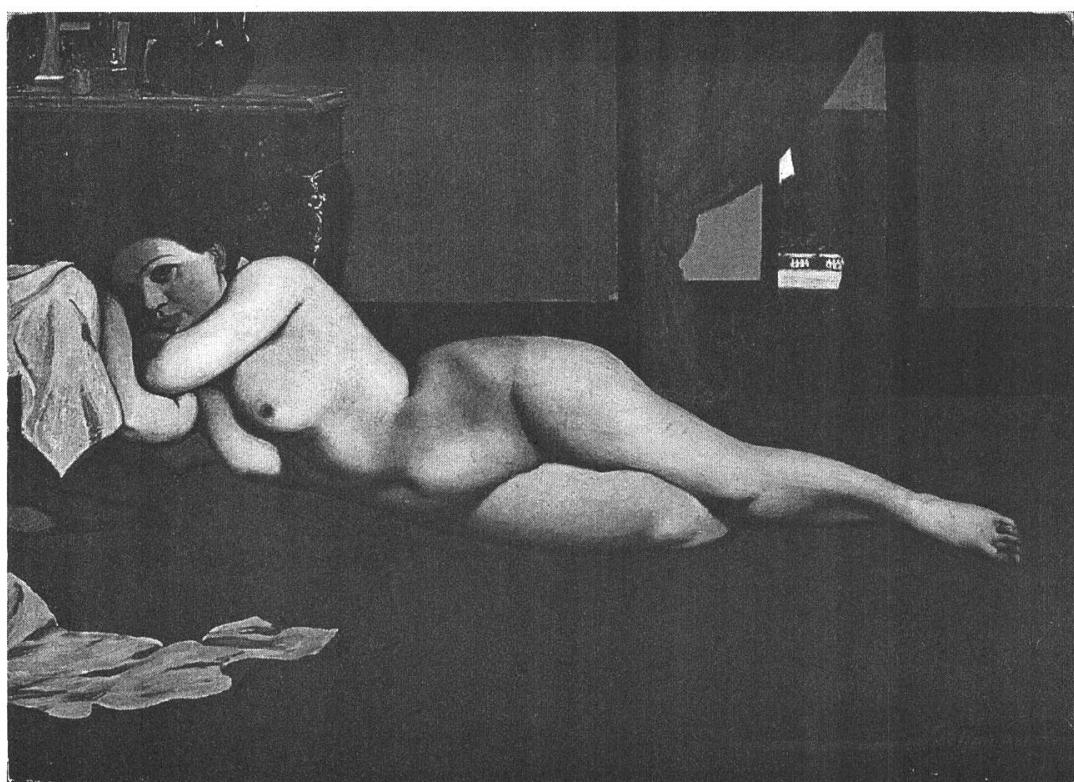


Fig. 4. Félix Vallotton, *Nu dans la chambre rouge*, 1897?, huile sur carton, 43 x 60 cm, collection particulière (CR 236).

catalogue de nus féminins photographiés dans les positions et sous les éclairages les plus divers. Ces académies, où la représentation du corps nu est conforme aux règles picturales en vigueur – les poses reprenant souvent celles d'œuvres d'art connues – étaient mises à disposition par des photographes qui avaient fait de cette production spécifique leur spécialité²⁸. Reste qu'en 1916, Vallotton sera violemment attaqué à Winterthour pour avoir emprunté à une photographie parue en 1908 dans *L'Étude académique* la figure centrale de sa grande composition *L'Été* (1912, Lausanne, Musée cantonal des beaux-arts, CR 915)²⁹.

