



L'œuvre romanesque de Félix Vallotton : une fiction ekphrastique ?

- Julie Fäcker

L'*ekphrasis*, comme équivalent verbal de l'œuvre artistique, est rarement envisagée au sein des productions écrites des artistes. Pourtant, le corpus est vaste, surtout à partir du XIXe siècle (pensons aux exemples célèbres du *Journal* d'Eugène Delacroix, de l'*ABC de la peinture* de Paul Sérusier ou encore des *Ecrits sur l'Art* de Jean-Auguste-Dominique Ingres), et présente par ailleurs comme particularité une continuité directe et homogène quant au processus ekphrastique : ceux qui prennent la plume sont aussi les maîtres du pinceau. Beaucoup choisissent le mode introspectif ou théorique ; la correspondance, la critique d'art et le journal intime restant les genres privilégiés. Toutefois, même si cela demeure plus ponctuel, certains artistes préfèrent s'essayer à la fiction ou à l'écriture poétique. Le roman de peintre est le genre le moins commenté : son ampleur temporelle et son élaboration fictionnelle sont sans doute considérées comme trop éloignées de l'œuvre plastique et donc des visées ekphrastiques étudiées par la recherche en littérature. Pourtant, le récit romanesque est tout à fait à même de rendre compte de motifs et de procédés d'ordre pictural et s'offre en outre au peintre comme un moyen d'expression artistique supplémentaire et/ou complémentaire : il peut pallier une impasse ou une crise vécue par le peintre dans sa pratique ou sa carrière artistique. Plus encore que susciter une perspective de prolongement de l'œuvre plastique, il est un lieu qui, par

sa structure et sa composition spécifiques, appelle au renouvellement du processus de transposition. Nous ne considérerons pas ici l'*ekphrasis* au sens traditionnel et restrictif du terme car il ne s'agit pas en général, dans le cas de ces peintres-écrivains, de *décrire* consciemment leurs œuvres plastiques dans leurs romans, et la relation de dépendance du texte à l'image, afférente à la notion, est dès lors inexistante. Nous postulons toutefois l'hypothèse d'une transposition écrite des *univers* picturaux de ces artistes, tant du point de vue des positions et des valeurs esthétiques qu'ils défendent, que de leurs sujets et de leurs techniques picturales. S'il a été démontré que la promiscuité ou l'affiliation de certains écrivains avec les milieux artistiques pouvait avoir une incidence sur leur écriture¹, il est dès lors en effet parfaitement envisageable que l'activité artistique quotidienne des peintres eux-mêmes influence leur pratique littéraire (nous dirons même qu'en termes d'intention, il est possible qu'ils veuillent *donner à voir*, dans leurs textes, les mêmes éléments qui conduisent leur art). L'*ekphrasis* ne sera donc pas à prendre ici comme la description de l'œuvre plastique, mais plutôt comme l'*empreinte* de celle-ci dans l'écriture.

Félix Vallotton peintre-écrivain

Les romans de Félix Vallotton (1865-1925) – *Les Soupirs de Cyprien Morus*², *La Vie meurtrière*³ et *Corbehaut*⁴ –, illustrent particulièrement ce phénomène particulier d'*ekphrasis* où le peintre prend lui-même en charge la transcription de son univers artistique. Ce peintre et graveur d'origine suisse, naturalisé français dès 1900, fut apprécié et reconnu de son vivant pour son œuvre plastique singulière – ses gravures en noir et blanc notamment l'ont placé au-devant de la scène artistique parisienne au moins pendant la dernière décennie du XIXe siècle. Malgré la grande diversité de ses productions – Vallotton maîtrise à la fois le nu, le paysage, la nature morte, les scènes

¹ Nous pensons particulièrement aux écrivains symbolistes proches du groupe de peintres nabis. Voir Cl. Dessy, « Filer l'arabesque », dans *Les Ecrivains devant le défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, thèse de doctorat, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 2012 (*Les Ecrivains et les Nabis. Positions, pratiques d'écriture et influences*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », à paraître en 2013).

² F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, Paris, Trois Collines, 1945.

³ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, Paris, Phébus libretto, 2005. Paru pour la première fois dans le *Mercur de France* en 1927.

⁴ F. Vallotton, *Corbehaut*, Paris, Infolio, 2010. Paru pour la première fois en 1970 chez Lausanne, Le Livre du Mois.

collectives et les portraits – son œuvre reste parfaitement cohérente. La majorité des sujets qu'il choisit pour ses travaux témoignent d'une véritable aversion pour la société et les hommes, et d'un pessimisme profond. Les titres, dont il fait un usage retors et décalé, participent eux aussi de la cohérence de cet ensemble : l'ironie dénonciatrice place le peintre en observateur distancié du monde et renforce avec puissance le triste constat qu'il cherche à dresser. Enfin, même s'il a beaucoup évolué, le style de l'artiste rend ses peintures et gravures très reconnaissables. Son goût pour le contraste, l'arabesque et les aplats de couleur, qui constituent sa signature, est par ailleurs à l'origine de son affiliation au groupe de peintres dits « nabis », dont les œuvres comportent elles aussi ces caractéristiques particulières.

S'il est salué par la critique et par ses pairs, Vallotton suscite également l'intérêt de plusieurs écrivains, dont il illustre les textes ou avec lesquels il collabore dans la presse, notamment dans *La Revue blanche*. Remy de Gourmont fait ainsi appel à lui pour son célèbre *Livre des Masques* (1896-1898)⁵, Jules Renard le choisit pour dessiner les traits de son jeune héros dans *Poil de Carotte* (1902)⁶ et Mirbeau fait mention de sa personne dans son roman, *La 628-E 8* (1907)⁷.

