



HAL
open science

Stéphane Mallarmé et Edouard Vuillard: intérieur, mystère

Jean-Nicolas Illouz

► **To cite this version:**

Jean-Nicolas Illouz. Stéphane Mallarmé et Edouard Vuillard: intérieur, mystère. Études Stéphane Mallarmé, Classiques Garnier, A paraître. hal-03691099

HAL Id: hal-03691099

<https://hal-univ-paris8.archives-ouvertes.fr/hal-03691099>

Submitted on 8 Jun 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stéphane Mallarmé et Édouard Vuillard : *Intérieur ; Mystère.*

Évoquant les souvenirs de ses amis peintres qui participèrent à l'aventure de *La Revue Blanche*, Thadée Natanson fait d'Édouard Vuillard un peintre-lecteur, – lecteur tout particulièrement de Stéphane Mallarmé :

[il lisait] au jour le jour, écrit Thadée Natanson, les écrivains contemporains, et pas seulement ses amis, tels que Paul Valéry ou Jean Giraudoux, aucun avec plus d'application que Mallarmé : jusqu'à découvrir, sous les images et les cadences de *L'Après-midi d'un Faune* les préceptes encore d'un véritable art poétique¹.

André Chastel a montré combien la lecture de Mallarmé fut pour Vuillard une expérience fondatrice, dont découlent, d'un art à l'autre, des échos thématiques autant que des similitudes syntaxiques ou structurales entre peinture et poésie². Notre hypothèse sera que le poète offre au peintre la « méthode » dont celui-ci, dans son Journal, se plaignait de manquer³, – mais une méthode proprement « poétique », résultant, non d'une « théorie » ou d'une « doctrine » dont les peintres Nabis, Paul Sérusier et Maurice Denis en tête, cherchaient passionnément la « formule », mais d'une imprégnation proprement poétique, qui, tout en parlant à l'intelligence, demeurerait pleinement sensible.

*

Plusieurs témoignages évoquent la passion pour Mallarmé, que Vuillard partageait alors avec Ker-Xavier Roussel et Pierre Bonnard⁴. Jacques Salomon (neveu du peintre) le montre récitant *L'Après-midi d'un faune*, qu'il avait entièrement recopié de sa main ; il indique qu'il possédait un exemplaire dédicacé des *Divagations* ; et il rapporte qu'il assista à quelques-uns des mardis de la rue de Rome, ajoutant que la lecture par Mallarmé du *Coup de dés* le laissa toutefois sceptique⁵, – comme si une extrême « abstraction » mallarméenne, porteuse de modernités encore à venir, échappait au moment proprement Nabi de la peinture.

À *La Revue Blanche*, pour laquelle Vuillard mais aussi Bonnard, Vallotton ou Toulouse Lautrec ont composé affiches, prospectus et frontispices, les dessins des peintres voisinent avec les écrits du poète, qui y publie *La Musique et les lettres* en 1894, une série des *Variations sur un sujet* en 1895, et *Le Mystère dans les lettres* en 1896. Une lettre de Bonnard à Vuillard, datée du 17 septembre 1895, indique la justesse de la compréhension que Bonnard et Vuillard ont alors de l'œuvre de Mallarmé, – un Mallarmé « obscur » sans doute, mais dont le secret réside tout entier dans la « pureté » transparente de la forme :

Mon cher Vuillard,

[...] J'ai vu 2 dessins de vous dans *La Revue Blanche*. Dont l'un pour l'album de L'Œuvre qui ressemble à du Mallarmé pour son obscurité au premier abord et la pureté de la facture de ce qui se distingue après⁶.

¹ Thadée Natanson, *Peints à leur tour*, Paris, Albin Michel, 1948, « Vuillard subtil et sensuel », p. 377.

² André Chastel, *Fables, Formes, Figures*, II, Paris, Flammarion, 1978, 2000, « Vuillard et Mallarmé, (*La Nef*, 1945), p. 413-424.

³ Édouard Vuillard, Journal, à la date du 24 octobre 1890 : « Il faut donc avoir une méthode pour la production dont on ne peut connaître le résultat. [...] Je dois réfléchir toutes mes combinaisons [...] Mais justement pour la possibilité de ce travail, il me faut une méthode dont je sois convaincu. J'ai toujours travaillé au *hasard* et sûrement ce ne sont pas des *œuvres* purement [...] » – cité par Dario Gamboni, « Confondre avec méthode. Remarques sur l'incertitude chez Vuillard », dans Jean-Paul Monery et Jörg Zutter (dir.), *Édouard Vuillard. La porte entrebâillée*, Paris, Skira, 2000, p. 53.

