

Félix Vallotton et le théâtre de chambre

Autour de la pièce d'August Strindberg, «Père»

Hiroyo Hakamata

Table des matières

- [Représentation de la famille chez Vallotton](#)
- [L'œuvre de Vallotton et Père de Strindberg](#)

Artiste vaudois, membre du groupe des Nabis, Félix Vallotton est également dramaturge¹. On lui doit une dizaine de pièces de théâtre écrites au début des années 1900 dont la plupart sont restées inédites². Antérieurement, il s'était distingué comme illustrateur de presse et graveur sur bois au sein du milieu culturel et artistique de Paris où il s'installe à l'âge de 23 ans. Le début de son «activité théâtrale» remonte à l'année 1894 avec la création d'un portrait xylographié de Henrik Ibsen, dramaturge norvégien, ainsi que d'un programme lithographié pour la représentation de la pièce intitulée *Père* de l'auteur suédois August Strindberg.



Félix Vallotton, *A Ibsen*, 1894, xylographie, 16 x 12,5 cm
(<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6951691f.r=vallotton+estampe.langFR>).

Certes, la collaboration des artistes Nabis à l'aube du théâtre symboliste français a été évoquée à

plusieurs reprises dans les études précédentes, mais le cas de Vallotton semble rester encore un des sujets à approfondir³. Nous nous attacherons donc à passer en revue le chevauchement thématique et expressif entre l'art plastique de Vallotton et l'art dramatique contemporain, dont ledit drame de Strindberg, *Père*. Nous aborderons, d'abord, l'usage du sujet de la famille chez Vallotton: ici, la représentation de l'homme dans le milieu familial sera étudiée. Ensuite, nous chercherons l'analogie du moyen d'expression de cet artiste dans le théâtre de Strindberg en nous référant aux critiques dramatiques d'alors.

Représentation de la famille chez Vallotton

En 1894, Vallotton fait la connaissance de Gabrielle Rodrigues-Henriques, alors veuve avec trois enfants. Femme cultivée et issue d'une classe aisée à laquelle n'appartient pas Vallotton, elle est la fille du grand marchand d'art Alexandre Bernheim. L'évolution de leur relation coïncide avec le changement de sujet dans l'œuvre de Vallotton. Il était jusqu'alors plutôt connu comme portraitiste ou dessinateur grâce à ses gravures et ses illustrations pour la presse avec la représentation de la vie urbaine en milieu public. En 1897, il commence à aborder un thème plus intime: d'une part, la vie de couple et la relation adultère, comme le montre la série de gravures sur bois *Intimités*⁴, d'autre part, il représente un peu plus tard sa vie familiale, c'est-à-dire sa vie conjugale avec Gabrielle. Vallotton se lance alors dans la voie «intimiste» au sens large.

Mais quelques œuvres intimistes de Vallotton semblent révéler l'aspect peu ou prou sinistre de sa vie privée ou affective en opposition à la représentation de la famille unie, dans la concorde, représentation récurrente durant une longue tradition de la peinture: le portrait familial. Dans le tableau intitulé *Le dîner, effet de lampe*, première peinture qui représente l'intérieur du nouveau logement familial de Vallotton, on perçoit l'atmosphère inquiétante. Autour de la table sont réunis le peintre, qui est au premier plan en grande silhouette, sa femme Gabrielle, sa belle-fille et son beau-fils. Le regard fixe de la petite fille dirigé vers son beau-père (Vallotton) cause une sensation embarrassante. L'acuité de ce regard est d'autant plus accentuée que les regards des deux autres personnages sont portés sur elle dans l'espace strictement limité par l'éclairage agressif de la lampe. Mais le regard du spectateur se porte sur l'ombre en aplat noir intégrée à l'arrière-plan obscur qui entoure cet espace éclairé auquel appartiennent les Rodrigues-Henriques. Ces manipulations plastiques fonctionnent en tant que dispositif de la différenciation ou de la distanciation du peintre vis-à-vis des autres membres de la famille, tant au niveau visuel que sur le registre psychologique. Ici, le père ne serait pas le dominateur de l'espace familial, mais s'en abstrairait plutôt: c'est le contraste de la théorie du dominant et l'obligation de protection familiale confiée à la paternité. Ce tableau n'est plus le portrait familial qui garde un caractère public, mais il s'agit plutôt de la fixation de la vie affective du peintre.