Hormis la position de la tête, la coiffure et la pudique serviette de la photographie, tout concorde dans les deux images quant à la représentation de la femme allongée: emplacement de la figure dans la composition, détails anatomiques (jusqu'à la draperie qui recouvre une partie du bras droit), traitement des ombres. La fidélité absolue de Vallotton à cette photographie va d'ailleurs jusqu'à l'empêcher d'adapter la posture du modèle au contexte de sa composition. Ainsi l'inclinaison du buste – qui dans la photographie s'explique par l'élévation du divan – est ici en contradiction avec la position allongée sur le sol³⁰. Devant de telles similitudes, il semble impossible que la photographie de 1904 n'ait pas été à l'origine du tableau. D'autres éléments étayent cette constatation: l'enfilade de pièces donnant sur le jardin, qui évoque les effets de perspective présents dans les intérieurs de 1903-1904³¹. Elle constitue de plus une allusion à *La Vénus d'Urbin* de Titien (1538, Florence, Galerie des Offices), un artiste dont Vallotton dira, par le truchement de Jacques Verdier, le héros de son roman *La Vie meurtrière* écrit vers 1907:

Véronèse et le Titien gânaient en moi une sensibilité qu'avaient déformée trop de principes. Je ne désarmai que plus tard, mais leur cédai pleinement alors, tout heureux d'être conquis³².

²⁸ Sur cette question, voir: U. Pohlmann, «Another Nature», p. 43-57.

²⁹ Avouant avoir recouru à ce document, l'artiste se reconnaît cependant le droit de prendre son bien où bon lui semble (voir ici p. 109). En ce qui concerne cette polémique, voir également: F. Vallotton, *Documents*, vol. III, p. 134-135 et M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. III, p. 526-529 où la photographie incriminée est reproduite (fig. 915 b).

³⁰ Le même type d'invraisemblance se remarque dans la figure centrale de *L'Été*.

³¹ Voir, par exemple, *Intérieur avec femme en rouge de dos* (1903, Kunsthaus, Zurich, CR 477).

³² F. Vallotton, *La vie meurtrière*, p. 45. Son appréciation de Titien s'est en effet modifiée depuis 1890, où, à l'occasion d'un voyage à Venise, il a noté dans un

Un paramètre déroutant enfin est le graphisme de la signature, seul spécimen de cette nature relevé dans la totalité des tableaux connus. Autant d'observations qui forcent à émettre l'hypothèse que *Nu dans la chambre rouge* ait été exécuté entre 1904 et 1909 (date à laquelle Vallotton décide de vendre le tableau) et antidaté³³.

Quel mobile aurait bien pu inciter Vallotton à agir de la sorte? En décembre 1909, lorsqu'il propose ce nu à Arthur et Hedy Hahnloser, le couple de collectionneurs de Winterthour, dont il a fait la connaissance en 1908, est déjà le plus dynamique promoteur de son œuvre en Suisse alémanique³⁴. Cette collaboration extrêmement fructueuse se double d'une grande amitié, qui verra notamment Vallotton conseiller le couple pour plusieurs de ses acquisitions. Dans deux lettres successives adressées à Hedy Hahnloser en décembre 1909, Vallotton insiste sur l'importance de ce nu affirmant que c'est la seule peinture du genre qu'il a conservée de cette époque³⁵, ce qui, nous le savons aujourd'hui, est inexact³⁶. En 1909, la collection Hahnloser comptait déjà une quinzaine de tableaux de l'artiste, dont l'important *Repos*

carnet (conservé à la Fondation Félix Vallotton, Lausanne): «Le peu d'estime qui me restait pour Titien s'est effondré sous la hideur de ses œuvres, un tas de glaviotis morveleux.» (cité in H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*, p. 47).

³³ Le *Livre de raison* n'apporte aucun éclaircissement, le descriptif très vague «Peinture femme nue ds intérieur» auquel *Nu dans la chambre rouge* a été rapporté dans le catalogue raisonné (M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol II, p. 135) pouvant s'appliquer tout aussi bien à l'un des cinq nus qui, à défaut d'autre mention adéquate, ont été assimilés à la série «peintures femmes nues», «effet de nuit», etc. Dans l'hypothèse que la photographie ait pu être mise en circulation plusieurs années avant d'être publiée dans *L'Étude académique* et sur la foi de la signature de l'artiste, ce tableau est répertorié sous 1897 au catalogue raisonné.