Ce sont peut-être ces contacts privilégiés avec le monde des lettres qui conduisent Vallotton à entreprendre lui-même plusieurs projets littéraires. Il avait certes déjà rédigé des comptes rendus artistiques, pour la *Gazette de Lausanne* essentiellement⁸, mais, à partir de 1900, le peintre s'essaie à la fiction et, grand amateur de théâtre, c'est d'abord dans ce domaine qu'il se lance. Il n'imagine pas moins de huit pièces et parvient à en faire représenter deux : *Un Homme très fort* est jouée en 1904 au Grand Guignol et *Un Rien* est représentée au Théâtre de l'Œuvre en 1907 au sein d'un ensemble plus vaste dirigé par Aurélien Lugné-Poe⁹. Mais ni ses amis littérateurs, ni la critique ne partagent l'engouement du peintre pour ces textes : « Le spectacle que nous a donné, hier soir, l'Œuvre, ne fut pas sans intérêt... mais

⁵ R. de Gourmont, *Le Livre des Masques*, Paris, Mercure de France, 1896 et *Le IIe Livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1898.

⁶ J. Renard, *Poil de Carotte*, Paris, Flammarion, 1902.

⁷ O. Mirbeau, *La 628-E 8*, Paris, Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1907, p. 390.

⁸ Toutes les critiques et essais d'art de Vallotton ont été réunis dans F. Vallotton, *Félix Vallotton, critique d'art*, textes réunis et présentés par R. Koella et K. Poletti, Lausanne-Milan, SIK-ISEA, Fondation Félix Vallotton, 5 Continents Editions, 2012.

⁹ Aucune des pièces de Vallotton n'a été éditée (elles sont conservées à la Fondation Félix Vallotton, Lausanne) et certaines, dont celles représentées, ont disparu.

combien long ! (...) Le spectacle commençait par *Un rien*, de M. Vallotton. Cette petite pièce justifie pleinement son titre »¹⁰. Vallotton n'abandonne pas l'écriture pour autant et rédige à la même époque *Hector, Lucien, Sulpice et Gédéon*¹¹, un récit composé de petites saynètes dans un humour proche de celui de Jules Renard. L'artiste est enfin également l'auteur d'un *Journal*¹² qu'il rédige de 1914 à 1921 et dans lequel il couche, sur plusieurs centaines de pages, ses réflexions sur la guerre et sa situation familiale et personnelle affligeante. Les motifs qui ont décidé l'artiste à écrire des romans ne sont pas clairement énoncés – « [...] ce m'est un passe-temps qui change de la peinture [...] »¹³, écrit-il – mais ces récits feront en tout cas l'objet d'un travail soutenu et d'une détermination obstinée à les faire publier. Des *Soupirs de Cyprien Morus* rédigé vers 1900, de *La Vie meurtrière* écrit en 1907 et de *Corbehaut* composé en 1920, aucun ne paraîtra cependant du vivant du peintre.

Désolation et noirceur

Les compositions plastiques de Vallotton sont fortement ancrées dans la réalité : à l'inverse de ses compagnons nabis Maurice Denis, Jan Verkade ou Paul Sérusier, l'artiste exprime souvent, au travers du synthétisme, des aplats de couleur et des entrelacs de lignes caractéristiques de son art, toute l'hypocrisie, la violence et l'injustice de son temps. Certaines de ses œuvres dénoncent le ridicule et la turpitude de la classe bourgeoise, comme c'est le cas pour sa toile *Bal de l'Opéra, foyer* (1894) dans laquelle les personnages se jaugent avec mépris. D'autres – la série *Intimités* (1897-1898) est significative – évoquent l'échec, provoqué par les femmes, au sein d'une relation familiale ou amoureuse. D'autres encore, plus rares – les gravures de *C'est la guerre !* (1915-1916) par exemple – affichent l'atrocité des combats de la Première Guerre mondiale.

Le pessimisme caractéristique des œuvres du peintre apparaît dans ses romans, à travers des thématiques similaires. *Les Soupirs de Cyprien Morus* décrit une famille avilie par la richesse et la quête de réputation. L'anéantissement relationnel

¹⁰ P. N., « Les Premières », *L'Echo de Paris*, 21 mai 1907, p. 5.

¹¹ Texte non publié. Conservé à la Fondation Félix Vallotton, Lausanne.

¹² F. Vallotton, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*. Présentation, choix et notes de Gilbert Guisan et Doris Jakubec, Lausanne / Paris, Bibliothèque des Arts, 3 vol. 1973-75.

¹³ Voir extrait du journal du 27 juin 1921 dans *Ibid.*, vol. III, p. 285.

systématique est exposé dans *La Vie meurtrière*. Quant à *Corbehaut*, il souligne, par l'évocation de désolation généralisée qu'il propose au lecteur, les dégâts irrémédiables de la guerre sur l'humanité. L'arrière-plan de l'œuvre plastique, décliné au travers d'une série de motifs récurrents, apparaît donc transposé dans les pages de ses récits pour en constituer le cadre narratif. Mais alors que les productions artistiques de Vallotton apparaissent comme autant de représentations distinctes et discontinues de ces thématiques pessimistes, le passage à l'écriture romanesque permet au peintre de les articuler entre elles et d'en proposer une synthèse. Ainsi, la guerre, représentée explicitement dans l'œuvre picturale de l'artiste, se dessine en arrière-fond de *Corbehaut*, comme pour signaler qu'elle est la cause directe de la déshumanisation et des mœurs perfides de ses personnages¹⁴. Le motif plastique devient donc un élément structurel et fonctionnel dans le récit.