Félix Vallotton, *Le dîner, l'effet de lampe*, 1899, huile sur carton, 57 x 89,5 cm, Musée d'Orsay, Paris (Marina Ducrey, avec la collaboration de Katia Poletti, *Félix Vallotton, 1865-1925: l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 continents, 2005).

L'effet de distanciation ou la représentation de l'homme *relégué* peut se trouver aussi dans des scènes d'intérieur peintes par d'autres artistes Nabis. On le distingue surtout dans le tableau qui s'intitule *Soirée familiale* exécuté par Edouard Vuillard, peintre passionné par le théâtre⁵. Dans ce tableau, on peut identifier les membres de la famille Vuillard-Roussel: la mère, la sœur de l'artiste et Ker-Xavier Roussel, mari de cette dernière, et un ami commun. L'usage de la silhouette comme dispositif de l'éloignement s'y trouve également. C'est Roussel qui est représenté en ombre à l'extrême premier plan. L'espace intérieur est dominé par la sœur au fond, espace décoré par les meubles - la lampe suspendue, la table et la commode - qui laisse apparaître que ces objets sont les prolongements de son corps.



Edouard Vuillard, Soirée familiale, 1895, huile sur toile, 48 x 65 cm, Collection particulière (Antoine Salomon et Guy Cogeval, Vuillard: le regard innombrable: catalogue critique des peintures et pastels, Milan, Skira / Paris, Wildenstein Institute, 2003).

Ces scènes de repas familial forment un contraste avec les tableaux du même sujet de Claude Monet: *Le dîner* et *Intérieur après dîner*, qui s'inscrivent dans la tradition de la représentation de «la joie du foyer, les affections de famille», d'après Chateaubriand⁶. Tous les membres de la famille se rassemblent sous la lumière douce de la lampe: ils se réunissent en créant une atmosphère agréable et détendue. Ici, l'intimité se révèle par la proximité. En outre, nous pouvons citer également le tableau de Gustave Caillebotte, *Le déjeuner*, comme autre exemple de la peinture naturaliste qui traite d'un sujet analogue, dans une expression picturale différente de celle de Vallotton et Vuillard qui, vingt ans plus tard, seront dans une veine symboliste.



Claude Monet, Le Dîner, 1868-1869, huile sur toile, 52 x 65 cm, Zurich, Fondation E. G. Bührle (Daniel Wildenstein, Monet: catalogue raisonné, Cologne, Taschen / Paris, Wildenstein Institute, 2006).



Claude Monet, Intérieur après dîner, 1868-69, huile sur toile, 50 x 65 cm, Washington D. C., National Gallery of Art (Daniel Wildenstein, Monet: catalogue raisonné, Cologne, Taschen / Paris,

Wildenstein Institute, 2006).

Il est certain que le tableau de Vallotton peut être interprété selon une approche biographique, c'est-à-dire son «intrusion» dans la famille Rodrigues, tout comme dans le cas de Vuillard où l'affaire extraconjugale de Ker-Xavier Roussel, qui causait un conflit familial, est considérée comme l'origine de sa peinture⁷. Cependant, ce choix de la représentation du père ou du mari relégué dans l'espace domestique sera tout de même intégré également à d'autres contextes. Voyons à présent la pièce de théâtre de Strindberg, qui s'intitule justement *Père*, en y cherchant un parallèle chez Vallotton⁸.