³⁴ Le contact débouche sur plusieurs commandes de portraits, mais aussi sur une exposition au Künstlerhaus de Zurich en mai 1909, la première de l'artiste dans un musée, et la seule de son vivant. On rappellera les nombreux écrits que Hedy Hahnloser a consacrés à Vallotton, dont sa monographie parue en 1936 (H. Hahnloser-Bühler, *Félix Vallotton et ses amis*).

³⁵ «Quant à ce que vous dites pour vous, j'ai de 1897, un nu couché très coloré, et qui est le dernier que j'ai conservé de cette époque. Il n'est pas grand mais important» et quelques jours plus tard: «Le petit nu que je vous envoie est important et c'est le seul qui me reste de cette époque qui a précédé celle dont vous avez des échantillons» (Archives Hahnloser-Bühler, Fribourg).

³⁶ Vallotton possédait en 1909 plusieurs nus nabis, dont notamment de 1897: *La maîtresse et la servante* (coll. part., CR 215), *Femme au bain se coiffant* (coll. part., CR 221), *Femme aux coussins* (coll. part., CR 222), ou encore *Femme nue, rideau vert* (Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne, CR 237).

des modèles (1905, Kunstmuseum, Winterthour, CR 546); elle ira jusqu'à en compter soixante-cinq par la suite³⁷. Sachant le désir de Hedy Hahnloser d'acquérir un tableau nabi et conscient du prestige de cette collection, Vallotton a sans doute voulu y inclure un tableau plus significatif et plus érudit que ne l'étaient à ses yeux les nus nabis encore en sa possession. C'est pourquoi il aurait décidé de peindre *Nu dans la chambre rouge* sur un carton, le support de prédilection de ses œuvres nabies.

Reste à savoir pourquoi il a recouru à une photographie. Dire qu'elle constitue un substitut à des séances de pose répétées serait sans doute trop simple. Aussi convient-il d'effectuer un retour en arrière pour constater que la manière de l'artiste change manifestement avec les nus de 1902, qui s'inscrivent dans une période de transition: issus désormais d'esquisses tracées devant le modèle, ils sont restitués sur un mode plus réaliste et n'hésitent pas à déployer leur volume corporel dans l'espace³⁸. Ayant franchi cette étape, Vallotton n'est sans doute plus enclin à peindre des figures imaginaires et planes, comme l'étaient ses nus des années 1890. Nous verrons plus loin que les dernières années du XIX^e siècle sont pour lui l'occasion d'anticiper certains tableaux à l'aide de ses propres photographies. Le médium, en évacuant les qualités tridimensionnelles de la nature, était en effet formellement en adéquation avec l'esthétique de l'aplat chère aux nabis. Vallotton imaginait-il qu'en exécutant ce nu d'après une photographie, il pourrait restituer le style de l'époque? C'est probable, d'autant que, si l'on en croit les propos déjà évoqués de Julius Meier-Graefe en 1898, le travail d'après photo est assimilé au travail de tête³⁹. Quant à savoir pourquoi il s'est nonchalamment servi d'une photographie de 1904 pour un tableau prétendument réalisé en 1897, un élément de réponse se trouve peut-être dans ses propos tenus en 1916, qui banalisent l'usage de «documents impersonnels comme la photo». Il aura simplement utilisé le document qui lui convenait le mieux, sans se soucier d'être démasqué. Le risque existait pourtant, comme le prouvera la polémique suscitée à Winterthour par la découverte de la photographie dont est tirée la figure centrale de *L'Été*. Vallotton y répliquera en ces termes:

³⁷ Voir «Marchands, collections et musées. Le cercle de Winterthour», in M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. I, p. 226-229.

