

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

62 | 2010

Varia

Félix Vallotton, cinématique de la gravure

François Albera



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/1895/3801>

DOI : 10.4000/1895.3801

ISBN : 978-2-8218-0978-9

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2010

Pagination : 166-169

ISBN : 978-2-913758-64-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Félix Vallotton, cinématique de la gravure », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 62 | 2010, mis en ligne le 01 décembre 2013, consulté le 14 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/1895/3801>

1895 /
n° 62
décembre
2010

166



Félix Édouard Vallotton, *Le Violon*, 1896.
(Mine de plomb, plume et encre de Chine, pinceau et encre de Chine, crayon bleu et gouache blanche, sur vélin blanc, 275 x 219 mm, Coll. Cabinet d'arts graphiques, don Société des Amis du Musée d'art et d'histoire © MAH, Cabinet d'arts graphiques, Genève).

Félix Vallotton, cinématique de la gravure

Il peut paraître abusif de vouloir « annexer » l'œuvre graphique de Félix Vallotton à quelque « série culturelle » antérieure ou contemporaine du *cinématographe* et de prétendre établir des liens de filiation, de contamination entre les deux, voire d'emprunt de l'un à l'autre. Cependant la vision de la très intense (car limitée) exposition que lui consacre le Cabinet d'arts graphiques de Genève (« Félix Vallotton. De la gravure à la peinture », 7 octobre 2010-9 janvier 2011) est prodigieuse en suggestions de ce type par la seule logique visuelle : cadrage, angle, mise en mouvement des figures, jeu de l'ombre et de la lumière, toute une part de l'art du dessinateur et plus encore du graveur sur bois ou sur zinc qu'est Vallotton appelle à de tels rapprochements (ainsi qu'avec la bande dessinée). Bien entendu le Nabi Vallotton – proche de Vuillard, Bonnard, Roussel, Sérusier – puise aux sources de l'estampe japonaise (usage de la « plongée », polycentrisme des déplacements de personnages) et de l'art décoratif (aplats, surfaces imbriquées, contrastes), il n'empêche que son travail graphique, dont la partie la plus notable date des années 1894-1900, joue plus que tout autre de l'instantané (*l'Accident*, *l'Ondée*, *la Charge*), du hors-champ (*la Vitrine de Lalique* [1901], *Rue du Caire* [1901], *Feu d'ar-*

tifice [1901]) et du décadage (*le Couplet patriotique*, *le Gagnant*). Qu'il faille voir là un effet de la nouvelle vision instituée par la photographie ne fait pas de doute : comme Degas au théâtre, Vallotton montre les spectateurs au balcon ou derrière une barrière aux courses sans montrer le spectacle), comme Toulouse-Lautrec il coupe ses personnages (entrées et sorties de champ) sans jouer toutefois comme lui des contrastes d'échelles. Mais non moins frappante est la cinématique de son art, qu'on peut relier à son goût prononcé pour les spectacles d'ombres chinoises de Henry Rivière au Chat noir. Dans *les Chanteurs* (1893) une petite fille surgit du bord cadre droit, déjetée, chevelure au vent, échappant à la main de sa mère, perturbe le statisme des chanteurs de rues et des spectateurs tous absorbés par leur activité (figure annonçant curieusement celles de De Chirico en arrière-plan de certains tableaux et peut-être certains Balthus – *la Rue*) ; *le Trottoir roulant* de l'Exposition de 1900 (que les vues Lumière ont filmé) va plus loin puisque rien ne bouge (la foule est immobile sur le mobile en mouvement, des verticales et des figures géométriques occupant en outre le 80% de l'espace) et que c'est la courbe de l'objet et l'entassement des passagers qui dynamisent l'image.

Cette connivence avec le spectacle des vues Lumière tient en bonne part à l'observation de la rue, l'intérêt pour la foule urbaine, les passants : *l'Averse* ou *l'Ondée*, *les Chanteurs*, *la Charge*, *l'Accident*, *Cinq heures*... ce sont

1895 /
n° 62
décembre
2010

167

des faits divers ou des anonymes dans des situations banales, ou ce sont des foules grouillantes aux mouvements « browniens » (*le Bon Marché*).