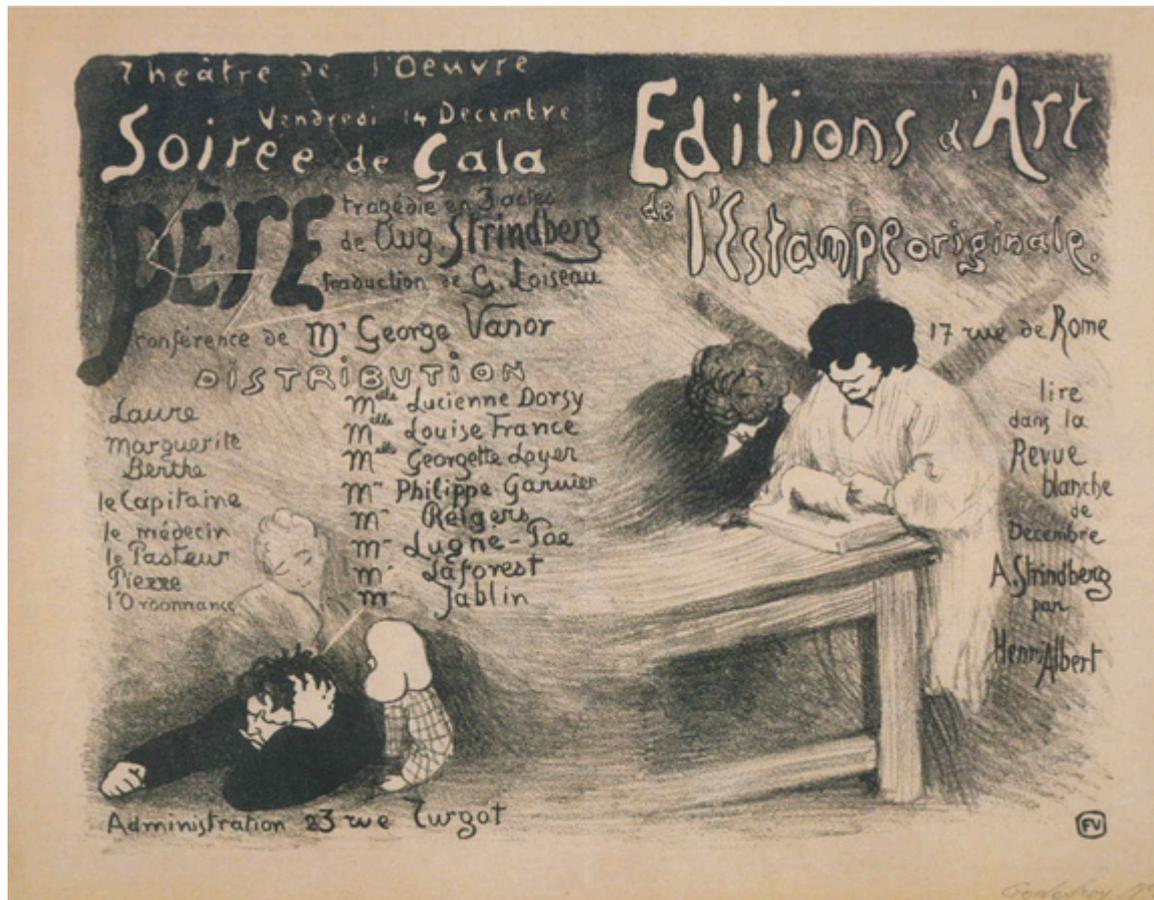
L'œuvre de Vallotton et Père de Strindberg

Ce drame troublant et psychologiquement chargé qui se déroule au sein d'une famille bourgeoise est représenté à Paris pour la première fois le 13 décembre 1894 (répétition générale le 12) au Théâtre de l'Œuvre et suscite de multiples réactions⁹. C'est un théâtre «d'à côté» qui se revendique symboliste en opposition au théâtre naturaliste.