³⁸ 1904 verra d'ailleurs Vallotton s'essayer à la sculpture avec la réalisation de quatre statuettes (CR III à VI).

³⁹ Voir ici p. 102.

Quant au drame de la photo, je ne crois pas que cela puisse avoir d'autre effet que de faire sourire tous ceux qui savent. J'ai, en effet, usé de ce moyen pour la figure du milieu, où je voulais une femme forte, et ne le regrette pas. Je le referai s'il y a lieu, me reconnaissant le droit de prendre mon bien où je le trouve. Il y a de glorieux précédents! Cela vaut mieux de se servir de documents impersonnels comme la photo, que d'aller chiper les idées des autres, comme le font les H... et les A..., et de les triturer comme siennes⁴⁰.

La photographie comme révélateur: «Merci de votre lettre et des photos. Elles font mon bonheur et me font voir encore plus la vanité de certaines idées de peintures.»⁴¹

L'emploi le plus novateur qu'a fait Vallotton de la photographie dans sa peinture coïncide avec son acquisition en 1899 d'un appareil Kodak⁴². Les clichés ne sont plus seulement des documents à l'origine de tableaux, mais un moyen d'expression dont le peintre exploitera le langage particulier, en usant de points de vue audacieux, comme dans *Le ballon* (fig. 7), de cadrages évocateurs d'éléments hors-champ⁴³, ou encore d'effets de lumière tels que le contre-jour⁴⁴. Dans ce contexte, ce sont les peintures proches de celles exécutées à Étretat en 1899⁴⁵, où des scènes de plage animées sont captées dans des cadrages inédits, qui apparaissent comme les plus photographiques.

On a vu combien la photographie a compté pour Vuillard. Avec son Kodak, Vallotton peut réaliser les mêmes photographies carrées. Le 23 novembre 1899, Vuillard lui écrit: «Merci de votre lettre et des photos. Elles font mon bonheur et me font voir encore plus la

⁴⁰ Voir note 25.

⁴¹ Lettre d'Édouard Vuillard à Félix Vallotton, 23 novembre 1899, citée in G. Guisan, D. Jakubec, «Félix Vallotton, Édouard Vuillard et leurs amis de La Revue blanche», p. 19.

⁴² L'arrivée sur le marché du premier appareil photo instantané Kodak en 1888 constitue une révolution, la pratique photographique n'étant désormais plus réservée aux professionnels.

⁴³ Voir, par exemple, les figures fragmentées de *Plage d'Étretat* (1899, coll. part., CR 272).

⁴⁴ Le contre-jour, tel qu'il se manifeste notamment dans *Le dîner, effet de lampe* (1899, Musée d'Orsay, Paris, CR 288), *La visite, effet de lampe* (1899-1900, Kunstmuseum, Winterthour, CR 290) et *Femme fouillant dans un placard* (1901, coll. part., CR 354), permet un traitement de la figure en silhouette, le modèle étant du coup totalement évacué. Sur les effets de lampe dans la peinture de Vallotton, voir E. Billeter, «Intérieur – Effet de lampe».

⁴⁵ M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, CR 265 à 280.

vanité de certaines idées de peintures.»⁴⁶ Les deux amis ayant apparemment échangé des clichés, il est vraisemblable que quelques photos de Vallotton se trouvent dans les archives Vuillard et que, inversement, parmi les rares clichés conservés dans les archives de Vallotton, l'un ou l'autre soit dû à Vuillard⁴⁷. À l'instar de Vuillard, Vallotton pratique une photographie de type domestique et enregistre, en amateur, des scènes de sa vie quotidienne⁴⁸. Rien ne distingue les images prises à des fins privées – clichés de villégiatures et de l'univers familial – de celles que l'artiste utilise pour des tableaux. Les thèmes qu'il aborde en peinture et en photographie sont d'ailleurs les mêmes.