La noirceur propre aux romans de Vallotton touche également des sujets qu'il n'a pas – ou peu – explorés en peinture, comme l'art et la littérature. Ses récits lui permettent donc d'adopter une posture réflexive critique plus difficile à mettre en œuvre dans la peinture (même si l'artiste s'y est essayé, nous y reviendrons). Ses deux premiers romans dénoncent, souvent avec humour, les institutions artistiques tel que le Salon de Paris, et plus encore les versants mercantiles de l'art. *L'ekphrasis* y est elle-même mise en abyme au travers des échanges de personnages purement matérialistes dans lesquels la peinture est perçue en termes de valeur commerciale, la valeur artistique ou symbolique passant à l'arrière-plan. Cette perspective coupe court au discours et à la description de l'œuvre (que le spéculateur est d'ailleurs incapable de « voir ») car elle réduit l'œuvre à son prix :

- Ce tableau-là vient de Hollande, dit Alba, mon mari l'a rapporté lui-même ; il représente des paysans qui... mais on ne voit pas très bien à cause du jour... La vérité est que ne l'ayant jamais regardé elle se trouvait interloquée, d'ailleurs le marquis était plus loin :
- Il est d'un imitateur de Jean Both, Madame ; ces peintures-là ne sont pas du meilleur moment de l'Ecole...
- Nous l'avons cependant payé dix-huit mille francs...¹⁵

¹⁴ D. Maggetti, « Introduction. La trace de l'ange malgré la bête triomphante », dans F. Vallotton, *Corbehaut*, *Op. cit.*, p. 10.

¹⁵ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, pp. 71-72.

Corbehaut s'attaque quant à lui plus volontiers à la littérature : le héros, Pierre Cortal, est un médiocre feuilletoniste, dont Vallotton dévoile les procédés de l'écriture banale et répétitive. Le processus de création est systématiquement démythifié et essentiellement considéré sous l'angle de « recettes » efficaces pour la vente.

Si l'artiste diversifie et développe les thématiques défaitistes de ses œuvres dans ses romans, s'il en exprime les imbrications, l'écriture est également pour lui l'occasion d'en affirmer l'universalité : sont dénoncées les vices de toutes les classes sociales de la société de l'époque, de Paris comme de la province. Plus encore, le peintre emploie ses récits à affirmer l'atemporalité d'un tel sentiment : l'avalissement remonte aux origines de la civilisation, et c'est d'ailleurs souvent le passé familial des personnages ou simplement leur nature humaine « forcément pervertie » qui les condamnent inexorablement à l'échec. L'intrigue entière de *La Vie meurtrière* illustre cette question : Jacques Verdier se croit victime d'une « malédiction » qui tue ou anéantit l'existence de ses proches. Les causes de cette tare se justifient par l'idée – exploitée largement dans la tradition du roman naturaliste – de l'hérédité :

Hérédité !... Le mot m'accrocha au passage, et voilà qu'instantanément surgit en son relief la silhouette obscène de Mériolles ; la sueur me coula du front, car jamais je n'évoquais mon père de la sorte, et, sitôt plantée, l'affreuse hantise me posséda. Plus rien, dès lors, ne me put ôter la certitude que la démence qui me poussait à travers le monde comme une calamité, et celle qui s'éteignait sous les verrous du cabanon, étaient des tares qui portaient le sceau de la même origine. A quelle ascendance faire remonter le poids initial d'un tel héritage, je ne me risquai point à le chercher ; mais, dépositaire actuel et propagateur du fléau, je sévissais dans la forme à moi dévolue par d'impénétrables décrets ; après quoi je le transmettrais à mes descendants, afin que par leurs soins et à perpétuité les gens de mon nom pussent poursuivre leur besogne¹⁶.

Il est intéressant de noter que la littérature est elle-même touchée par une fêlure inhérente et transmissible. Dans *Corbehaut*, Pierre Cortal, cherchant à donner plus de consistance à l'un des personnages de son roman-feuilleton, décide de « lui fourrer un grand-père alcoolique (...) et quelques bonnes petites tares héréditaires »¹⁷. Il estime par ailleurs que pour que le drame de son histoire « se tienne, (...) il faudra créer une logique, un destin qui commande les faits et les rende inéluctables »¹⁸. La

¹⁶ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, *Op. cit.*, p. 148.

¹⁷ F. Vallotton, *Corbehaut*, *Op. cit.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 126.

structure même de ses récits est commandée par ce principe : « Pierre Cortal avait imaginé pour son nouveau roman, une manière de suite à "Corbehaut", un "Corbehaut" modern-style transposé dans la vie actuelle avec tous les vices de l'aîné »¹⁹. Le projet scriptural de Vallotton semble donc porter en lui-même son propre échec, atteint par ce geste démystificateur qui en sape les fondements. Posture paradoxale donc que celle de ce peintre qui écrit pour dénoncer une forme de faillite de la littérature.