⁴ Voir Thadée Natanson, *Le Bonnard que je propose 1867-1947*, Genève, Pierre Cailler, 1951, p. 91, et p. 169.

⁵ Jacques Salomon, *Vuillard*, Paris, A. Michel, 1945, p. 34. « Cette soirée le laissa interdit et le côté chapelle de la salle à manger de la rue de Rome le réfrigéra tout de suite. Il se contentait de sourire quand nous lui demandions l'impression que lui avait laissée la lecture du célèbre poème. »

⁶ Lettre de Pierre Bonnard à Édouard Vuillard, 17 septembre 1895, dans Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, *Correspondances*, éd. Antoine Terrasse, Paris, Gallimard, 2001, p. 34.

Dans cette période, où « l'amicale, à tous prète *Revue Blanche*⁷ » est de toutes les avant-gardes, Félix Fénéon, critique d'art de la revue, songe à demander à Vuillard un portrait de Mallarmé⁸. À ce projet, qui n'aboutit pas, mais qui est significatif des affinités que les contemporains percevaient entre le poète et le peintre, il faut sans doute rattacher un dessin au crayon, où Mallarmé, de profil, le regard baissé, les sourcils broussailleux, apparaît vieilli, le visage creusé⁹.

Mais c'est surtout à Valvins, lors de l'automne 1896, que Vuillard fréquenta Mallarmé, alors que lui-même séjournait chez les Natanson, voisins du poète, dans la maison de la Grangette où Thadée et Misia accueillaient les collaborateurs de *La Revue Blanche*. Lors de ce séjour, Vuillard fit deux esquisses de portraits possibles de Mallarmé¹⁰ ; surtout, il peignit la maison du poète à Valvins¹¹, comme si quelque chose comme le « génie » (impersonnel) du lieu – une maison, la verdure à l'entour, le silence lointain de l'air –, en écho avec maints textes de Mallarmé, pouvait dire, mieux qu'un visage, le secret d'un Mallarmé qui serait tout à la fois *au monde* et singulièrement *absent* de celui-ci.

Le point d'orgue de cette rencontre entre les deux hommes est le projet, formé par Ambroise Vollard, de réaliser, avec des illustrations de Vuillard, une « édition de grand luxe » d'*Hérodiade*, qui aurait été le pendant de l'édition du *Coup de dés* préparée au même moment avec Odilon Redon¹². C'est en effet l'éditeur et marchand d'art, Ambroise Vollard, qui est à l'origine de ce nouveau projet de livre d'artiste, dont il propose l'idée à Mallarmé dans une lettre du 14 septembre 1897 :

Comme Monsieur Redon a illustré *Un coup de dés* il serait peut-être bon au point de vue des amateurs qui comme vous aiment la variété, qu'*Hérodiade* soit illustré par un autre artiste. – J'avais pensé à Vuillard mais je n'ai voulu lui faire à ce sujet aucune espèce d'ouverture, avant d'avoir là-dessus votre sentiment¹³.

Mallarmé approuve dès le lendemain le projet, tout en disant à Vollard son admiration pour Vuillard, qui, écrit-il, « peut tout faire » :

Terminons le *Coup de dés*, avant *Hérodiade* : oui, je serais enchanté que Vuillard illustrât ce poème-ci ; ouvrez-vous-en à lui et qui sait s'il ne cédera pas à la tentation ; car il *peut tout faire*¹⁴.

Parallèlement, Mallarmé se remet à l'écriture d'*Hérodiade*, commencée quelque trente années auparavant, mais en projetant désormais son travail dans la perspective d'un livre avec Vuillard :

Que Vuillard ne quitte point Paris sans vous avoir fait la bonne réponse ; dites-lui, pour l'encourager, que je suis content du poème rallongé : pour une fois, c'est vrai¹⁵.

La mort de Mallarmé, le 9 septembre 1898, interrompt définitivement ce livre d'artiste devenu (comme tant d'autres projets de Mallarmé) livre-fantôme ; et Vuillard ne chercha pas à le continuer, – peut-être aussi parce que le poème d'*Hérodiade* appartient davantage à un symbolisme de rêve et

⁷ Stéphane Mallarmé, « Bibliographie » des *Divagations*, OC II, p. 276. [Notre édition de référence est l'édition de la Pléiade, établie par Bertrand Marchal : Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, 1998, t. II, 2003. Abréviation : OC suivi du numéro du tome].