L'une des particularités de la photographie est sa capacité à saisir un sujet en mouvement. Paradoxalement, l'image instantanée fige souvent l'élan en une forme immobile, impression que dégage le tableau *Le ballon* (fig. 7). Le Livre de comptes de Vallotton (Fondation Félix Vallotton, Lausanne) en situe le motif à Villeneuve-sur-Yonne. S'il est difficile d'identifier l'enfant, la scène peut en revanche être localisée très précisément dans le parc du Relais, la maison de Thadée et Misia Natanson⁴⁹, des amis de l'artiste. On reconnaît ici une portion de l'esplanade circulaire recouverte de gravier qui donne accès à la maison, ainsi que la végétation dense du jardin. En l'absence d'esquisse connue, l'hypothèse a été avancée que le tableau soit tiré d'un instantané photographique – seul à même de saisir ainsi l'enfant en plein élan – pris d'une fenêtre élevée de la maison⁵⁰. Confirmation en a été donnée depuis par un cliché conservé dans les archives Vuillard (fig. 6): l'enfant y apparaît toujours coiffé de son chapeau de paille, mais il a cessé de jouer. Vallotton est sans doute l'auteur de la prise de vue. Elle faisait peut-être partie du lot de photographies envoyées à Vuillard à l'automne 1899, dont tout porte à croire qu'elles ont été réalisées lors d'un séjour commun au Relais, après le retour

⁴⁶ Voir note 41.

⁴⁷ Un petit nombre de photos identiques se retrouvent par ailleurs dans les archives des deux artistes.

⁴⁸ Quelques photos montrent son épouse Gabrielle en train de vaquer à ses tâches domestiques ou de se faire belle (repr. in M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. I, p. 47, 83, 132, vol. II, p. 188).

⁴⁹ Thadée Natanson, alors marié à Misia Godebska, était le codirecteur – en compagnie de ses frères Alexandre et Alfred – de *La Revue blanche*, dont Vallotton fut le dessinateur le plus assidu. La publication cessa en 1903, date qui coïncide avec la dissolution du groupe des nabis.

⁵⁰ Voir la notice de Katia Poletti in *Le très singulier Vallotton*, p. 105.



Fig. 5. Misia Natanson dans le parc du Relais à Villeneuve-sur-Yonne, 1899, photographie d'Alfred Athis Natanson, Archives Annette Vaillant.