Rire grinçant

Ce constat désillusionné retentit avec d'autant plus de puissance que Vallotton le dresse en riant. Les textes qu'il illustre dans le *Cri de Paris*, *La Revue blanche* ou encore *L'Assiette au beurre*, sont évocateurs de son criant sarcasme. Les titres de ses gravures le sont tout autant et instaurent d'emblée un rapport problématique entre texte et image, court-circuitant la « lecture » du tableau. *Le Mensonge* (1897) figure ainsi la représentation d'un couple tendrement enlacé et *Le Triomphe* (1897) celle d'une femme adressant un regard médisant à son compagnon en pleurs. L'ironie de situation « picturale »²⁰ qui se donne à lire ici se rencontre également dans les romans de l'artiste à de nombreuses reprises : la contraction qui naît de la confrontation du titre et de l'image se manifeste de même, dans ses romans, comme une rupture au sein d'un moment narratif figé. La pièce de théâtre dont on offre une place à Lucien, l'un des protagonistes principaux des *Soupirs de Cyprien Morus*, a ainsi pour titre *Le Monde où l'on s'ennuie*²¹ et le narrateur de *La Vie meurtrière* détaille comment le manuscrit testamentaire de Verdier, qui portait alors le nom d'*Un amour*, s'est vu transformé en *Un meurtre*. L'ironie de situation « picturale » naît également de fractures brusques et inattendues dans le langage des personnages, principalement dans celui des bourgeois. Alors qu'ils cultivent une expression policée en présence du beau monde parisien, ils se laissent aller à la vulgarité, voire à l'injure,

¹⁹ *Ibid.*, p. 31.

²⁰ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 52. Les éléments contradictoires propres à l'ironie situationnelle sont rapprochés dans un même cadre ; au sein d'une même vision, par opposition à l'ironie dite « narrative » dont le renversement apparaît dans le temps.

²¹ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, p. 84.

dans un cadre plus intime. Les Morus, recevant chez eux le marquis de Roquebert, voient ainsi avec horreur l'arrivée de Dinah et de sa ribambelle d'enfants infirmes :

- Croyez bien, Monsieur le marquis, que je ne suis pour rien dans cette sottise entrée, mais ma sœur est peu faite aux habitudes parisiennes.
- Nous la voyons fort peu, du reste, crut devoir ajouter Alba²².

Mais celle-ci de déclarer en aparté à sa belle-sœur quelques lignes plus loin, au sujet de l'intérêt que porte le vieil homme à l'une de ses filles : « – Il paraît que ce marquis n'a pas assez vu ta Zulma et qu'il tient à la regarder de près. Il demande que tu la lui prêtés le jeudi, tu feras ce que tu voudras »²³. L'ironie corrobore ici l'hypocrisie et la dualité de l'être et du paraître des individus que Vallotton cherche à souligner dans ses romans, et participe par là-même de leur pessimisme général. La duplicité, présente dans le rapport entre images et titres, trouve donc également son mode d'expression dans les récits de l'artiste.

Si ces quelques exemples apparaissent de manière ponctuelle dans les récits de l'artiste, l'ironie situationnelle que Pierre Schoentjes qualifie de « narrative »²⁴ forme quant à elle un véritable principe structurant. La majeure partie du récit des *Soupirs de Cyprien Morus* consiste à exposer les stratagèmes du personnage pour qu'on lui octroie la légion d'honneur. Les politesses, réceptions et prêts d'argent qu'il distribue à tout va semblent porter leurs fruits mais le jury décide finalement de récompenser son frère, César Morus, qui avait été renié par sa famille pour avoir mis enceinte sa maîtresse. Ce renversement, qui soulève bien entendu un questionnement moral, est tout autre dans *La Vie meurtrière* dont l'ironie de situation se rapprocherait plus de ce que nous appelons communément « l'ironie du sort » : Verdier survit à tous ses proches jusqu'à ce qu'il décide à son tour de se donner la mort. L'ironie narrative est exclusivement verbale et ne saurait s'exprimer que très difficilement en peinture, son déploiement s'effectuant sur la durée. Le processus ekphrastique pris en charge par Vallotton est donc ici plus complexe : l'artiste réutilise le principe de

²² *Ibid.*, p. 76.

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *Op. cit.*, p. 53.

discordance sur lequel repose ses œuvres plastiques mais l'étend aux ressources que lui offre le genre romanesque, à savoir la temporalité narrative dans ce cas.

Il en va de même pour l'ironie verbale qui ne se manifeste qu'à travers un énoncé, et qui, dans le roman, peut être très aisément assumée par un personnage ou un narrateur. Dans les récits de Vallotton, elle donne à entendre la voix et les opinions de l'artiste lui-même qui l'utilise ainsi surtout afin d'insister sur la dépravation de son temps, l'art inclus. Lucien, dans *Les Soupirs de Cyprien Morus*, raconte ainsi avec sarcasme son pénible travail à l'administration des Beaux-arts : « Il n'est (...) pas obligatoire du tout que telle statue ou telle colonnade existe en fait, mais il l'est qu'on en ait ici la trace. Au point de vue administratif, la disparition de l'objet est cent fois moins grave que ne le serait son dossier »²⁵. Notons que l'*ekphrasis* est une fois de plus enchâssée dans ce passage où le commentaire sur l'œuvre est désacralisé, réduit à une fonction proprement institutionnelle. L'objet d'art ne compte pas, seule compte sa trace administrative, son « dossier » : l'écrit prend donc la place de l'art, non pour l'exalter mais pour le vider de son essence, pour en faire un objet de marchandage (cf. *supra*) ou d'inventaire.