La tragédie se passe dans un salon, chez le «Capitaine» qui doit subir dans sa propre demeure une imposante présence féminine: sa femme Laure, tout d'abord, sa belle-mère et son ancienne nourrice. Au commencement du drame, un soldat soupçonné d'avoir suborné la servante et de l'avoir mise enceinte, se fait sermonner par le Capitaine qui lui enjoint de prendre ses responsabilités. Ce soldat répond qu'il le ferait volontiers dans le cas où il serait le père de l'enfant; ce qui, selon lui, «n'est pas très aisé à prouver»¹⁰. Cette thèse occupera une place cruciale dans le déroulement de l'action. Quant au Capitaine, il ne cesse de se disputer avec sa femme au sujet de l'éducation de leur fille, Berthe. La discussion, voire la lutte entre les deux époux, se prolonge alors sur la supériorité du pouvoir parental auprès de leur enfant. Finalement, Laure, figure féminine machiavélique, insuffle dans l'esprit de son mari le doute sur sa paternité en lui rappelant qu'il est impossible pour un homme de savoir s'il est vraiment le père de son enfant¹¹. Ce doute sans réponse rend le Capitaine fou. On le déclare mentalement délirant et on lui passe une camisole de force. Leur rivalité se termine par la mort du Capitaine d'une crise d'apoplexie¹².

Toute cette pièce montre l'antagonisme entre mari et femme: le pouvoir patriarcal est en lutte constante avec un autre incarné par la mère dont les liens avec l'enfant «sont plus indiscutables que ceux du père, parce qu'il a été démontré qu'au fond personne ne peut prouver la paternité d'un enfant»¹³. *Père* est en quelque sorte l'envers d'un drame domestique qui tourne en tragédie dont l'homme sortira ruiné¹⁴. Même si la relation de Vallotton avec les enfants n'est pas la même que celle du Capitaine dans *Père*, et que la rivalité entre mari et femme n'est pas clairement déclarée dans l'œuvre du peintre, il est évident que les deux œuvres de ces deux contemporains se consacrent au thème de la «paternité menacée» au foyer.

Or, les deux auteurs partagent également un point commun qui s'inscrit dans le contexte de leurs réflexions autour des deux sexes. Dans le dessin de Vallotton, figurant sur le programme théâtral pour la représentation de cette pièce se trouve une tendance d'«abstraction» concernant Strindberg et qui lui serait dévolue dans une certaine mesure. Sur l'espace pictural de ce programme, on distingue l'illustration pour *Père* en bas dans l'angle gauche. La souffrance du père due à son doute sur sa paternité est transmise symboliquement par la structure pyramidale formée des trois personnages dont le père, avec sa gestuelle angoissante, constitue la base: ici, la pression physique concorde avec la pression psychologique. Par un simple arrangement de trois personnages à la gestuelle restreinte, Vallotton suggère le drame mental¹⁵.



Félix Vallotton, *Programme pour Père de Strindberg*, 1894, lithographie, 24,5 x 31,8 cm (Patricia Eckert Boyer, *Artists and the avant-garde theater in Paris, 1887-1900*, cat. exp., Washington, National Gallery of Art, 1998).

Par ailleurs, en ce qui concerne la représentation de la femme qui se mêle à l'ombre avec une posture provocante, on remarque qu'elle est dessinée comme un fantôme ou une vision créée par l'imagination de son mari. Cela nous fait songer au texte critique écrit par Jules Lemaître: «Laure est une abstraction; Laure est une chimère [...]. Elle représente proprement la méchanceté féminine en soi, la rage de stérile domination du sexe impur. Elle est d'une méchanceté surhumaine et surnaturelle, d'une méchanceté infinie, étant en quelque façon désintéressée»¹⁶.

Outre Lemaître, cette tendance de la configuration des personnages chez Strindberg fut remarquée par Emile Zola, en 1887 déjà, lorsqu'il reçoit le manuscrit de cette pièce. Ce grand écrivain naturaliste, en appréciant son talent, remarque ainsi: «Vous savez peut-être que je ne suis pas pour l'abstraction. [...] Votre capitaine qui n'a même pas de nom, vos autres personnages qui sont presque des êtres de raison, ne me donnent pas de la vie la sensation complète que je demande»¹⁷.