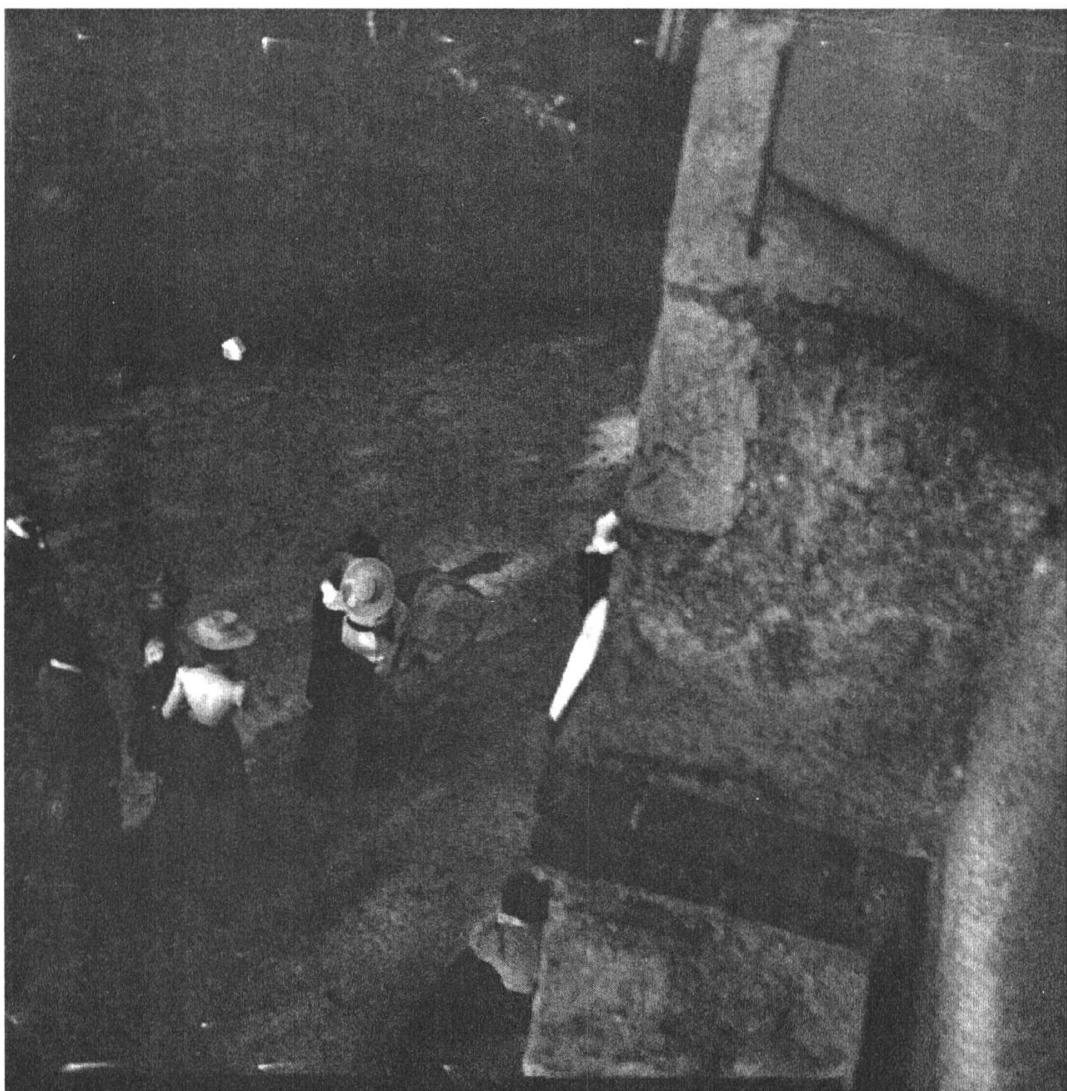


Fig. 6. Vue prise d'une fenêtre du Relais à Villeneuve-sur-Yonne, 1899, photographie de Félix Vallotton, collection particulière.



Fig. 7. Félix Vallotton, *Le ballon*, 1899, essence et gouache sur carton, 48 x 61 cm, Musée d'Orsay, Paris (CR 286).

d'Étretat, c'est-à-dire vers le début du mois d'octobre. Les photographies auraient donc été expédiées à Vuillard peu après l'achèvement du tableau, qui est effectivement cité au *Livre de raison* parmi les dernières œuvres de 1899.

Sur la photographie, le cadrage sur l'allée de gravier incurvée recoupe parfaitement la moitié droite du tableau, dont le bord marque la limite du mur visible sur le cliché. Cette perspective inhabituelle, qui exclut toute échappée vers le ciel, est également influencée par les estampes japonaises, dont les procédés – tels que l'art de la découpe par exemple – sont voisins des solutions formelles qu'offre la photographie⁵¹. Au japonisme se réfère également dans *Le ballon* la coexistence simultanée de deux angles de vision distincts. En effet, si l'enfant est vu en plongée, ce n'est pas le cas des deux silhouettes féminines à l'arrière-plan, dont l'échelle exagérément réduite crée une illusion de profondeur. En bordure du chemin, le cadrage de la photographie ne laisse toutefois voir qu'une végétation impénétrable et non la pelouse où se tiennent les deux dames. Or c'est à cet endroit précisément que diverge le point de vue dans le tableau. De là à supposer que celui-ci reposera sur la combinaison de deux photographies, il n'y a qu'un pas. Une prise de vue d'Alfred Athis Natanson⁵² (fig. 5) nous autorise à le franchir. Elle montre une Misia Natanson minuscule, perdue dans l'immensité des arbres qui l'entourent. Le recours à deux photographies éclairerait en outre la dualité manifeste de la composition.