Les récits présentent enfin une troisième forme d'ironie, plus complexe et plus rare, qui s'inscrit pleinement dans la modernité littéraire de l'époque. Le romantisme allemand dans lequel elle puise ses sources lui vaut l'appellation d'« ironie romantique »²⁶. Théorisée par Friedrich Schlegel, elle consiste au départ en une attitude de distanciation vis-à-vis du monde dans le but d'en percevoir le chaos et les contradictions. Investie dans l'art, l'ironie romantique se fonde sur deux principes, la rupture de l'illusion et la distanciation critique, qui permettent d'objectiver l'œuvre et d'y poser un regard critique. On peut affirmer que la première de ces caractéristiques au moins trouve sa place dans la production plastique de Vallotton. Si nous avons vu en effet qu'il accorde de l'importance aux sujets de ses toiles, l'illusionnisme est toutefois absolument rejeté par l'artiste – et par l'ensemble du groupe des nabis d'ailleurs –, et les

²⁵ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, p. 85.

²⁶ *Ibid.*, pp. 100-134.

qualités proprement plastiques des œuvres sont mises en avant : les courbes, les formes et les contrastes sont exaltés, parfois au détriment du sujet. La rupture de l'illusion s'affirme également, dans les romans du peintre, par la mention récurrente du narrateur ainsi que du lecteur : « Le lecteur sourira d'une telle puérité, mais reconnaîtra néanmoins que Lucien Noral n'était pas absolument illogique en ses déductions »²⁷ (exemple tiré des *Soupirs de Cyprien Morus*), fait brutalement éclater le vraisemblable de la narration et découvre le caractère artificiel et construit du texte.

Toutefois, c'est bien plus la distanciation critique qui est développée dans les trois récits, peut-être justement parce que cette facette de l'ironie est difficilement exprimable en peinture. Une certaine réflexivité a pu se manifester dans l'œuvre plastique de Vallotton – lorsqu'il grave *Les Amateurs d'estampes* ou qu'il compose des autoportraits le représentant avec ses attributs de peintre – mais la prise de distance avec le travail créatif est peu perceptible. Dans ses romans, la distanciation critique est largement visible et se manifeste par de nombreux procédés. Le premier, l'intertextualité, participe également de la fracture de l'illusion : « faire référence à d'autres textes, c'est du même coup poser son propre récit comme un texte, imposer son appartenance au corps littéraire »²⁸. Mais plus qu'évoquer d'autres littérateurs ou d'autres ouvrages, les romans de Vallotton prennent du recul par rapport aux œuvres qu'ils mentionnent. « Je suis revenu des petites histoires qu'on tire en gros caractères sur papier épais (...) Sans aller jusqu'à Marcel Proust... »²⁹ déclare Cortal en parlant de ses romans-feuilletons : la distance qu'il prend avec l'écriture très élaborée de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu* est ici évidente.

Outre l'intertexte, c'est encore au métatexte que Vallotton recourt pour accentuer l'aspect réflexif et autocritique de ses récits. Tous trois présentent des allusions aux thématiques récurrentes du genre romanesque – l'amour et ses variantes – ainsi qu'aux raccourcis souvent pris par les auteurs pour décrire les

²⁷ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, p. 219.

²⁸ M-A Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2001, p. 71.

²⁹ F. Vallotton, *Corbehaunt*, *Op. cit.* p. 137.

relations humaines : « [...] [Alba] commençait à éprouver qu'il n'est pas toujours simple de tromper son mari et que les *romanciers* sont des blagueurs qui jouent avec le sujet »³⁰ ; « "Aimerais-je sérieusement, par hasard ?" Aimer... je ne pus m'empêcher de sourire au passage de ce mot illustre et littéraire. Aimer... "Le coup de foudre, alors !... comme dans les *romans* !" »³¹. Alba trompant effectivement son mari par la suite et Verdier se laissant finalement succomber à l'amour, les romans de Vallotton sont assimilés à ceux ciblés par ces propos. On peut percevoir un phénomène d'autodérision identique, par le biais de la métatextualité développée dans *Corbehaut*. Les passages suivants concernent le nouvel ouvrage de Pierre Cortal, qui se veut plus travaillé et abouti que les romans-feuilletons qu'il a habitude d'écrire :

Pour corser l'intérêt, je situerai l'action dans un port d'importance plutôt que dans un trou, Saint-Malo, par exemple ; j'y gagnerai des éléments et cela me permettra des effets et une figuration plus variés³².

Le premier chapitre était des environs de Prestel et de la ville même ; Pierre tenant à ce que ce début de l'ouvrage fût expressif avait mis de la coquetterie à la parfaire ; il importait que le lecteur fût averti dès les premières pages d'entreprendre un livre sérieux ; aussi les bourra-t-il de détails pittoresques et locaux³³.

[...] bourrer mon affaire d'incidents ou de péripéties inutiles en affaiblirait le sens et ce livre doit être mené à coups de marteau. Non, je m'en tiendrai aux seuls dires de M. Honoré. Pour enchaîner et remplir les intervalles, je ferai traîner les descriptions, ce qui me permettra de caser un peu de pittoresque. J'y gagnerai un fond neutre, une manière de grisaille excellente pour donner du ton à mon bonhomme et doubler l'effet de ses pétards³⁴.

Or, le *Corbehaut* de Vallotton ne décrit que très peu le cadre de son intrigue et situe justement sa narration dans le « trou » d'un petit village breton. L'artiste ne cherche-t-il pas à indiquer qu'il ne remplit pas les conditions pour constituer un « livre sérieux » ? Tout porte à le croire : les péripéties, les adultères, les effets de retardement et de suspens, et la trame démultipliée et enchevêtrée du récit s'apparenteraient plutôt aux caractéristiques du roman-feuilleton, qu'il condamne par

³⁰ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, p. 213. Nous soulignons.