Le critique Jacques du Tillet, écrit aussi que les personnages «manquent un peu d'état civil»¹⁸. Cela signifie que ce drame se focalise sur «l'action intérieure», voire sur «la psychopathologie de la figure de père»¹⁹. Le lecteur est laissé dans l'ignorance du contexte socio-économique et du passé de ces personnages. De plus, Charles de Casanove, traducteur de *Mademoiselle Julie* de Strindberg, observe que cet auteur est à la fois un naturaliste et «un romantique, par la tendance à généraliser et à idéaliser les personnages, à transformer les individus en types»²⁰.

Cette tendance à l'abstraction des personnages et la focalisation sur le désarroi émotionnel s'inscrivent également dans les œuvres peintes de Vallotton, tel le tableau exécuté en 1899 *Intérieur Fauteuil rouge et figures*. Il évite la description plastique en détail du décor intérieur qui raconte

l'arrière-plan du drame représenté sur le tableau. Au lieu de cela, il rend la peinture avec la composition éloquente et avec les moindres personnages réduits à des «types».



Félix Vallotton, Intérieur fauteuil rouge et figures, 1899, détrempe sur carton, 46,5 x 59,5 cm, Kunsthau, Zürich (Marina Ducrey, avec la collaboration de Katia Poletti, Félix Vallotton, 1865-1925: l'œuvre peint, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 continents, 2005).

Ce dispositif qui suggère la tension psychologique et même la discorde entre l'homme et la femme, nous évoque une autre peinture de Vuillard en 1896, intitulée *La Vie conjugale*, qui représente la scène après le repas. L'homme vêtu de noir se situe au coin de la chambre, dos à la fenêtre dont les châssis sont en forme de croix. L'ombre balaye son visage. C'est la femme assise dans l'espace plus lumineux et vêtue en bleu et rouge - les couleurs dominantes de ce tableau - qui garde la sensation de masse et règne sur l'espace pictural. La composition de ces deux artistes met en scène le drame intérieur, sans action violente au niveau physique.



Edouard Vuillard, La vie conjugale, 1896, huile sur carton, 51 x 56cm, Collection particulière (Antoine Salomon et Guy Cogeval, Vuillard: le regard innombrable: catalogue critique des peintures et pastels, Milan, Skira / Paris, Wildenstein Institute, 2003).

Certes, les œuvres de Vallotton n'expriment pas la misogynie pointue et le regard cruel ou violent sur la guerre acerbe du couple qu'on trouve chez Strindberg. On y décèle plutôt une qualité humoristique ou ironique. Néanmoins, dans son tableau exécuté plus tard, *La haine*, Vallotton se rapproche de Strindberg. La lutte entre les deux sexes y est représentée plus directement et violemment avec moins d'indice sur leur identité sociale. Devant l'arrière-plan neutre, deux figures nues, réduites à leur être masculin et féminin malgré leurs coiffures contemporaines, se comportent selon la gestuelle du conflit: s'y retrouve un sommet de schématisation à l'égard de cet antagonisme.



Félix Vallotton, *La haine*, 1908, huile sur toile, 206 x 146 cm, Musée d'art et d'histoire de Genève (Marina Ducrey, avec la collaboration de Katia Poletti, *Félix Vallotton, 1865-1925: l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 continents, 2005).

Il est vrai qu'au début du XXe siècle, Vallotton a laissé des tableaux qu'il consacre aux scènes familiales douces et apaisées avec Gabrielle et ses enfants, même si le peintre lui-même n'y est jamais représenté. Tout de même, il reste que Vallotton se rapproche de Strindberg dans la mesure où les deux font «bon usage» de l'aspect négatif de la vie intime dans leur activité créatrice, au seuil du siècle qui voit surgir un grand intérêt à la vie intérieure de l'individu²¹.

¹ Cette contribution est tirée d'une conférence présentée lors du XVe Colloque de la relève suisse en histoire de l'art, qui s'est tenu les 1er et 2 novembre 2012 à l'Université de Lausanne.

² Concernant les pièces de théâtre écrites par Vallotton, voir Ducrey Marina, avec la collaboration de Poletti Katia, *Félix Vallotton, 1865-1925: l'œuvre peint*, Lausanne, Fondation Félix Vallotton / Milan, 5 continents, 2005, I, p. 350.