L'usage de la photographie dans ses paysages à figures de la fin des années 1890 permet à Vallotton d'inaugurer une peinture à distance physique et temporelle du motif, prélude aux futurs «paysages composés»⁵³. Il va poursuivre en 1903 l'application systématique de

⁵¹ La conjonction d'une perspective insolite et de sujets en mouvement trouve son expression la plus frappante dans la gravure sur bois de 1893 *La manifestation* (M. Vallotton, Ch. Goerg, *Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé*, VG 110). Julius Meier-Graefe l'a déjà constaté en 1898: «[Vallotton] choisit l'angle visuel sous lequel ses objets révèlent, autant que possible, toutes les particularités de leurs mouvements. Une masse en train de courir, par exemple, gagne en mouvement lorsqu'on la considère sous un angle visuel très bas, c'est-à-dire plus les organes du mouvement se présentent sous l'objectif. Dans "La Manifestation" l'œil est placé aussi bas que possible.» (J. Meier-Graefe, *Félix Vallotton*, p. 42).

⁵² Auteur dramatique connu sous le pseudonyme d'Alfred Athis, Louis-Alfred Natanson était le plus jeune frère d'Alexandre et de Thadée Natanson (voir note 49).

⁵³ Voir R. Koella, «Le retour au "paysage historique"».

ce processus, avec des croquis cette fois. Si l'esquisse tracée devant le motif semble avoir sa préférence à partir de 1909, pour les paysages du moins, il n'abandonne pas pour autant la photographie. Au contraire, il se procure un nouvel appareil utilisant des plaques⁵⁴ et continue de se documenter à l'aide de clichés, parfois accompagnés de croquis dont certains sont annotés «photo»⁵⁵, les photographies elles-mêmes ayant cependant disparu.

On ne peut s'empêcher d'espérer qu'elles puissent ressurgir un jour avec celles qui ont, à l'instar des intérieurs des années 1890⁵⁶, sans doute servi à ceux de 1900 à 1904, où le caractère instantané des motifs et l'absence d'esquisse préparatoire sont les indices quasi certains d'une photographie préalable⁵⁷.

Katia POLETTI

⁵⁴ Vallotton laisse entendre dans une lettre à son frère qu'il procède lui-même au développement: «Inclu 2 photos qui te feront plaisir: tirées par moi. 13-18. temps clair, écran jaune. 1m3/4 de pose plaques ordinaires.» (24 septembre 1909, Fonds Félix Vallotton, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne).

⁵⁵ Voir l'esquisse et les notes se référant à des photographies in M. Ducrey, *Félix Vallotton. L'œuvre peint*, vol. I, repr. p. 172.

⁵⁶ Voir note 5.

⁵⁷ Voir notamment *La coiffure de l'enfant* (1900, coll. part., CR 294), *La leçon* (1900, coll. part., CR 295), *Femme se coiffant* (1900, Musée des beaux-arts, Dijon, CR 338), *Intérieur avec femme en rouge de dos* (1903, Kunsthaus, Zurich, CR 477), *Intérieur avec deux figures* (1904, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg, CR 493), *Salle à manger de campagne, Varengeville* (1904, coll. part., CR 498).