⁸ Lettre de Fénéon à Mallarmé, 23 octobre 1895, dans Félix Fénéon, Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, édition établie par Maurice Imbert, Tusson, Charente, Du Lérot éditeur, 2007, p. 48 : « Ce serait pour notre revue une bonne fortune de publier de vous quelques pages de vers, – dans le n° du 25 décembre par exemple. Sera-ce possible ? Je demanderais alors à Vuillard un portrait de vous qui si cela ne vous déplaisait pas paraîtrait en même temps. »

⁹ Guy Cogeval (dir.), *Édouard Vuillard*, co-édition du Musée des beaux-arts de Montréal et de la National Gallery of Art, Washington, 2004, p. 462, illustration 5.

¹⁰ Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Vuillard. Le Regard innombrable. Catalogue critique des peintures et pastels*, Paris Skira / Seuil, Wildenstein Institute, 2003 [abrégé en « cat. » suivi du numéro du tome], t. I, p. 464. Voir aussi, Guy Cogeval (dir.), *Édouard Vuillard*, ouvr. cité, p. 237 et p. 238, illustrations 163-164.

¹¹ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°VI-7, p. 463 et n°VI-9, p. 464.

¹² Sur Mallarmé et Redon, voir Jean-Nicolas Illouz, « Un poème typo-litho-graphique : Mallarmé, Redon, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* », *Romantisme*, n°184, 2019, p. 20-31.

¹³ Lettre d'Ambroise Vollard à Mallarmé, 14 septembre 1897, mentionnée dans Mallarmé, *Correspondance*, t. IX, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1983, p. 270, n. 1 ; et t. X, p. 187, n. 1.

¹⁴ Lettre de Mallarmé à Ambroise Vollard, 15 septembre 1897, OC I, p. 817.

¹⁵ Lettre de Mallarmé à Ambroise Vollard, 12 mai 1898, OC I, p. 819.

de pierreries, qui ne correspond pas immédiatement à la leçon, plus « intime », que Vuillard cherchait intuitivement en Mallarmé, attentif comme lui au mystère *quotidien* de l'existence.

*

Dans son premier élan, la peinture de Vuillard se cherche entre l'imprégnation mallarméenne et les expérimentations nabies. Comme Mallarmé, cédant « l'initiative aux mots¹⁶ », et comme Maurice Denis, dans sa définition célèbre du « néo-traditionnisme », Vuillard fait sienne l'idée, formulée par Denis dès 1890, qu'« un tableau – avant d'être un cheval de bataille, une femme nue, ou une quelconque anecdote – est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain assemblées¹⁷ ». Le sujet est, sinon tout à fait « aboli », du moins mis en retrait « en sa *presque* disparition vibratoire¹⁸ », afin qu'un nouvel espace pictural apparaisse, conçu comme un espace « harmonique », inspiré par l'art japonais et se réclamant, dans le sillage de Gauguin, du « cloisonnisme » ou du « synthétisme », – dont, par exemple, *Les Couturières* de Vuillard (1891) peuvent apparaître comme une sorte de manifeste¹⁹ ; dans la continuation de la « prophétie de la couleur » que proclame *Le Talisman* de Paul Sérusier²⁰, Vuillard, élabore un « système de tâches » qui utilise les couleurs à l'état pur, selon une « innocence de l'œil », qui a déjà été théorisée par Ruskin, rappelle Dario Gamboni²¹, mais qui surtout radicalise, dans un sens moins « réaliste », l'œil « à l'état sauvage » des impressionnistes dont Mallarmé avait vu la nouveauté²² ; surtout, chez Vuillard, les « tâches » jouent entre elles « musicalement », s'il est vrai que la musique, par son pouvoir de néantisation du « sujet » au profit de rapports presque abstraits, est alors le dénominateur commun de tous les arts. Paul Gauguin le souligne, dans ses *Raconteurs de Rapin* :

Ne vous y trompez pas, Bonnard, Vuillard, Sérusier, pour citer quelques jeunes, sont des musiciens, et soyez persuadé que la peinture colorée entre dans une phase musicale²³.

Vuillard lui-même – chez qui la musique est aussi un thème insistant²⁴ – note dans son Journal cette science des « rapports », à la fois sensibles et abstraits, dont la musique détient le secret : « concevoir un tableau comme un ensemble d'accords, s'éloignant définitivement de l'idée naturaliste », écrit-il à la date du 31 août 1890 ; « la forme n'existe pas. Nous ne concevons que des rapports » ; « le mot harmonie veut dire seulement science, connaissance des rapports des couleurs », lit-on encore dans un passage, que Jean-Michel Nectoux rapproche de la lettre de Mallarmé à Edmond Gosse, le 10 janvier 1893 : « Employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports²⁵ ».