³¹ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, *Op. cit.*, p. 76. Nous soulignons.

³² F. Vallotton, *Corbehaut*, *Op. cit.*, p. 127.

³³ *Ibid.*, p. 229.

³⁴ *Ibid.*, pp. 175-176.

ailleurs. Plusieurs passages relevant de l'esthétique du roman gothique anglais – on sait l'influence de ce dernier sur les procédés et motifs du roman-feuilleton – confirment cette hypothèse. L'extrait suivant décrit la visite de Cortal dans le manoir des Braquehage :

On entra et Pierre qui suivait M. Angoust sur les talons eut le temps juste de voir se fermer une porte faisant face à celle de l'entrée, ensuite le bouton de cuivre tourner précautionneusement mû du dehors. Quelqu'un se retirait devant les visiteurs ; fait anodin qu'en autres temps le jeune homme n'eût pas relevé mais qui lui fit imaginer un peu de mystère.

(...) On pénétra dans un cabinet de toilette installé de façon assez moderne ; il n'y avait personne, ce qui étonna le jeune homme, mais, de même que dans la pièce précédente, il vit bouger la poignée d'une porte de sortie et, l'imagination aidant, crut entendre le bruit étouffé d'une fuite.

(...) On poursuivit. Un assez long couloir s'offrait, éclairé à chacune de ses extrémités par un œil-de-bœuf percé dans le mur. Une flaque de lumière allumait les briques voisines d'un éclat rose assez vif, mais s'éteignait bientôt, vaincue par l'ombre progressive jusqu'à laisser le milieu du couloir dans la pleine obscurité. A ce moment où M. Angoust ouvrait la porte, Pierre Cortal vit nettement une jupe noire disparaître au centre même de cette ombre³⁵.

Le titre même du roman de Vallotton, *Corbehaut*, est, au demeurant, celui choisi par Cortal pour ses « petites histoires qu'on tire en gros caractère sur papier épais, avec beaucoup d'à-la-ligne et qui font illusion d'être quelque chose alors qu'elles ne sont rien »³⁶.

Le phénomène de transposition, du point de vue de l'ironie romantique propre aux œuvres et aux romans de Vallotton, est donc particulièrement complexe puisqu'elle revêt deux dimensions d'étendue différente. D'une part, la rupture de l'illusion, qui naît, dans la production plastique, de l'accentuation de chacun de ses composants, est activée, dans les récits, par la révélation de quelques-uns de ses propres éléments constitutifs, à savoir le lecteur et le narrateur. D'autre part, la distanciation critique, que le peintre n'exprime que très peu au sein de (et relativement à) son art, est, à l'inverse, amplifiée dans ses romans et se rapportent à ses activités littéraires. Ce phénomène est peut-être dû au manque de légitimité qu'a pu ressentir Vallotton – comme de nombreux autres peintres-écrivains – par rapport

³⁵ *Ibid.*, pp. 186-188.

³⁶ *Ibid.*, p. 137.

à son nouveau statut d'auteur : l'autodérision pouvait être une manière de prévenir et de désamorcer la critique.

Des tableaux derrière les mots

Plus que les thématiques et le ton particulier qui se dégagent de l'œuvre picturale de Vallotton, c'est davantage encore leurs principes esthétiques et leurs éléments fondamentaux que l'artiste transpose dans ses romans. *Les Soupirs de Cyprien Morus*, dont l'un des protagonistes est employé aux Beaux-Arts, et *La Vie meurtrière*, dont le héros est critique d'art, deviennent prétexte à énoncer ses propres considérations artistiques. On y retrouve le rejet du marché de l'art, nous l'avons dit, ainsi que de l'académisme et de la mondanité du Salon :

[...] ils (...) se trouvèrent portés devant un bloc de plâtre gigantesque (...) effarés, ils s'arrêtèrent.

– Comment diable ! dit Lucien, un homme peut-il avoir l'idée d'une énormité pareille ?

– Avoir l'idée, passe encore, il vous en pousse de si extraordinaires, mais le grave est de s'y être complu jusqu'à passer à l'exécution.

– Et dire que l'Etat va dépenser des fortunes pour faire fondre cette horreur en bronze.

– Oui, mon cher, après quoi on l'enverra dans un Carpentras quelconque, aux fins d'orne le jardin public.

– Je le vois d'ici, sur le Cours, avec entourage de géraniums et fond de lauriers-sauce.

– Bien commode pour les petits besoins³⁷.

A l'inverse, l'artiste exprime les composantes artistiques qui lui sont chères, comme l'harmonie et le goût, ou celles qu'il considère comme absolument fondamentales :

J'avais observé, au cours de maintes discussions, que les peintres et même les sculpteurs semblaient dénier à la ligne toute valeur autre qu'évocatrice de silhouettes, architecturale par conséquent. Selon eux, la couleur, en donnant aux objets ou êtres représentés leur qualité de substance et leur pulpe, avait seule pouvoir d'éveiller le désir des sens. Comme si le fléchissement d'une hanche ou d'un sein n'était pas aussi suggestif en son strict contour que les nuances, fussent-elles infinies, de la peau !³⁸

La forme et la ligne, dont l'importance pour l'artiste est clairement explicitée dans cet extrait, ont encore une incidence sur la narration. Elles y deviennent un indice quasi

³⁷ F. Vallotton, *Les Soupirs de Cyprien Morus*, *Op. cit.*, pp. 41-42.