³ Concernant les œuvres relatives au théâtre chez Vallotton, voir les ouvrages suivants: Aitken Geneviève, *Les peintres et le théâtre à Paris autour de 1900*, thèse, Paris, Ecole du Louvre, 1979, pp. 185-189; Perucchi-Petri Ursula, «Das Interieur als Bühne: Félix Vallotton», in *Intime Welten: Das Interieur bei den Nabis*, cat. exp., Berne, Benteli Verlag, 1999, pp. 35-49 (traduction en français: «L'intérieur - scène de théâtre: Félix Vallotton», pp. 96-99); Ducrey, *op. cit.*, pp. 131-132. Toutefois, il semble qu'aucune étude majeure ne questionne pleinement le rapport entre l'œuvre de cet artiste suisse et celle de Strindberg, en traitant de la figure du père dans la scène familiale peinte par Vallotton et en invoquant la modalité de réception de la pièce de Strindberg par le milieu culturel parisien; et c'est ce que nous aborderons ici.

⁴ Une suite de dix xylographies réalisées en 1897-1898 et publiées dans la *Revue blanche*.

⁵ Depuis le début des années 1890, l'amitié et l'interaction artistique entre Vallotton et Vuillard ont duré tout au long de leurs vies. Un tableau de Vuillard intitulé *Le grand intérieur aux six personnages*, 1897 (huile sur toile, Kunsthaus Zürich) a été offert à Vallotton comme témoignage de sa reconnaissance pour les conseils donnés par Vallotton. L'année suivante, Vallotton rend hommage à Vuillard en introduisant ce tableau dans deux œuvres: *Femme en robe violette sous la lampe* (1898, détrempe sur carton, collection particulière, CR 250), et *La chambre rouge* (1898, détrempe sur carton, Musée cantonal des Beaux-arts, Lausanne, CR 251). Pour plus de détails, voir Ducrey, *op. cit.*, II, pp. 147-148, et Salomon Antoine, Cogeval Guy, *Vuillard: le regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Milan, Skira / Paris, Wildenstein Institute, 2003, I, pp. 346-349.

⁶ Chateaubriand François-René (de), *Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Gallimard, 1990-1991, p. 202, p. 845 (Livre 42e, Chap. 2).

⁷ Voir Salomon, Cogeval, *op. cit.*, I, pp. 341-343.

⁸ On peut penser que Vallotton a rencontré Strindberg car ce dernier a séjourné à Paris entre 1894 et 1896, et était en contact avec des artistes, dont Paul Gauguin, qui était proche des Nabis. Bien que la communication directe entre les deux ne soit pas attestée, il est fort possible que Vallotton ait lu des écrits de Strindberg en plus de *Père*. Le début des années 1890 voit surgir dans le monde du théâtre parisien l'intérêt pour les auteurs septentrionaux. La première du drame de Strindberg, *Mademoiselle Julie*, a été donnée à Paris en 1893 par un théâtre naturaliste, le Théâtre Libre d'André Antoine. Peu après, le Théâtre de l'Œuvre, théâtre appartenant au courant symboliste, intègre les pièces des dramaturges nordiques dans son répertoire principal. Le directeur de cette troupe, Lugné-Poe, montait les œuvres d'Henrik Ibsen, d'August Strindberg et de Björnsterne Björnson, compatriote d'Ibsen. En 1894, deux pièces de Strindberg sont représentées dans ce théâtre: pour la première fois furent présentées *Créancières* en juin et *Père* en décembre. Le texte de ce dernier a été accessible avant sa représentation. Écrit en suédois en 1887, *Père* est traduit en français et édité en 1888. Vallotton et Strindberg sont tous deux collaborateurs non seulement au Théâtre de l'Œuvre, mais également à la *Revue blanche*, revue littéraire et artistique d'avant-garde dont l'influence s'exerce sur les choix du répertoire du Théâtre de l'Œuvre. Vallotton entre au sein de ce périodique une année avant Strindberg par la lithographie des *Trois Baigneuses* (jointe au numéro de février 1894). L'année suivante, il élabore avec Jules Renard le second numéro de *Nib* et devient désormais l'illustrateur de la revue avec des portraits qui accompagnent les articles. Strindberg, lui, a envoyé un article provocant intitulé «L'Infériorité de la femme» en janvier 1895 (pp. 1-20) et a signé une critique sur l'exposition d'Edward Munch (juin 1896, pp. 535-526).