*

¹⁶ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 211.

¹⁷ Maurice Denis, « Définition du néo-traditionnisme », repris dans Maurice Denis, *Le Ciel et l'Arcadie. Écrits et propos du l'art*, Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1993, p. 5.

¹⁸ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 213.

¹⁹ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n° II-104, p. 131.

²⁰ Voir *Le Talisman de Paul Sérusier : une prophétie de la couleur*, catalogue sous la direction de Claire Bernardi et Estelle Guille des Buttes-Fresneau, Paris, Musée d'Orsay, RMN, 2018.

²¹ Dario Gamboni, « Confondre avec méthode. Remarques sur l'incertitude chez Vuillard », dans *Édouard Vuillard. La Porte entrebâillée*, sous la direction de Jean-Paul Monery et Jörg Zutter, Paris, Skira, 2000 ; et « Vuillard et l'ambiguïté » dans Guy Cogeval (dir.), *Édouard Vuillard 1868-1940*, co-édition Musée des beaux-arts de Montréal, National Gallery of Art, Washington, 2003.

²² Voir Jean-Nicolas Illouz, « Les Impressionnistes et Stéphane Mallarmé », *RHLF*, 2016, n°4, p. 855-866.

²³ Paul Gauguin, *Raconteurs de Rapin*, Fac-similé du manuscrit de Paul Gauguin, Taravo, Tahiti, Polynésie française, Éditions Avant et Après, 1994, p. 15.

²⁴ Voir par exemple *Misia au piano* (1896), dans Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°VI-31, p. 474 ; et *Cipa écoutant Misia au piano* (1897), dans Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n° VI-38, p. 479.

²⁵ Lettre de Mallarmé à Edmond Gosse, 10 janvier 1893, OC I, p. 807, citée par Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 128. Cf. la lettre de Vuillard à Maurice Denis, 19 février 1898 : « Heureusement pour moi, j'ai eu des amis. Aidé par eux, j'ai cru à la signification de simples accords de couleurs ou de formes » (cité dans Maurice Denis, *Journal*, Paris, Éditions du Vieux Colombier, t. I, 1957, p. 136-138).

Chez Mallarmé, comme chez Vuillard, cet art musical de la composition trouve son point de concrétion dans l'évocation d'« intérieurs » recelant l'intuition d'un « mystère », qui relèverait d'une « métaphysique » toute tangible et presque concrète, naissant du « creux néant musicien²⁶ » des mots ou des « reflets réciproques²⁷ » des couleurs.

Les « intérieurs » poétiques de Mallarmé mettent en œuvre une « philosophie de l'ameublement » (dirait Poe²⁸) d'un nouveau genre : par la loi impersonnelle d'énigmatiques correspondances, la chambre vide est reliée à un ciel nocturne, vide lui-même, quand apparaît, réfléchi « en le miroir », une constellation. C'est là le thème du « Sonnet en yx », que Mallarmé, dans une lettre à Henri Cazalis de juillet 1868, rapporte à une « eau-forte pleine de Rêve et de Vide », et dont il précise quelques-uns des motifs iconographiques qui pourraient l'illustrer : « une fenêtre nocturne ouverte » ; « une chambre avec personne dedans » ; « sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles » ; « un cadre [...] de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde²⁹ ». Ce décor, « métaphysique » quoique si physiquement éprouvé dans « l'Angoisse » (« L'Angoisse ce minuit soutient lampadophore [...]), est aussi celui d'*Igitur*, qui fait de l'intérieur bourgeois (avec « sa prison de signes » écrit Paul Claudel³⁰) le cadre de la crise qui, tout au long de l'année 1865-1866, conduit à la négation de Dieu et à la découverte du Néant. Bien avant Vuillard, c'est Édouard Manet qui a le mieux capté cette atmosphère, – notamment dans la suite des cinq lithographies qui illustrent, chez l'éditeur Richard Lesclide, le poème d'Edgar Poe, *Le Corbeau*, dans la traduction de Mallarmé : la dernière de ces cinq lithographies représente une chaise vide, avec, au sol, l'ombre portée, non pas des étoiles, mais d'un corbeau perché sur le buste indistinct d'une Pallas antique, – figure d'une « pensée (qui) s'est pensée³¹ », au prix d'« abstraire » toute chose de l'Être, par la négativité de la réflexion qu'elle opère, plus radicale encore, dans son pouvoir de néantisation, que le « doute méthodique » et que le « malin génie » de Descartes.