³⁸ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, *Op. cit.*, p. 57.

vital ; les personnages qui en sont dépourvus perdant toute consistance : « Dans la rue, je marchais pesamment, tête basse, et lorsque le hasard m'arrêtait auprès de quelque boutique ornée de glaces, j'y discernais un être grisâtre et *sans ligne*, en qui je n'étais pas fier de me reconnaître »³⁹. De même les paysages, dont l'absence de modelé décide même Cortal à quitter Prestel-sur-mer :

Le temps avait fraîchi, un gris mat annonciateur d'hiver noyait le ciel et se répandait sur les choses en cendre fine. Toutes *formes* semblaient *amollies* et toutes valeurs détraquées ; Pierre Cortal ne reconnut plus certains objets, ni les *plans*, ni les *contours* n'étaient les mêmes. (...) Il songea qu'il faudrait bientôt regagner Paris [...] ⁴⁰.

La ligne, et plus particulièrement l'arabesque, se révèle enfin dans l'écriture du peintre. L'occurrence du terme n'apparaît qu'une seule fois dans *La Vie meurtrière* – « Ma pauvre cervelle et mon cœur aussi las se refusèrent, et ma plume orna la page d'*arabesques* et de gribouillis sans à-propos »⁴¹ – mais elle est suggérée plusieurs fois au moyen du champ lexical de la ligne sinueuse. Clément Dessy⁴² a mis en évidence que l'arabesque, outre sa faculté à rompre avec la *mimésis*, présente également un potentiel symbolique fort pour les écrivains qui en font mention dans leurs textes : elle est associée à l'imagination et à la fantaisie artistique. Dans l'exemple cité ci-dessus, l'arabesque est en effet une ligne visuelle, mais elle revêt également une dimension métaphorique puisqu'elle est convoquée au moment de la divagation et de l'inspiration littéraire. Les pauses narratives de *Corbehaut* consacrées à la description de monsieur Honoré sont elles aussi ponctuées d'arabesques évocatrices. Le vieil homme raconte ses histoires et souvenirs à Cortal ; s'effrite alors la frontière entre le réel et l'imaginaire : « Les *volutes* subtiles de la cigarette *se mêlaient* sous l'abat-jour aux bouffées jaunâtres de la pipe, une lutte molle les faisait *se tordre*, puis disparaître, aspirées par la chaleur de la flamme, ensuite, se répandre pacifiées et bleues »⁴³, « Son

³⁹ *Ibid.*, p. 156. Nous soulignons.

⁴⁰ F. Vallotton, *Corbehaut*, *Op. cit.*, p. 223.

⁴¹ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, *Op. cit.*, p. 198. Nous soulignons.

⁴² Cl. Dessy, « Filer l'arabesque », dans *Les Ecrivains devant le défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, *Op. cit.*, pp. 321-392.

⁴³ F. Vallotton, *Corbehaut*, *Op. cit.*, p. 101. Nous soulignons.

mouvement perturba les *ondes* bleuâtres dont les *spires* s'insurgèrent pareilles à de *fluides couleurs*, puis avec lenteur se calmèrent »⁴⁴.

Notons ici le motif de l'abat-jour, très présent dans la littérature romanesque et dans plusieurs œuvres de Vallotton. L'objet lui est précieux – ainsi qu'aux autres peintres nabis – pour justifier l'une des caractéristiques fondamentales de ses travaux artistiques : le contraste. Le blanc et le noir tranché de ses gravures ainsi que les jeux de clairs-obscur de ses peintures sont une fois de plus l'occasion pour lui de souligner les silhouettes ainsi que, pour ses œuvres les plus tardives, d'exalter les volumes. On retrouve ces divers éléments suggérés ou non par une source de lumière dans ses romans : « La *lampe*, sur ces choses éparses, versait une lueur pacifique et d'apaisement ; la soie luisait, et de grands *pans d'ombre* en soulignaient les *modèles*. Un frisson me prit à voir certains *reliefs* tendus comme des seins [...] »⁴⁵ ; « [...] la première chose que j'aperçus fut la masse *noire* de ses cheveux sur l'oreiller (...) Je pris sa main, pauvre petit objet transparent et *couleur d'ivoire*, que les veines sillonnaient en bleu, d'un *relief* élastique »⁴⁶ ; « Des routes éblouissantes de *blancheur* s'entrecroisaient partout ; très loin, vers l'extrême sud, le lac étendait sa nappe vaporeuse, soudain nette et *couleur d'ardoise* lorsque soufflait le vent d'ouest »⁴⁷. Apparaît également l'arabesque dans ces passages – les veines « sillonnaient » les mains en bleu et les routes « s'entrecroisaient » – rendant ces descriptions particulièrement visuelles.

Clément Dessy a relevé, dans *La Vie meurtrière*, une proximité similaire de la ligne sinueuse avec l'évocation du masque⁴⁸. Ce dernier est un élément crucial dans l'œuvre de Vallotton. Il se réfère directement au *Livre des Masques* de Remy de Gourmont que l'artiste a illustré et qui a fini de le rendre célèbre : ses petites gravures en noir et blanc – trente pour le premier tome, vingt-trois pour le second – auront définitivement désigné l'artiste comme portraitiste original. Le terme de « masque », s'il n'a pas été imaginé par le peintre, aura en tout cas reçu son approbation, comme l'indique une lettre que lui adresse l'auteur de l'ouvrage : « Vous convient-il pour vos

⁴⁴ *Ibid.*, p. 111. Nous soulignons.