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- BIDOU, Henry, «Le Salon des Indépendants», *L'Occident* (Paris), n° 5, avril 1902, p. 253-264.
- BILLETER, Erika (éd.), *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute*, cat. exp., Zurich, Kunsthaus, Berne, Benteli, 1977.
- , «Intérieur – Effet de lampe», in *Die Nacht*, cat. exp., Munich, Haus der Kunst, Wabern-Berne, Benteli, 1998, p. 95-107.
- BRUNIÈRE, Isabelle de la et GRAPELOUP-ROCHE, Philippe, «Vallotton and the Camera. Art and the Science of Photography», *Apollo* (Londres), 138/388, juin 1994, p. 18-23 (adaptation française: BRUNIÈRE, Isabelle de la et GRAPELOUP-ROCHE, Philippe, «La photographie au service de la peinture», in *Félix Vallotton*, cat. exp., Saint-Tropez, L'Annonciade, 1995, p. 29-43).
- COGEVAL, Guy, «Vuillard et ses photographies: mode d'emploi», in G. Cogeval (éd.), *Édouard Vuillard*, cat. exp., Montréal, Musée des beaux-arts, Washington, National Gallery of Art, 2003, p. 239-282.
- COKE, Van Deren, *The Painter and the Photograph. From Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1972.
- Collectif, *Le très singulier Vallotton*, cat. exp., Paris, Réunion des musées nationaux, 2001.
- DUCREY, Marina (avec la collaboration de Katia Poletti), *Félix Vallotton (1865-1925). L'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton, Lausanne/Zurich, Institut suisse pour l'étude de l'art (Catalogues raisonnés d'artistes suisses 22), Milan, 5 Continents Éditions, 2005, 3 vol. (vol. I: *Le peintre*, vol. II et III: *Catalogue raisonné*).
- FAGUS, Félicien, «Bonnard, Maurice Denis, Maillol, Roussel, Vallotton, Vuillard», *La Revue blanche* (Paris), 01.06.1902, p. 215-217.
- GUISAN, Gilbert et JAKUBEC, Doris, «Félix Vallotton, Édouard Vuillard et leurs amis de La Revue blanche», *Études de lettres* (Lausanne), 8/4, octobre-décembre 1975.

- HAHNLOSER-BÜHLER, Hedy, *Félix Vallotton et ses amis*, Paris, A. Sedrowski, 1936.
- JOURDAIN, Francis, *Félix Vallotton*, Genève, Pierre Cailler, 1953.
- KAHNG, Eik, «Félix Vallotton's Photographic Realism», in D. Kosinski (éd.), *The Artist and the Camera*, p. 227-235.
- KOELLA, Rudolf, «Le retour au “paysage historique”», in *Félix Vallotton*, cat. exp., Paris, Flammarion, 1992, p. 169-191.
- KOSINSKI, Dorothy (éd.), *The Artist and the Camera. Degas to Picasso*, cat. exp., Dallas, Museum of Art, New Haven/Londres, Yale University Press, 1999.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Félix Vallotton. Biographie des Kuenstlers nebst dem wichtigsten Teil seines bisher publicierten Werkes und einer Anzahl unedierter Originalplatten / Félix Vallotton. Biographie de cet artiste avec la partie la plus importante de son œuvre éditée et différentes gravures originales et nouvelles*, Berlin, J. A. Stargardt, Paris, Edmond Sagot, 1898.
- POHLMANN, Ulrich, «Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900», in D. Kosinski (éd.), *The Artist and the Camera*, p. 43-57.
- VALLOTTON, Félix, *La vie meurtrière*, Lausanne, Les Lettres de Lausanne, 1930 (roman écrit vers 1907 et paru pour la première fois en feuilleton dans *Mercure de France* (Paris), entre le 15 janvier et le 15 mars 1927).
- , *Documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, éd. G. Guisan et D. Jakubec, Lausanne/Paris, La Bibliothèque des arts, 1973-1975, 3 vol. (vol. I: 1884-1899; vol. II: 1900-1914; vol. III: *Journal 1914-1921*).
- VALLOTTON, Maxime et GOERG, Charles, *Félix Vallotton. Catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié / Félix Vallotton. Catalogue raisonné of the Printed Graphic Work*, Genève, Les Éditions de Bonvent, 1972.