Plus proches de « l'intimisme » de Vuillard, sont les « intérieurs » de Mallarmé associés à quelques équivalents poétiques de ce que sont les « natures mortes » en peinture. On les trouve notamment dans la suite de trois sonnets en octosyllabes, commençant respectivement par « Tout Orgueil fume-il du soir », « Surgi de la croupe et du bord », « Une dentelle s'abolit ». On a pu voir dans ce triptyque, sinon une variation sur l'heure qui passe comme dans les « séries » impressionnistes représentant un même motif à différents moments de la journée, du moins une scansion en trois phases de ce qui identifie chez Mallarmé les aspects d'un « drame solaire » formant la trame fondamentale de toute fable symbolique de mort et de résurrection : dans « la chambre ancienne de l'hoir », les premiers feux de l'aurore illuminent soudain quelque « fulgurante console » (sonnet I) ; puis, l'aube naissante, éclairant d'abord la « verrerie éphémère » d'un vase, laisse bientôt entrevoir « une rose dans les ténèbres » (sonnet II) ; enfin, le jour, chassant le rêve et n'accouchant de rien qui puisse demeurer dans l'existence, dessine progressivement la dentelle d'un rideau, devant lequel se détache « une mandore / Au creux néant musicien » (sonnet III)³². Dans tous les cas, il s'agit pour Mallarmé de rendre présente une absence et de faire être un néant, en faisant en sorte que le vide même se soutienne de sa réverbération indéfinie de la chambre qui lui sert de « fond » aux objets qui en sont les « figures », et, bien sûr, de ces figures « abolies » aux mots eux-mêmes, qui ne valent, écrit Mallarmé, que comme « les transitions d'une gamme³³ », et dont les figures de pensée qu'ils esquissent « passent et s'en vont sans se créer, sans laisser de traces d'elles³⁴ ».

²⁶ Mallarmé, « Une dentelle s'abolit [...] », *Poésies*, OC I, p. 42.

²⁷ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 211.

²⁸ Edgar Poe, « Philosophie de l'ameublement », *Histoires grotesques et sérieuses*, dans *Œuvres en prose*, traduites par Baudelaire, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, p. 971 et suiv.

²⁹ Lettre à Henri Cazalis, 18 juillet 1868, OC I, p. 732.

³⁰ Paul Claudel, « La Catastrophe d'Igitur » (1926), dans *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 509.

³¹ Lettre à Henri Cazalis, 14 mai 1867, OC I, p. 713.

³² Mallarmé, *Poésies*, OC I, p. 41-43.

³³ Lettre à François Coppée, 5 décembre 1866, OC I, p. 709.

³⁴ Lettre à Lefébure, 27 mai 1867, OC I, p. 720.

Ailleurs chez Vuillard, on remarquera, en écho à Mallarmé, le motif du miroir, qui décolle les choses de leur essence, et qui, jusque dans une scène de genre quotidienne, symbolise, ou plutôt *réalise*, le pouvoir de néantisation de la réflexion, et sa diffusion dans « l'ambiance, éveillant aux surfaces leur lumineux secret » écrit Mallarmé à propos de Berthe Morisot³⁵, – ainsi ce bouquet de Vuillard apposé devant un miroir³⁶, – ou cet « Éventail de Madame Mallarmé » : « Aile tout bas la courrière / Cet éventail si c'est lui / Le même par qui derrière / Toi quelque miroir à lui³⁷ ».