⁴⁵ F. Vallotton, *La Vie meurtrière*, *Op. cit.*, pp. 179-180. Nous soulignons.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 200. Nous soulignons.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23. Nous soulignons.

⁴⁸ Cl. Dessy, *Les Écrivains devant le défi nabi. Positions, pratiques d'écriture et influences*, *Op. cit.*, p. 386.

têtes le mot *masque* ? »⁴⁹. Le mot apparaît par ailleurs à de très nombreuses reprises dans ses romans, surtout dans *Corbehaut* : « [...] Melle Germaine se leva ; il entrevit dans la fumée, un *masque* contracté »⁵⁰ ; « Hermance éperdue lui labourait le visage de ses ongles ; ainsi sanglant, ce *masque* rappelait en plus vil celui de l'ancêtre Yves [...] »⁵¹ ; « Il l'évoqua là, survivant à tous les siens et se livrant à des promenades farouches, de bout en bout, passant de l'ombre au jour avec un *masque* ravagé, spectral »⁵². Métaphore du visage – déformé par la colère ou l'émotion généralement – dans ces exemples, le masque peut aussi apparaître en tant qu'objet physique – « Il n'avait plus ni nez, ni lèvres et les chirurgiens durent lui fabriquer un *masque* pour que sa vue devînt supportable »⁵³ ; « [...] les personnages, des femmes enlacées et nues portaient un *masque* »⁵⁴ – ainsi qu'au travers de la thématique du double. Voici Cortal et Monsieur Honoré qui examinent une vieille photographie :

– Rien de particulier ne vous frappe en elle ? Regardez bien.

« Où veut-il en venir » pensa Pierre.

– Tenez, avec ceci, dit M. Honoré qui lui passa une loupe de poche.

– Oh !... fit Pierre Cortal après examen, on dirait que cette figure est artificielle.

– Elle l'est.

Avec le grossissement apparaissait mal dissimulé par le fard un faciès dévasté, une chair appauvrie, des yeux mornes, un sourire faux. La pauvre femme engoncée dans les falbalas et toute raidie qu'elle fût au milieu de ses oripeaux désuets n'était plus à la voir ainsi dépouillée qu'un mannequin vidé, une loque tendue par l'effort et la volonté crispée de faire illusion⁵⁵.

Le recourt si fréquent au masque dans le troisième roman de Vallotton est justifié par l'un des personnages lui-même :

Ce désordre, il faut le dissimuler ; pour cela les existences se verrouillent et les bouches se closent. On vit boutonné derrière un *masque*, Monsieur, et vous ne sauriez croire à quelles basses turpitudes sont en proie tant de bourgeois que nous rencontrons, malgré leurs faces débonnaires⁵⁶.

⁴⁹ Voir lettre de 1896 de Remy de Gourmont à Vallotton dans F. Vallotton, *Félix Vallotton : documents pour une biographie et pour l'histoire d'une œuvre*, Op. cit., vol. I, p. 149.

⁵⁰ F. Vallotton, *Corbehaut*, Op. cit., p. 110. Nous soulignons.

⁵¹ *Ibid.*, p. 89. Nous soulignons.

⁵² *Ibid.*, p. 190. Nous soulignons.

⁵³ *Ibid.* 101. Nous soulignons.

⁵⁴ *Ibid.* p. 216. Nous soulignons.

⁵⁵ *Ibid.* pp. 157-158.

⁵⁶ *Ibid.* p. 179. Nous soulignons.

Vallotton assigne donc une valeur symbolique aux masques de ses romans. Ils ne désignent pas seulement le visage des personnages, ils signalent encore leur hypocrisie et participent dès lors de l'objectif général des récits : révéler « certains dessous de la bête humaine [et] ce dont elle est capable »⁵⁷.

Au regard de l'exemple de Félix Vallotton, le processus ekphrastique – envisagé ici au sens de transposition de l'*univers* pictural, nous le rappelons – investi dans le roman et élaboré par un peintre lui-même, suscite des déploiements originaux. Les caractéristiques du genre permettent non seulement une reformulation des motifs récurrents, des procédés et des éléments constitutifs de l'œuvre d'art mais représentent encore des outils d'expression supplémentaires : l'artiste peut écrire ce qu'il ne parvient à peindre. Plus encore, la transposition des procédés à l'œuvre dans la production plastique peut engendrer de nouvelles exploitations et problématiques littéraires. Dans le cas des romans de Vallotton, ce sont les thèmes de la bourgeoisie, de l'amour dégénéré et de la guerre qui, transposés dans la narration, sont hiérarchisés, articulés et étendus en une dimension universelle et atemporelle. L'art et la littérature, dans leurs aspects mercantiles et institutionnels, sont quant à eux évoqués pour la première fois, Vallotton n'ayant pu ou voulu les figurer dans son art. Le caractère ironique que revêtent ses productions plastiques par le biais du titre, est lui aussi adapté à la forme romanesque et diversifié : de l'ironie situationnelle picturale, l'écriture explore également l'ironie verbale et l'ironie de situation narrative. Il en va de même pour la réflexivité critique, restée timide dans les peintures et gravures de l'artiste, qui se trouve amplifiée et systématisée dans ses romans. Enfin, l'esthétique générale de son art, à savoir le travail sur la visibilité des composantes et non du sujet, se traduit, en littérature, par la rupture de l'illusion narrative et la révélation de ses propres mécanismes. Quant à ses différents constituants tels que l'arabesque et le masque, ils se libèrent dans la narration de leur caractère exclusivement pictural et visuel, et se chargent d'un rôle métaphorique.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 136.