⁹ Le critique Henry Bauer l'apprécie comme «la première victoire indiscutée et indiscutable de la littérature scandinave», et il en va de même de Camille Mauclair qui écrit qu'il s'agit du «premier grand et définitif succès du théâtre scandinave à Paris» (*Revue encyclopédique*, 1895, pp. 10-11). Son retentissement est plus important que pour les autres pièces du même auteur qui ont été montées antérieurement, telles que *Mademoiselle Julie* et *Créanciers*. Strindberg lui-même avait tenté de faire jouer *Père* en l'envoyant à Antoine, directeur du Théâtre Libre en 1888, mais cette proposition ne s'était pas réalisée.

¹⁰ Strindberg Auguste [sic], *Père. La Paria*, traduction de Georges Loiseau, Paris, P. Ollendorff, 1895 (2e éd.), p. 14.

¹¹ Henri Albert, dans son article paru dans la revue *Mercure de France* (janvier 1895, p. 106), considère «ce poignant doute de la paternité» comme «la seule action du drame».

¹² Lors de la représentation, le dénouement dans le texte de Strindberg fut modifié. Sur la scène du

Théâtre de l'Œuvre, au lieu de la mort du Capitaine, on l'entraîne à l'hôpital. Voir les «Notes relatives à la représentation de *Père*» concernant la onzième scène dans: Strindberg, *op. cit.*, pp. 254-257.

¹³ *Ibidem*, p. 81.

¹⁴ Ce point de vue n'est pas exceptionnel à cette époque-là. Par exemple, Romain Coolus a été frappé par «la faiblesse et la passivité des hommes» plutôt que par «la force et la puissance des femmes» que montre cette pièce. Voir Coolus Romain, «Notes dramatiques: Auguste [sic] Strindberg», in *La Revue blanche*, janvier 1895, p. 89.

¹⁵ Romain Coolus écrit, dans le *Mercur de France* (janvier 1895, p. 90), que les «fortes qualités de violence» du *Père* «ont été admirablement mises en relief par le beau programme de Vallotton».

¹⁶ Lemaître Jules, «A. Strindberg», in *Impressions de théâtre*, 9ème série, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1896, p. 107.

¹⁷ Lettre de Zola à Strindberg, écrite le 14 décembre 1887 et publiée en tant que préface de l'édition française de *Père* en 1888 (Strindberg Auguste [sic], *Père: tragédie en trois actes*, Helsingborg, H. Österling, 1888), puis dans la deuxième édition en 1895. Même si le Capitaine est appelé par son prénom «Adolphe» dans la pièce, ce nom n'apparaît pas sur la liste des personnages.

¹⁸ Tillet Jacques (du), «Théâtres», in *La Revue politique et littéraire: Revue bleue*, décembre 1894, p. 796.

¹⁹ Szalczzer Eszter, *Writing daughters: August Strindberg's other voices*, London, Norvik press, 2008, p. 74.

²⁰ Casanove Charles (de), «Littérature scandinave: Auguste [sic] Strindberg», in *Revue d'art dramatique*, 1er juillet 1892, p. 93. Bien que ce texte soit daté antérieurement à la représentation, cette lecture de l'aspect «symboliste» de l'œuvre de Strindberg serait utile pour notre réflexion.

²¹ Le rapport entre l'œuvre de Vallotton et les premières mises en scène des pièces de Strindberg que nous n'avons pas abordé dans cet article en raison du manque de documents écrits ou audiovisuels, est un sujet à approfondir.