Cette leçon de Mallarmé, qui vaut comme une réinvention de l'espace perceptif en même temps que comme une compréhension de « l'espace littéraire » comme « un milieu, pur, de fiction³⁸ », Vuillard la retient et la transpose dans son œuvre, en la conjuguant, bien sûr, avec d'autres influences plus immédiatement liées à son métier de peintre : celle des intérieurs hollandais du XVII^e siècle et des natures mortes de Chardin dévolues à l'expression de la vie silencieuse des choses, puisque Vuillard a commencé en imitant Chardin ; celle des intérieurs naturalistes quand le naturalisme, avec Edmond Duranty³⁹, conçoit les appartements bourgeois des débuts de la Troisième République comme le reflet, quasi lyrique, d'une individualité ; mais celle aussi des « intérieurs » du théâtre de l'Œuvre de Lugné-Poe valant comme les huis-clos angoissants d'une âme, propres à exprimer ce que Maeterlinck appelle « le tragique quotidien » de l'existence⁴⁰. « L'intimisme » de Vuillard capte moins un lieu que son ambiance, selon une « compréhension générale » de l'espace qui rend poreuses les frontières entre l'objectif et le subjectif, ainsi que le voulait Albert Aurier dans son manifeste pour « Le Symbolisme en peinture⁴¹ » ; cette ambiance découle de la fusion des figures et du fond confondus dans la surcharge ornementale de la toile et dans le mouchetage obsessionnel des touches ; mais paradoxalement, cette surcharge colorée de la toile, comme la saturation sonore des poèmes de Mallarmé, procède de l'intuition d'un vide central (une « centrale pureté », écrit Mallarmé⁴²), dès lors que Vuillard peint moins les choses elles-mêmes, que *l'air* qu'il y a entre les choses et l'espacement qui les relie *picturalement*.

À sa façon donc, le système des tâches chez Vuillard accomplit en peinture un équivalent de « la disparition élocutoire du poète » qui découle de « l'initiative » cédée aux mots, dans laquelle Mallarmé voyait par excellence « la trouvaille contemporaine⁴³ ». L'effet est cependant un peu différent. La peinture, « moyen de prestiges directs », écrit Mallarmé à propos de Berthe Morisot⁴⁴, est d'emblée une matière sensible, alors que le livre de poésies demeure un « instrument spirituel » impliquant une abstraction plus grande des signes et en appelant donc à une sensualité *seconde*, proprement verbale, qui résulte de « l'intellectuelle parole à son apogée⁴⁵ ». C'est pourquoi les tableaux de Vuillard, quoique faisant du vide le centre générateur de leur structure colorée, demeurent plus « incarnés » que les poèmes de Mallarmé. Dans le tableau intitulé « Le Prétendant⁴⁶ » (1893) (il s'agit de Ker-Xavier Roussel qui épousera Marie, la sœur du peintre), le système des tâches, qui fond dans une même texture colorée les figures et le décor, n'empêche pas qu'émane de la composition une délicate et pudique sensualité, « désobjectivée » sans doute, mais indiquant quelque « âme » diffuse dans l'air et la vibration des couleurs. Dans les intérieurs

³⁵ Mallarmé, « Berthe Morisot », *Divagations*, OC II, p. 151.

³⁶ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. III, n°XII-266, p. 1584.

³⁷ Mallarmé, *Poésies*, OC I, p. 30.

³⁸ Mallarmé, « Mimique », *Divagations*, OC II, p. 179.

³⁹ Edmond Duranty, *La Nouvelle Peinture*, Paris, Dentu, 1876.

⁴⁰ Maeterlinck, « Le Tragique quotidien », *Le Trésor des humbles*, 1896, texte recueilli dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de Poche, coll. « Références », 2004, rééd. mise à jour, 2014, p. 280-284.

⁴¹ Albert Aurier, « Le Symbolisme en peinture », *Mercur de France*, février 1891, texte recueilli dans Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Livre de Poche, coll. « Références », 2004, rééd. mise à jour, 2014, p. 260-267.

⁴² Lettre à Francis Vielé-Griffin, 7 août 1891, OC I, p. 806 : « Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté ».

⁴³ Lettre de Mallarmé à Émile Verhaeren, 22 janvier 1888, dans Mallarmé, *Correspondance*, édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, 2019, p. 677.

⁴⁴ Mallarmé, « Berthe Morisot », *Divagations*, OC II, p. 151.

⁴⁵ Mallarmé, « Crise de vers », *Divagations*, OC II, p. 212.

⁴⁶ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°IV-132, p. 300.

représentant des « Femmes sous la lampe⁴⁷ » (1892) (une lampe « studieuse », dirait Mallarmé, « qui verse le calme doré de l'huile⁴⁸ ») ou bien encore dans les tableaux représentant les huis-clos, plus étouffants, de la mère et de la sœur de l'artiste⁴⁹, l'intériorité est moins celle de l'âme, que celle, plus concrètement *agissante*, d'un inconscient pré-freudien et de ses forces « in-individuelles⁵⁰ », telles qu'on les voit mises en scène, angoissantes, au théâtre de l'Œuvre, dans les pièces de Maeterlinck, d'Ibsen ou de Strinberg, pour lesquels les Nabis ont composé maints décors. L'intimisme de Vuillard emprunte ainsi à l'hermétisme de Mallarmé ; et le peintre et le poète, par le seul dispositif du poème ou du tableau, cherchent à capter ce « quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun », écrit Mallarmé dans *Le Mystère dans les lettres*⁵¹.