La partie la plus connue de son travail – car désormais répandue sous forme de cartes postales – concerne le jeu de l'ombre et de la lumière grâce à l'usage extraordinaire de fonds noirs qui occupent la partie en relief du bois (et qui est donc encrée) que creuse parcimonieusement la ligne, la plage blanche en réserve (vide de l'entaille). Déjà dans *le Monôme* (1893) la seule opposition blanc-noir assurait la mise en mouvement du groupe traversant une foule compacte, seulement délinée, en diagonale de la feuille. Ces images-là sont souvent frontales ou en légère plongée (*le Violon* adoptant un angle en surplomb plus accusé et se développant en profondeur), mais ne mettent pas moins en jeu une cinématique du noir et du blanc qui est d'une force étonnante, accordée à l'économie de moyens mobilisés. Le fond noir est en effet souvent expansif, il tend à occuper tout l'espace de la feuille et le blanc lui résiste en quelque sorte (lumière, feu, reflet d'un instrument, éclat d'un bras de femme, d'une robe). Dans les *Intimités* ce combat du noir et du blanc est celui de la domination des pesanteurs domestiques, du mobilier, des faux-semblants (*le Mensonge, le Triomphe, le Grand Moyen*) et en fin de compte de la domination masculine (*l'Argent* est le plus démonstratif où le noir occupe les 4/5^e de la feuille et se confond

avec la silhouette de l'homme qui envahit la femme en blanc – protubérance de son ventre, bras qui avance, chevelure, moustache et barbe noires – tournée vers la fenêtre bord cadre gauche). Ou c'est alors le combat de la lumière et des ténèbres que repoussent ici la musique (*le Violon, la Guitare, le Piston, la Flûte*), là l'étreinte des amants (*Cinq heures*). Les compositions lumineuses du Lang américain, qu'on rattache par paresse intellectuelle à la nébuleuse « expressionniste », reprendront cette logique (voir *Human Desire, House by the River*).

Ce sont ces gravures-là qui semblent assurer le passage à la peinture que Vallotton opère alors, reprenant dans des intérieurs et des scènes domestiques – dont l'œuvre quelque peu surestimée aujourd'hui de l'Américain Edward Hopper découle manifestement – ces procédés de plages vivement colorées (exemple *le Colloque sentimental*, pastel de 1898, où le mobilier massif et cossu occupe tout l'espace, le couple, dans l'ombre étant cantonné dans le bord droit, visible dans un deuxième temps). C'est d'ailleurs l'objet de l'exposition qui montre différents états du travail de Vallotton, du dessin à la mine de plomb, de l'encre de Chine, de la gouache préparatoires au tirage de la gravure. On voit bien dès lors ce qui se passe dans le passage d'un médium à l'autre et combien la matière même, les outils utilisés déplacent les termes de la représentation.

Avec la série publiée dans *l'Assiette au beurre* (1901) ou les illustrations d'ouvrages

(*Crimes et châtements, Poil de carotte*), il se recentre, par force, sur des personnages individualisés campés de manière plus « anecdotique » si l'on veut, même si les partis pris d'angle (plongée) et de la dramaturgie chromatique (flics ou juges en noir) demeurent les mêmes. De même le retour au dessin et à la gravure (sur zinc : commode dans l'impression) qu'il effectue dans les années 1910 avec sa dénonciation de la violence guerrière dans *C'est la guerre !*, répond à une logique qui l'apparente à la BD. Mais la comparaison avec les « suites » de Caran d'Ache ou plus tard de Rabier l'en distinguerait car les moyens formels empruntent toujours à cette science du fond noir qui le caractérise (Cf. l'impressionnant *Dans les ténèbres* où deux soldats ennemis se battent au couteau tan-

dis qu'un cadavre gît dans un coin d'une image noyée dans la nuit ; ou *les Civils*). Il y aurait encore à dire et à rechercher quant à la place que peut occuper Vallotton dans cette époque de l'art à l'ère de la reproduction et dans son rapport avec la culture de masse : ainsi ses pièces de théâtre dont l'une est jouée au Grand-Guignol (*Un homme très fort*), sa collaboration aux journaux (*Revue blanche, le Rire, Assiette au beurre*) et dans ses liens avec le cinéma de son temps (selon les spécialistes, les actualités de la guerre de 1914 l'auraient ainsi inspiré). Ces aperçus viennent ainsi prolonger les fortes suggestions de l'exposition que le Musée d'Orsay avait consacrée à *Une semaine de bonté* de Max Ernst (voir 1895 n° 58, 2009).

François Albera

1895 /
n° 62
décembre
2010

169