Un tableau, que Jean-Michel Nectoux a reproduit dans son livre⁵², illustre le pouvoir de « suggestion », plus que d'influence directe, que Mallarmé a ainsi exercé sur Vuillard. Il s'agit d'une toile intitulée *Scène d'Intérieur* ou dite encore *Mystère* (1896) : dans une chambre sombre, aux tentures tachetées un peu lourdes, une lampe à pétrole diffuse une lumière moirée, éclairant par réfraction des angles de paravents ou des panneaux de boiseries ; l'effet de cet éclairage, en clair-obscur qui rappelle la manière des décors de théâtre, pourrait faire imaginer dans les lambris près du plafond la forme inachevée d'une croix ; mais comme Mallarmé, Vuillard, appartient à ce moment de l'art où celui-ci se délivre de son ancien contenu théologique ; Vuillard est, avec Bonnard, le plus laïc des Nabis ; et il n'arrime pas le mystère de ses compositions à un symbole explicite qui ferait de la religion ou de l'ésotérisme des *sujets* de ses compositions, comme le font au même moment Paul Sérusier ou Maurice Denis. Le mystère de l'être-au-monde découle d'une stricte phénoménologie de la perception, toute d'immanence sensible et de concrétude troublante. Dans le tableau, intitulé *Au lit* (1891)⁵³, s'il y a bien une croix au-dessus du lit, celle-ci est réduite à une forme en « tau » par la bande bleuâtre qui, le long du cadre, en barre la branche supérieure, annulant ainsi toute échappée « transcendante » de la vision, vouée, non à l'expression d'un « état d'âme » mais à l'expression d'un « état d'yeux », écrit Degas⁵⁴. La peinture de Vuillard participe ainsi de cette « catabase » des signes, et, jusque dans un art profondément « spirituel », elle vaut comme une *conversion* de l'œil et de l'esprit à l'immanence, dont Mallarmé est au fond le premier « Nabi », c'est-à-dire le premier prophète, – annonciateur en cela de l'art moderne.

*

Il est souvent difficile, dans la compréhension que nous avons de Vuillard, de rattacher sa « première » manière, si riche d'expérimentations révolutionnaires, à sa « dernière » période, plus classique et presque académique. Son évolution est semblable, a-t-on dit, à celle du peintre Elstir dans la *Recherche du temps perdu*, dont Vuillard est l'un des modèles possibles, et qui, lui aussi, dans *Le Temps retrouvé*, se détache de l'impressionnisme de ses débuts⁵⁵ pour devenir un peintre « à la mode⁵⁶ », favorisé, comme Vuillard, par les commandes d'une bourgeoisie fortunée.

De fait, dans le dialogue de la peinture et de la littérature qui se noue autour de Vuillard, un paradigme proustien vient relayer le paradigme mallarméen, selon une tension qui est en vérité constitutive de l'art au tournant des deux siècles⁵⁷.

⁴⁷ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°IV-78, p. 278.

⁴⁸ Mallarmé, *La Dernière Mode*, OC II, p. 528.

⁴⁹ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n° IV-112, p. 288 ; ou cat. I, n° IV-134, p. 303.

⁵⁰ Mallarmé, « Ballets », *Divagations*, OC II, p. 171.

⁵¹ Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres », *Divagations*, OC II, p. 250.

⁵² Jean-Michel Nectoux, *Mallarmé. Un clair regard dans les ténèbres. Peinture, musique, poésie*, Paris, Adam Biro, 1998, p. 132. Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°IV-218, p. 353.

⁵³ Antoine Salomon et Guy Cogeval, cat. I, n°II-123, p. 142.

⁵⁴ Cité par Daniel Halévy, *Degas parle*, Paris, Jean-Pierre Halévy (éd), 1995, p. 132.

⁵⁵ Proust, *Le Temps retrouvé*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. IV, p. 196.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 583.

⁵⁷ Voir Bertrand Marchal, « Proust et Mallarmé », *Bulletin d'informations proustiennes*, n°40, 2010, p. 57-75.

On ne s'étonnera pas que cette évolution se déduise, non pas seulement d'une évolution thématique ou sociologique souvent constatée⁵⁸, mais plus profondément d'un nouveau rapport au temps.

Le temps chez Vuillard est « bergsonien », en ceci que l'homogénéité du fond et des figures dans ses tableaux est celle-là même de la *matière* et de la *mémoire* selon Bergson : la perception de l'instant, en sa mobilité, est de la même substance que l'image-souvenir qui sous-tend le flux de la perception. De cette appréhension de la temporalité, Vuillard a tiré une force de figuration très particulière qui donne à ses toiles à la fois la mobilité d'une saisie instantanée et l'immobilité, presque hiératique, d'une remémoration très lointaine, comme si ses figures, prélevées à la vie quotidienne, se dessinaient sur le fond de fresques antiques ou sur la trame d'une tapisserie médiévale, écrit Guy Cogeval⁵⁹. Sur ce point Vuillard se distingue de Bonnard, qui, tout en alliant la perception et le souvenir, tend davantage, écrit Jean Clair, à « montrer ce qu'on voit quand on pénètre soudain dans une pièce d'un seul coup⁶⁰ ». Bonnard tourne le « bel aujourd'hui » mallarméen, saisi en la « vacance » de son « quotidien néant⁶¹ », vers ce qui advient, tandis que Vuillard, à partir de cette même « vacance » constitutive de la temporalité, retient l'instant présent dans un passé aussi immobile qu'inaccessible.

À Vuillard, (comme à quelques autres peintres de l'impressionnisme et du post-impressionnisme⁶²), Elstir doit la fraîcheur de son regard, « déconditionné » des conventions qui pré-forment la vision ordinaire⁶³ ; il lui doit aussi un sens du développement musical des motifs confondus harmoniquement avec le fond, s'il est vrai que, chez Proust, la substance n'est d'aucune chose en propre, mais se déduit des relations multiples et mouvantes que chaque chose entretient avec d'autres choses.

Pour autant, de Mallarmé à Proust, il semble que les dernières toiles de Vuillard, récusant elles aussi « l'obscurité » que Proust, dans *La Revue Blanche*, avait reprochée à Mallarmé⁶⁴, attendent une autre forme de développement, qui requiert cette fois, non plus le poème, avec la mélancolie de ses signes épars sur la page blanche, mais le roman, et sa plus grande fresque psychologique et sociale, – au nom d'une autre « vaine, perplexe, nous échappant, modernité⁶⁵ ».

Jean-Nicolas ILLOUZ
Université Paris VIII
Fabrique du littéraire

⁵⁸ Voir Laurence des Cars, « Vuillard entre deux siècles », dans *Vuillard*, Paris, RMN, 2003.

⁵⁹ Guy Cogeval, *Vuillard : le temps détourné*, Paris, Gallimard / RMN, 1993.

⁶⁰ Jean Clair, « Les aventures du nerf optique », *Bonnard*, Paris, Centre George Pompidou, 1984. Sur Bonnard et Mallarmé, voir Rémi Labrusse, *Bonnard, quand il dessine*, suivi de *Bonnard, Mallarmé*, Paris, L'échoppe, 2006.

⁶¹ Mallarmé, « Quant au livre », *Divagations*, OC II, p. 217.

⁶² Voir Henri Lorette, « Proust et l'art moderne », dans Jean-Yves Tadié (dir.), *Marcel Proust. L'écriture et les arts*, Paris, RMN, 1999.

⁶³ « L'effort qu'Elstir faisait pour se dépouiller en présence de la réalité de toutes les notions de son intelligence était d'autant plus admirable que cet homme qui avant de peindre se faisait ignorant, oubliait tout par probité (car ce qu'on sait n'est pas à soi), avait justement une intelligence exceptionnellement cultivée. » (Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, t. II, p. 196). Par ailleurs l'œil « à l'état sauvage » d'Elstir (comme celui des impressionnistes) suppose l'abandon des conventions du langage : « [le charme de ses toiles] consistait en une sorte de métamorphose des choses représentées, analogue à celle qu'en poésie on nomme métaphore, et [...], si Dieu le Père avait créé les choses en les nommant, c'est en leur ôtant leur nom, ou en leur en donnant un autre, qu'Elstir les recréait. » (*Ibid.*, p. 191).

⁶⁴ Proust écrit « Contre l'obscurité » dans *La Revue Blanche*, le 15 juillet 1896 ; Mallarmé lui répond en publiant « Le Mystère dans les lettres », dans la même revue, le 1^{er} septembre 1896.

⁶⁵ Mallarmé, « Magie », *Divagations*, OC II, p. 250.